

CHIARA PINI, *Le poesie di Brianna Carafa: dalla prima pubblicazione in «Montaggio» (1953) all'edizione di Carucci (1957)*

Introduzione

Il nome di Brianna Carafa D'Andria (Roma, 1924-1978) è diventato noto in larga misura prima al grande pubblico che a chi di Letteratura Italiana si occupa. La prematura morte, a soli cinquantaquattro anni, la candidatura al Premio Strega senza il conseguimento della vittoria, nonché il suo appartenere al genere femminile, e forse anche l'essere discendente da una famiglia aristocratica, il cui nome era legato all'ambiente clericale, un contesto disallineato con le avanguardie culturali degli anni Settanta, hanno probabilmente fatto sì che il nome di Brianna Carafa cadesse nell'oblio. In seguito, una storia di involontari eventi sembra stare all'origine della riscoperta di quel romanzo che non riuscì a superare *A Caso* di Tommaso Landolfi allo Strega del 1975.¹

¹ La riscoperta di Brianna Carafa si inserisce in un filone di studi e di ricerca dediti a riportare alla luce autrici che, pur avendo ottenuto in vita riconoscimenti, sia a livello di critica che di pubblico, sono poi state dimenticate. All'edizione dello Strega del 1975 partecipò un numero insolito di donne e tale notizia venne riportata come sensazionale: «Non manca anche quest'anno, allo Strega come negli altri grandi premi letterari, qualche elemento nuovo. Primo a far spicco, la presenza mai così determinante delle donne. Alle quali si devono, negli ultimi mesi, diversi romanzi di notevole qualità e impegno», in Debenedetti (1975). A proposito della partecipazione femminile al premio, Antonio Debenedetti intervista Maria Bellonci, creatrice del premio: «Cresce in questi ultimi anni il numero delle donne concorrenti. Perché? È vero, dal 1972 abbiamo più donne nelle nostre liste. Forse sono incoraggiate dalla carica robusta del femminismo che c'è oggi in giro. Noi le accogliamo volentieri; e la sa bene il mio caro illustre amico Giulio Einaudi: in questi ultimi tre anni, infatti, lo Strega ha portato alla ribalta tre scrittrici della sua casa editrice: Carla Cerati, Rosetta Loy, Brianna Carafa; tutte e tre hanno avuto fortuna di critica e lettori. Me, è ovvio, i libri non hanno sesso, per nostra e loro fortuna». Antonio Debenedetti (7 luglio 1976). «Quell'anno non vinse una donna, ma Tommaso Landolfi, però ci furono molte candidate: Laudomia Bonanni con *Vietato ai minori* (Bompiani), Elda Bossi con *Giornale del soldato stanco* (Pan), Maria Paola Càntele con *Il Vegegufu* (Mondadori), Brianna Carafa con *La vita involontaria* (Einaudi), Carla Cerati con *Un matrimonio perfetto* (Marsilio), Maria Luisa D'Aquino con *Quel giorno trent'anni fa* (Guida) e Vittoria Ronchey con *Figlioli miei, marxisti immaginari* (Rizzoli)», in Caminito e Lombardo (2021).

Si trattava de *La vita involontaria*, allora pubblicato da Einaudi, riproposto nel 2020 da Cliquot Edizioni.²

La vita di Brianna Carafa è stata breve ma ricca di incontri e di esperienze. Per comprendere la complessità della sua produzione artistica, non è possibile prescindere dalle influenze culturali e dal contesto familiare nei quali si formò l'autrice. Era figlia del Duca Antonio Carafa D'Andria e di Fiammetta dei Conti Soderini, i cui genitori erano il Conte Edoardo Soderini ed Emilia Marianna De Frankenstein. L'araldica non fu ostativa a esperienze di apertura verso il mondo esterno e nemmeno riuscì a preservare Brianna Carafa dal dolore. Ancora bambina, infatti, la madre perse la vita in un incidente aereo e Brianna crebbe prevalentemente con la nonna materna a Roma. Nella famiglia Carafa vi era un grande fervore culturale, sia rivolto alla tradizione, soprattutto da parte delle figure maschili, non sempre presenti, né così significative a livello affettivo, sia progressista e impegnato nelle problematiche sociali e di genere da parte della nonna materna, con la quale Brianna Carafa aveva stretto un legame profondo di affetto e ammirazione, oltre che intellettuale.³ Lo spirito di autonomia e di indipendenza che ereditò dalle donne della sua

² Per *La vita involontaria*, in questo contesto, si fa riferimento a Carafa (2020). Brianna Carafa scrisse due romanzi: *La vita involontaria*, pubblicato nel 1975, e *Il ponte nel deserto*, pubblicato postumo, a pochi mesi dalla sua morte, nel 1978, entrambi dalla casa editrice Einaudi. Nel 2020 Cliquot Edizioni ha curato la ripubblicazione de *La vita involontaria* e, nel 2022, i racconti, tutti già precedentemente pubblicati, eccetto l'inedito *Elodia*, inserito in questa ultima raccolta: in «Botteghe Oscure», *La porta di carta* e *Il sordo* (1957), e in «Paragone Letteratura» *Il giardino perduto* (1966); *La governante*, («Paragone Letteratura», 1966); *Altrove*, («Paragone Letteratura», 1972); *L'autobus*, («Paragone Letteratura», 1976), *Ritratto di straniera*, («Paragone Letteratura», 1978). Il volume prende il titolo *Gli angeli personali*, titolo che «Carafa stessa aveva dato ai tre racconti iniziali di questo volume», in Carafa (2022), p. 12.

³ Per comprendere l'ambiente culturale nel quale crebbe Carafa, si dica che il duca Antonio Carafa D'Andria era traduttore di Goethe; che il conte Soderini era stato un cattolico militante, impegnato in politica, senatore dal 1923, appassionato di studi storici che lo portarono, anche grazie alla sua vicinanza con Papa Leone XIII, a scrivere un'opera dal titolo *Pio IX e il Risorgimento italiano*, in collaborazione con don Clementi, ma che mai vide la luce e che alla fine, nel 1955, divenne oggetto di compravendita tra l'eredità Brianna Carafa, la collaboratrice di don Clementi, Fernanda Gentili, e la Santa Sede, ora l'unica detentrica delle *Carte Soderini-Clementi*, in Senato della Repubblica, Soderini Edoardo, fascicolo personale.

<<http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/1dbf7f5088956bebc125703d004d5ffb/3daf72366e9639b84125646f0060aa2e?OpenDocument>>. A tal proposito si legga anche Pagano (2010). Si dica, inoltre, che Emilia Marianna De Frankenstein non solo era impegnata in prima linea a difendere il diritto al voto alle donne, con una visione molto concreta e democratica del ruolo della donna nella società, (come essa stessa scrive ne *La Rassegna nazionale. Il voto politico alle donne*, in «La Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie» (1906), pp. 570-572, ma era attenta e impegnata a difendere i più bisognosi, seppur animata da uno spirito romantico ed eccentrico che non sempre le permetteva di conseguire l'obiettivo, come ben racconta Carafa in

famiglia la avvicinò a percorsi di studi che, pur essendo tra loro lontani, diventeranno determinanti per la futura produzione poetica e letteraria. Seguì gli studi di Architettura e di Psicologia, divenendo alla fine psicanalista. In questi anni cominciò a delinearsi la figura di Brianna Carafa come artista e intellettuale: incontrò l'intelligenza romana, aprì la sua casa ad artisti e poeti ed entrò a far parte del circolo di Angelo Maria Ripellino. Negli anni Cinquanta fondò la rivista di poesia e fotografia «Montaggio», nella quale, nel 1953, pubblicò le sue prime poesie.⁴ Per comprendere la vivacità delle esperienze e delle influenze che visse Brianna Carafa, tornano utili le parole di Paolo di Paolo, ultimo testimone di quegli anni romani:

L'aspirazione dei giovani della mia generazione, la stessa di Mario Trevi e Brianna Carafa, era quella di dare vita a qualcosa che non ci era stato consentito durante il ventennio, più semplicemente, di esprimerci, in qualunque modo. Le occasioni erano tante: seminari improvvisati, vernissage e, soprattutto, incontri nelle poche osterie che frequentavamo per selezione elettiva, sia da parte nostra che da parte degli osti. Il luogo d'incontro era Piazza del Popolo, per la vicinanza a via Margutta e a una bettola di via Flaminia scoperta da Mario Mafai, Giovanni Omiccioli e Giulio Turcato. [...] Il che attirava anche l'emergente classe di intellettuali, quasi tutti di orientamento marxista. Questo era l'ambiente in cui incontrai Mario Trevi e Brianna Carafa, due persone garbate, forse impegnate politicamente, certamente non in senso clericale. Che fossero due intellettuali veri, lo si capiva a vista. E a vista si capiva anche il pudore di mostrarsi tali. Ecco, forse è stata questa comune attitudine a gestire con discrezione la propria identità culturale che ha favorito il nostro incontro.⁵

La prima pubblicazione di testi avvenne nel 1957 con la casa editrice Carucci, *Poesie*, a cui seguirono i racconti e i romanzi, quasi a tracciare la sua vita che si concluse prematuramente nel 1978. Ci si interroga sui motivi che hanno portato il nome di Carafa a scomparire, nonostante la sua partecipazione al dibattito culturale del tempo, l'attenzione

Ritratto di straniera, in cui l'autrice rende il proprio omaggio e narra il legame tenero e profondo con la nonna: cfr. Carafa (2022), pp. 17-73.

⁴ «Montaggio» era «una rivista sperimentale di poesia perfettamente inserita nel fermento del dibattito culturale di quegli anni. Si tratta chiaramente di una rivista di grandissima avanguardia per gli anni Cinquanta: una rivista di poesia fondata proprio da Carafa e alla quale collaboravano Mario Trevi e Paolo di Paolo; ogni copertina era differente (firmata da un artista diverso) e dentro poesie straniere, saggi critici, foto inedite.» in Giannetta (2020).

⁵ *Ibidem*. Queste parole testimoniano l'indipendenza che l'autrice ha saputo maturare anche nei confronti di un nucleo familiare così radicato nella tradizione e legato ai poteri istituzionali.

ricevuta dalla stampa e da alcuni nomi eminenti della letteratura italiana, la sua presenza ai premi letterari, sia in qualità di candidata che come membro di giuria, e nonostante fosse un'autrice della casa editrice Einaudi.⁶ A proposito dei consensi autorevoli ricevuti in vita da Carafa: «Italo Calvino ha parlato di scrittura «chiara e ferma»; Claudio Magris di un «libro intenso e poetico, che ricorda i grandi e grigi libri della migliore narrativa mitteleuropea»; Geno Pampaloni di «rapidità e densità», qualità che è raro trovare unite».⁷

Una voce che, invece, si discostò fu quella di Enzo Siciliano, all'epoca direttore della rivista *Nuovi Argomenti*.⁸ La breve vita di Brianna Carafa e l'eclettismo artistico che l'ha contraddistinta non le hanno probabilmente permesso di consolidare la propria posizione nel panorama letterario italiano. Carafa era un'artista a tutto tondo che indagava l'umano attraverso l'arte e che, proprio negli anni in cui si affacciava al pubblico, vide terminare la propria esistenza. La rivista «Montaggio» testimonia il suo interesse anche per altri linguaggi, quale quello della fotografia, e i disegni che accompagnano i racconti nell'edizione di *Cliquot* (2022), ci narrano il desiderio dell'autrice di adottare diversi mezzi di espressione. Probabilmente ci sono responsabilità soprattutto a livello editoriale,

⁶ *La vita involontaria*, nel 1975, fu finalista anche al Premio Viareggio al fianco di «Paolo Volponi con *Il sipario ducale* (Garzanti), Primo Levi con *Il sistema periodico* (Einaudi), [...] e Giovanni Arpino con *Domingo il favoloso*, in Valleroni (1975). Venne recensita da Rossana Ombres che se ne occupò insieme al romanzo *Il porto di Toledo* di Anna Maria Ortese; in Ombres (1975). Degno di nota è l'articolo di Giulia Massari in merito all'edizione dello Strega del 1976, in quanto svela alcuni meccanismi di partecipazione ai premi e in particolare a quella di Brianna Carafa: «Le case editrici maggiori vi sono, come sempre, rappresentate, con una sola eccezione, quella di Einaudi, che si è dichiarato contrario ai premi, pur lasciando libertà ai suoi autori di presentarsi, se lo desiderano: capitò l'anno passato con Brianna Carafa», in Massari (1976). Della partecipazione, dei vincitori e dei votanti alle edizioni del Premio Strega si leggano Tolfo e Caminito (2020). Brianna Carafa, infine, fu anche membro di giuria al «Premio Villa Benia – Rapallo – 1968» insieme a Giuseppe Bufalari, Alfonso Gatto, Guido Petter, Carla Poesio, Vasco Pratolini, Michele Prisco: unica donna a prenderne parte: si veda Martini (1969).

⁷ In Ferrero (1978).

⁸ Siciliano scrive sempre in relazione ai finalisti dello Strega: «La letteratura a tutto tondo, una specie di tormentosa aspirazione, nomina invece un'altra opera prima, «*La vita involontaria*» di Brianna Carafa, il cui tema è la ricerca dell'identità, la scelta, il condizionamento della persona. Tutto ciò è motivo di fascino, ma è da Brianna Carafa annegato in un paesaggio, in movenze che hanno il volto del sogno, d'una offuscata e tenuemente lirica intermittenza. Quello che può apparire un pregio a me è parso un difetto (un tipico difetto di moltissime opere prime); l'autore vuole e non vuole dipingere fino in fondo l'immagine totale da cui è perseguitato: bada troppo all'eleganza del disegno, forse è soffocato dal proprio lo stesso pudore: dà per esempio nomi imprecisi deliberatamente cifrati, alle cose che nomina. Si ha il dubbio che queste cose gli siano conosciute (parlo di interiore conoscenza) per metà», in Siciliano (1975). Quanto espresso da Siciliano, in merito alla casa editrice Einaudi, sembra essere coerente con le parole dell'articolo di Massari (1975), qui alla n. 6; ma non con quanto dichiarato da Bellonci (1975) nell'intervista di cui è stato riportato il passo alla n. 1, riguardo la valutazione dell'opera di Carafa.

‘distrazioni’, che non hanno fatto sì che la memoria e i lasciti di quest’autrice entrassero nelle antologie e nei manuali scolastici, forse l’unica via per consolidare un nome nella storia della Letteratura Italiana.

Se è importante che Brianna Carafa venga conosciuta e letta, è altrettanto importante indagare l’opera da un punto di vista linguistico, cominciando da dove probabilmente tutto ha avuto inizio: dalla raccolta di poesie, nell’edizione di Carucci (1957) e, ancor prima, dalle poesie pubblicate sulla rivista «Montaggio» (1953).⁹

La prosa dei romanzi e dei racconti è, infatti, l’ultimo esito di un lungo processo di scrittura e di rielaborazione artistica.¹⁰ Brianna Carafa si svela gradatamente al lettore, attraverso scelte editoriali e linguistiche significative, meditate e controllate dall’autrice, come lei stessa afferma in un’intervista:

Mi è stato chiesto, e me lo chiedo anch’io, perché mi sono decisa a pubblicare solo adesso, quando in realtà scrivo da anni e i miei cassetti sono sempre stati un coacervo di manoscritti dimezzati e comunque abbandonati. [...] Ciò che temevo “nell’uscir fuori” era la spietatezza dell’ingranaggio consumistico, il possibile rifiuto. Mi sentivo indifesa nella misura in cui, scrivendo, mi pareva di mettermi a nudo. Ma dove finisce la timidezza, la vulnerabilità e dove comincia invece la pavidità? Impercettibilmente ho valicato questo confine, e forse ho preceduto le mie stesse decisioni, spingendo verso il suo destino il protagonista della “Vita involontaria”.¹¹

Anche per questo motivo con tale contributo si desidera indagare la produzione letteraria che Brianna Carafa ha gestito in vita fino alla pubblicazione, con particolare attenzione alla prima produzione, quella poetica: per limitare il livello di interpretazione degli intenti dell’autrice.

La poesia di Brianna Carafa

⁹ In Carafa (1957); Carafa (1953), pp. 23-32.

¹⁰ Altre autrici vivono la medesima esperienza artistica: «La poesia è la strada di Milena Milani e Livia De Stefani, ad esempio; soprattutto la poesia pare avere avuto un valore diverso da quello che le attribuiamo oggi, probabilmente più presente negli scaffali dei lettori. La poesia era forse quanto una scrittrice che aspirasse a fare quel mestiere sentiva la necessità di affrontare per darsi poi alla narrazione: una sorta di prova interna, un tacito esame del sé e del mondo intellettuale.», in Trevisan (2021).

¹¹ Debenedetti (1975).

L'edizione curata da Carucci¹² del 1957 comprende ventuno poesie, senza titolo e identificate nell'indice con il primo verso, esprimendo una scelta di rimembranze classiche. Sono perlopiù poesie brevi, dal metro irregolare, che campeggiano nella pagina bianca, stampate al centro di uno spazio nel quale al lettore è permesso entrare e vagare, nel rispetto della natura di atto comunicativo appartenente ad ogni testo, di qualsiasi tipologia esso sia. Per Brianna Carafa la decisione di pubblicare un proprio scritto superava ogni autoreferenzialità egocentrica o che provenisse da finalità terapeutiche di un proprio stare. Il punto di partenza era certamente da ricercarsi nel suo vissuto di donna e di psicanalista, ma il valore stava nella considerazione dei destinatari della sua arte:

Anche per il linguaggio cerco dentro di me, tento di rendere ciò che voglio dire nella maniera più chiara possibile. Non mi pongo problemi teorici o astratti: il mio problema è comunicare. Scrivo sempre sotto l'impulso di una forte emozione. C'è qualche cosa, circostanza o persona, e sento che mi tocca, che mi pare faccia emergere un problema, non dico universale, ma generale. Scrivo allora di getto per un mese o due; dopo il traboccare dell'emozione c'è la fase di distanziamento, tutto l'impegno per farsi capire, che è in fondo un allontanarmi dalla emozione per giudicarla. Così nasce, appunto, in questa seconda fase, il senso profondo dello scritto.¹³

¹² *Poesie* (1957) si trova nelle seguenti biblioteche: Biblioteca di Casa Carducci (Bologna); Biblioteca del Museo Nazionale dell'Ebraismo italiano e della Shoah (Ferrara); Biblioteca Nazionale Centrale (Firenze); Biblioteca Civica Berio (Genova); Civico museo biblioteca dell'attore del Teatro stabile di Genova (Genova); Sistema bibliotecario di Milano (Milano); Biblioteca Nazionale Centrale (Roma); Biblioteca comunale Guglielmo Marconi (Roma); Biblioteca della Fondazione Camillo Caetani (Roma). In alcuni di questi volumi vi sono tracce dei legami e delle relazioni tenute in vita dall'autrice: la copia conservata a Ferrara proviene da Giacomina Limentani (scrittrice e intellettuale, interprete dell'Italia ebraica del secondo Novecento) ed è accompagnata dalla dedica «Con affetto Brianna»; la copia conservata alla Biblioteca comunale Guglielmo Marconi (Roma) fa parte di un fondo speciale, riporta una dedica autografa e proviene da Guglielmo e Paolo Petroni, <<https://www.bibliotecheidiroma.it/opac/.do>> (Segnatura: FP 304). Guglielmo Petroni fu prima autore di poesia e solo successivamente si dedicò alla prosa. Il suo libro di narrativa più noto è *Il mondo è una prigione* (1949). Fu tra i fondatori di «Letteratura», del Premio Strega (di cui risultò vincitore nel 1974, l'anno prima della candidatura di Carafa), redattore di «La Fiera Letteraria», critico letterario, giornalista e membro di giuria in numerosi premi, compreso il Premio Viareggio. Per i riferimenti si rimanda a Patrizi (2015) e a Margioni (2014). Queste relazioni sono dunque importanti per comprendere il tessuto socioculturale nel quale era inserita Brianna Carafa e testimoniano il riconoscimento che l'autrice ebbe in vita. Per quanto riguarda la divulgazione dei testi di Carafa, il collettivo *Le Ortique*, nel 2021, ha proposto un podcast con la lettura di alcune poesie della raccolta del 1957 e ne ha parlato in un articolo, in Trevisan e Pini (2021).

¹³ Marzoli (1976).

Questa dichiarazione diviene fondante per comprendere i testi poetici di Brianna Carafa e per analizzare la dimensione testuale degli stessi.¹⁴ La poesia, per le sue caratteristiche musicali, formali, grafiche, lessicali e sintattiche, prevede un'estrema elasticità di interpretazione: il lettore non solo legge o ascolta il testo poetico ma è chiamato, per l'enigmaticità dello stesso, a colmare i vuoti, per esempio, di una sintassi incompleta o a comprendere i significati delle parole quando cade la reciprocità tra significato e significante o a visualizzare, sempre in modo soggettivo, le metafore e le similitudini presenti nel testo. Il livello interpretativo varia nella misura in cui l'autore o l'autrice decidono, attraverso le loro scelte, di donare il proprio testo al lettore perché ne possa trarre il significato per via autonoma, perché ne possa ricavare quella parte di sé, utile a leggere il mondo, ma anche in relazione al contesto culturale e linguistico nel quale l'opera viene scritta e fruita.¹⁵ Ogni lettore, divenendo esso stesso parte attiva del testo, si avvale delle proprie chiavi di lettura e se «è un lettore "esperto" potrà ricorrere a raffronti intertestuali, a conoscenze extra testuali (come il concetto di correlativo oggettivo di T. S. Eliot). Ma i tratti di forte elasticità

¹⁴ L'ambito di osservazione e di analisi dei testi fa riferimento alla dimensione testuale, con particolare attenzione all'assunto teorico basato sulla *tipologia dei testi*, individuati da Francesco Sabatini in relazione al modello della grammatica valenziale, da lui delineato a partire dagli anni Ottanta. Il testo di riferimento è: Francesco Sabatini, Carmela Camodeca, *Grammatica valenziale e tipi di testo* (Carocci editore, 2022). La classificazione suggerita da Sabatini supera i limiti della classificazione funzionale proposta da Egon Werlich che individua una suddivisione dei testi in *descrittivi, narrativi, espositivi, argomentativi, prescrittivi*. Tale categorizzazione considera i tratti dominanti di un testo ma non i ruoli, né la relazione che si instaura tra emittente e ricevente nell'atto comunicativo. Secondo Sabatini i testi si suddividono in tre tipologie di testi: *testi rigidi, elastici e semirigidi*. Questo modello tipologico «si fonda sui seguenti principi: a) il testo è un atto comunicativo; b) in esso sono protagonisti sia l'emittente sia il ricevente, ognuno dei quali gestisce il significato secondo la propria competenza linguistica, in relazione alla propria esperienza nel mondo e in direzione dei propri scopi; c) la materia nella quale sono depositati il significato e la funzione del testo è il tessuto linguistico. [...] d) è necessario confrontare le conformazioni testuali con il sistema della lingua, come grado zero della lingua stessa; e) è necessario riferirsi non solo al contesto situazionale, ma al contesto culturale, dal momento che gli usi della lingua risentono cumulativamente anche dei processi di lunga durata», ivi, pp. 60-62.

¹⁵ Tale punto di vista apre alla riflessione linguistica con una particolare attenzione alla dimensione testuale: la linguistica del testo (LDT) «propone dunque una modalità di osservazione dei fatti linguistici diversa rispetto alle teorie strutturali, che avevano tentato di illustrare il funzionamento dei sistemi seguendo un paradigma di separazione: tenere distinti quanto più possibile la forma dal senso e gli enunciati dal contesto in cui vengono prodotti. La LDT mette in atto piuttosto un paradigma di integrazione, una visione della lingua come sistema modulare che rende necessaria l'interconnessione (sia in fase produttiva sia in fase ricettiva) tra la realtà extralinguistica e quella linguistica», in Palermo (2016), p. 217. Al contributo di Massimo Palermo si rimanda anche per una sintesi sui meccanismi e sui processi di comprensione del testo, oltre che per un'ampia bibliografia di riferimento.

lasceranno aperture che nessun apparato critico, per quanto rigoroso, potrà veramente colmare».¹⁶

La preoccupazione di Brianna Carafa, attenta alla presenza dell'interlocutore nella sua professione di psicanalista e al lettore quando scrive, viene manifestata esplicitamente nelle dichiarazioni precedentemente riportate ed è da ricercarsi nelle scelte editoriali da lei operate. Non ci sarebbe ampio margine di discussione se l'edizione di Carucci non fosse preceduta dai testi pubblicati in «Montaggio» (1953), in cui compaiono poesie non scelte per la raccolta, e altre divergenze: la poesia di Carafa manterrebbe il suo carattere di invariabilità nel tempo e di certezza interpretativa.

L'edizione di Carucci

Porre come punto di partenza di questa analisi le poesie pubblicate per ultime, rispetta la cronologia del lavoro di ricerca svolto e contribuisce ad evidenziare le differenze tra l'edizione di Carucci e i primi testi pubblicati in «Montaggio». In un articolo di Elio Filippo Acrocca, ne *La Fiera Letteraria*, il poeta sostiene che «il 1957 è stato l'anno della poesia»;¹⁷ ne parla in riferimento ai premi conseguiti da numerose voci della poesia italiana: «Meglio sarebbe riandare ai testi poetici pubblicati in questi ultimi mesi, alcuni dei quali (basti ricordare quelli di Barile, Rebora, Penna, Luzi e Pasolini) veramente importanti per molti aspetti. Importanti soprattutto per l'avvio ad alcune riflessioni sulla poesia – e i suoi modi e frutti e direzioni – che si dovranno pur fare».¹⁸ Forse, la scelta di Carucci di dare vita ad una collana di poesia, che inizia proprio con il volume di Carafa, si inserisce in questo fervore. Di questi anni (1955-1959) è anche il bimestrale di poesia *Officina*, «redatto da

¹⁶ Ivi, p. 136.

¹⁷ Elio Filippo Acrocca (1957).

¹⁸ *Ibidem*.

Leonetti, Pasolini, Roversi [...] Fortini, Romanò, Scalia»,¹⁹ che si mise in contrapposizione alla scia lasciata dalle correnti neorealista ed ermetica. I modelli con i quali Brianna Carafa si confrontava erano dunque fortemente autorevoli e prevalentemente di genere maschile. Tuttavia, Carafa non si limitò ad inserirsi in un contesto già determinato, anzi cercò di diventarne parte, per certi versi anticipandolo, negli anni in cui fondò la rivista di poesia e fotografia «Montaggio».²⁰

Ad una prima lettura dei testi del 1957, sembra vi sia poco da scoprire o da inferire: si fatica a trovare scarti semantici, sull'esempio di Ungaretti e dei suoi seguaci, o ellissi di verbi e argomenti che favoriscano una fruizione personale del testo da parte del lettore:

È una poesia cristallina, che racconta esattamente quanto vi è scritto: il lettore non diventa padrone dei versi di Brianna Carafa, ne rimane spettatore immerso, coinvolto, ma pur sempre guidato dall'autrice. La poesia di Brianna Carafa è ricca di verbi, di verbi definiti e saturati negli argomenti che ne vanno a completare il loro significato: è una poesia che narra, che racconta quello che accade per immagini in movimento, talvolta utilizzando espedienti di tradizione classica come l'uso della similitudine, (così in Non appena mi muovo, o in Vita, che figlia dolcissima; in Non per volontà si compie, o in Io ti posso chiudere il volto, e non solo); come il ricorso alla metafora (si leggano, ad esempio, Dentro, Quando tu ed io, S'io mi curvo su di te la notte,...); come l'uso di forme letterarie latineggianti (Sèpara) o desuete (i greggi).²¹

Tale chiarezza linguistica, che ben conferma il giudizio di Calvino, rivela in modo altrettanto evidente i temi cari a Carafa, in un gioco delle parti che mette in scena un "io" dialogante con "tu", entrambi a volte dominati da una forza esterna sulla quale non si può apporre alcun controllo.

'Volontario e involontario' e i verbi pronominali nelle poesie di Brianna Carafa

¹⁹ Majorino (1984), p. 914.

²⁰ Cfr. nota 4.

²¹ Pini (2021). In riferimento alla voce *Sèpara* si rimanda a: Corriere, Dizionari, *Si dice o non si dice?*, in <<https://dizionari.corriere.it/dizionario-si-dice/S/separo.shtml>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

La raccolta *Poesie* si apre con *Dal buio, dal sangue*²²:

*Dal buio, dal sangue,
dal luogo d'origine
dove si vuole
che il seme germogli
o sterile chiuda giardini non nati,
ti espandi tu eletta
ad esistere forma
prodigiosa e dolente con l'intima grazia
che accresce la vita
e l'infinita pazienza
che hanno tutte le cose
di giungere al colmo,
presenza d'amore.*

In questo primo testo vi è tutta l'armonia e la fluidità della poesia di Brianna Carafa. La tensione emotiva non è il risultato di celati significati, ma nasce da una sapiente gestione del ritmo e da una graduale rivelazione del contenuto.

Il verbo principale (*ti espandi*), collocato al centro del testo, esplicita l'argomento soggetto attraverso il pronome personale di seconda persona singolare, ma il *tu* rimane parola vuota e sospesa; viene colmata di significato solo all'ultimo verso, tramite catafora.

Si riscontra un moto ascendente, una *climax*, che si innalza a partire dalla drammaticità di un'ambientazione greve (*dal buio, dal sangue*), cupa, sottolineata e ritmata dall'anafora della preposizione articolata *dal*, per arrivare all'espansione di un *tu*, in posizione cataforica, che viene rivelato solo all'ultimo verso, come la *presenza d'amore*. È un respiro di liberazione e speranza.

La rivelazione è preceduta da una serie di segnali che creano aspettativa nel lettore: il pronome non è subito riempito di significato ma delineato nella sua essenza; Carafa ne dà la definizione prima di indicarne il nome. È una *forma* di vita che si espande, *eletta, prodigiosa e dolente* e, per questo ancora più vera, dotata di *grazia*; ma, assai più importante, è una *presenza*. Una presenza che *accresce la vita*. Un verbo monovalente costituisce il nucleo di questa poesia, "tu ti espandi", intorno al quale si estendono tutti i circostanti: è un verbo

²² Carafa (1957), p. 7.

che, proprio per il suo basso grado di valenza, contiene in sé il significato e narra l'agire della presenza d'amore, espressione di un'energia vitale. Non c'è verbo che non sia saturato in questo testo e non vi è contrapposizione alla norma linguistica quando l'autrice cela l'agente del *si vuole* (v. 3). Il predicativo "volere" viene qui utilizzato nella forma del *si* passivante: il verbo, pur mantenendo la sua forma attiva, il cui soggetto grammaticale è dato dalle relative soggettive *che il seme germogli/ o sterile chiuda giardini non nati* (vv. 4-5), non rivela il soggetto logico, ossia l'agente che esprime la volontà sul futuro del seme della vita. Qui si cela il mistero: in questo verso il lettore è chiamato a inferire, «a trasformare la frase in costruzione passiva normale, o addirittura in attiva»,²³ per trovare l'agente di quel volere, verificando così che l'assenza di referenti in posizione anaforica o cataforica lascia il lettore nell'incertezza interpretativa e nella necessaria personalizzazione del testo (il destino, Dio, la sorte, il caso, una forza...).

Vi è un'antitesi tra i vv. 1-5 e i vv. 6-13, tra un agente indefinito che determina o condanna ogni forma di esistenza (*dove si vuole/ che il seme germogli/ o sterile chiuda giardini non nati*)²⁴ e la presenza d'amore che invece, proprio grazie al verbo pronominale riflessivo *ti espandi*, esprime il suo atto volontario per conseguire la finalità di esistere e divenire essa stessa forza generante, che *accresce la vita* (v. 9), in virtù della sua natura di essenza dotata di *grazia* (v. 8) e di *infinita pazienza* (v. 10). Si tratta di una lotta tra il volontario e l'involontario: la volontarietà della presenza d'amore, come forza che genera vita e alimenta sé stessa e l'involontarietà di chi subisce il volere di un agente sconosciuto e determinante. Il tema è cardine in Carafa, nelle poesie prima, nei racconti dopo, fino a diventarne il titolo nel romanzo del 1975, *La vita involontaria*.

Il seme che genera la produzione letteraria futura di Carafa, dunque, è da ricercarsi nelle poesie. Qui, infatti, ritorna l'uso dei verbi pronominali sia con valore riflessivo, ad espressione di azioni volontariamente compiute dal soggetto, che con valore medio, ad

²³ Sabatini, Camodeca, De Santis (2016), p. 250.

²⁴ In questo *si vuole* vi è anche l'eco del dantesco «vuolsi così colà dove si puote/ ciò che si vuole» (Inf., canto III, vv. 95-96), un rimando che oltre, ad essere stilistico, è anche tematico.

indicare «fenomeni che non investono direttamente il soggetto».²⁵ L'incidenza maggiore è data dalla presenza di verbi pronominali riflessivi, che esprimono la volontà del soggetto, che si identifica con l'io narrante, la voce dell'autrice. L'atto involontario, invece, è perlopiù rappresentato, attraverso altre scelte linguistiche, nell'interlocutore, il "tu" di cui Brianna Carafa si prende cura. Come accade in *Non appena mi muovo*, la seconda poesia della raccolta:²⁶

*Non appena mi muovo
è per avvicinarmi a te
con lunghi giri
ed apparente distrazione
come fa l'uccello in cielo
e in terra l'animale
quando cerca cibo.*

*Non chiamare:
la tua voce può spezzare
nel labirinto il filo:
non disturbare la nostra lentezza naturale.
Giungo a te pianissimo
per sopportarti tutto.*

In *Non appena mi muovo*, è ancora più evidente la funzione dei verbi pronominali di cui abbiamo appena parlato. *Non appena mi muovo/ è per avvicinarmi a te*. Questa è la volontà che l'autrice narra nel testo, spiega il suo muoversi verso l'altro, la modalità e i motivi che la spingono; al posto di *avvicinarmi* avrebbe potuto scegliere altre forme: è per avvicinare te, per raggiungere te, per venire a te, per arrivare a te. *Avvicinarmi*, invece, oltre a conservare la forza del significato di un movimento che porta ad una vicinanza, ha in sé l'io agente e causativo e apre lo sguardo alla coppia, all'io e al tu, tema altrettanto caro e trasversale in Brianna Carafa. Per quanto riguarda l'uso dei verbi, rispetto al testo precedente, qui riscontriamo una diversa forza aggregante del verbo: non più energia generante dal centro, ma flusso creatore e circolare. Il verbo guida la narrazione fin dal principio ed è teso a confermare e ad approfondire l'intento narrato nei primi due versi.²⁷

²⁵ Nel caso dei verbi con valore medio: «Il soggetto non ha promosso l'azione e non è neppure oggetto di quella manifestazione, semplicemente la "vive". Si considera il soggetto in una situazione che è intermedia tra l'attivo e il passivo e perciò si dice che ha valore medio» in Sabatini, Camodeca, De Santis (2016), p. 225.

²⁶ Carafa (1957), p. 8.

²⁷ Pini (2021).

Nei due versi iniziali e nei due conclusivi si condensa il significato della poesia.

*Non appena mi muovo
è per avvicinarmi a te
[...]
Giungo a te pianissimo
per sopportarti tutto.*

La chiarezza della finalità e della destinazione del muoversi è resa chiaramente dalla saturazione dei due verbi bivalenti *avvicinarmi* e *giungo*, dove *a te* completa i due nuclei della frase e ritma il testo, in una posizione simmetrica forse non casuale: il secondo e il penultimo verso. Potrebbero bastare questi versi per esprimere quanto deve dire l'autrice; i versi restanti narrano le tensioni di questo avvicinamento e come questo avvenga: *con lunghi giri/ e apparente distrazione*. La similitudine che segue (vv. 5-7) descrive, invece, con profondità, la necessità di questo suo agire, quasi fosse un istinto naturale, «generale»,²⁸ in terra come in cielo, confermando la forte intenzionalità e la precisa finalità, dalla quale chiede di non essere distratta: è un congiungimento voluto, desiderato, frutto di una necessità vitale, per una finalità che è amore e condivisione, verso un tu fragile e bisognoso.

Un breve componimento, in cui si trova l'esempio di quanto fin qui esposto sul tema della volontà, è *Io mi figuro un tuo sorriso*:²⁹

*Io mi figuro un tuo sorriso
diverso sulla bocca,
tenero e involontario,
quasi nel sonno.
E allora ti conosco.*

Mi figuro è verbo pronominale riflessivo volontario ed esprime la volontà del pronome di prima persona ad entrare in contatto con l'io più profondo del suo interlocutore: è la capacità della psicanalista di cogliere i segni involontari di chi le sta innanzi, nel momento dell'abbandono, *quasi nel sonno*, quello in cui cadono le maschere e ci si rivela nell'intimo: questo è l'attimo dell'incontro e della conoscenza vera.

²⁸ Si rimanda alla riflessione dell'intervista a Paolo di Paolo, citata nel primo paragrafo.

²⁹ Carafa (1957), p. 10.

Il tema della volontà è esplicitato anche in *Non per volontà si compie*:³⁰

*Non per volontà si compie
la mia azione,
non per volontà io vivo
ma per lunga ispirazione
che precipita,
come un frutto nella sua misura
ultima e feconda.
E nella sua stagione.*

L'involontarietà è espressa nell'*incipit* per negazione e l'uso del *si passivante* (*si compie*) rinforza la scelta linguistica di parlare dell'atto involontario attraverso l'accezione positiva (volontà) e un verbo attivo (*si compie*), pur dovendo esprimere la frustrazione di un'azione subita involontariamente: questa scelta linguistica amplifica la riluttanza a dover sottostare a leggi che determinano l'umano ed è rafforzata dall'anafora di *Non per volontà* (vv. 1-3).

La congiunzione avversativa *ma* (v. 4) scioglie successivamente la tensione introducendo l'accettazione da parte di Carafa di una forza superiore che interferisce: *una lunga ispirazione/ che precipita* e che regola la vita universale, che potrebbe spiegare l'agente del «si vuole» della poesia che apre la raccolta (*Dal buio, dal sangue,*).

Simile per contenuto è *S'io mi curvo su di te la notte*:

*S'io mi curvo su di te la notte
mi pare che il respiro
ti provenga da un più tenero germoglio
quasi che la vita in sonno
sia come un figlio nel grembo della
madre.*

È la poesia n. 17 della raccolta e ribadisce la cura dell'autrice verso l'altro, come l'agire involontario di una forza misteriosa che muove dall'interno. L'area semantica è quella della vita che nasce, a rafforzare la dolcezza e l'amore nella missione del soccorso di colui che è fragile perché inconsapevole. Anche in questo caso, le inferenze non sono da ricercarsi nella struttura sintattica, quanto nella sfera lessicale, nel divario tra significato e significante.

³⁰ Ivi, p. 20.

Il Tu, presenza necessaria in Brianna Carafa, supportato dall'uso di verbi bivalenti e trivalenti con oggetto diretto e indiretto

Il tema di un "io" dialogante con un "tu" si rivela condizione essenziale nei testi di Brianna Carafa. L'esperienza della psicanalisi e della sua professione, ma probabilmente anche la natura dell'animo dell'autrice, un prerequisito necessario per scegliere quella carriera, costituiscono la base di ogni sua narrazione. Basti pensare alla vicenda di Paolo Pintus, il protagonista de *La vita involontaria*, il quale vive il proprio romanzo di formazione attraverso una ricerca di sé che mai prescinde dal confronto con i personaggi che la vita gli pone davanti. Essi sono sempre protagonisti necessari all'evoluzione di Pintus, da cui il protagonista prende le distanze o l'ispirazione per compiere poi le proprie scelte esistenziali. Oltremodo interessante sottolineare il fatto che il "tu" è una presenza silenziosa, a cui sono destinate le cure e i suggerimenti volontari dell'io curante³¹. Il lettore, nelle poesie, non conosce l'esito della sollecitudine amorevole dispensata da quell'io premuroso: avverte la tensione verso l'altro ma non viene ricompensato dalla restituzione di un finale certo: la tensione narrativa rimane sospesa. Forse perché nemmeno l'autrice riesce mai a raggiungere e a comprendere pienamente la persona che le si pone dinanzi, come conferma anche *Vieni più vicino*:

*Vieni più vicino
te ne prego,
lasciati toccare:
sono come un cieco
che non sa imparare
il volto amato
se non glielo modella la sua mano.*

³¹ Questo, in realtà, accade prevalentemente nelle poesie: nel romanzo de *La vita involontaria*, Pintus agisce interpretando quanto i suoi interlocutori a volte dicono anche con intenti involontari di interferire nella vita del protagonista. Nel romanzo si offre il rapporto tra un "io" e un "tu" capovolti con una sottile distinzione determinata dal cambio del punto di vista. Se nelle poesie l'"io" è la voce di Brianna Carafa, psicanalista affermata, e il "tu" l'oggetto delle sue attenzioni e cure; nel romanzo del 1975, la prospettiva è rovesciata e il protagonista viene rappresentato come quel "tu" in cerca di identità, nello sfondo del quale sfilano i suggerimenti di più "io" ad indicargli la strada.

La tensione è data dal raggiungimento dell'altro in un atto di libertà, a conferma di quel confronto che continuamente ricerca l'autrice.

Lo sforzo non è dato soltanto dall'intento di salvare l'altro ma di trovare delle risorse anche per sé: come accade per Pintus, Carafa si rivela terapeuta e paziente al tempo stesso. Per tale motivo all'inizio di questo paragrafo si è parlato di dialogo: è la ricerca continua di una verità dell'essere che si snoda dentro e fuori di sé per ogni personaggio di Carafa. Anche in questo sta l'entità del grado di inferenza da parte del lettore: un'inferenza tematica e di contenuto, rafforzata da una solidità e marcatura sintattica imprescindibili.

Questo è il tema di *Lascialo entrare*,³² uno scambio silenzioso ma che invita all'accoglienza generosa, in un'unione di intenti e finalità:

*Lascialo entrare:
lascia cercare al forestiero
nei tuoi occhi
l'immagine di sé
che tu portavi e non volevi dargli.*

Ebbene, tale reciprocità di relazioni e intensità di amore per l'altro da sé, è espressa ed è confermata da un utilizzo elevato di verbi bivalenti sia con oggetto diretto che indiretto, accompagnati da pronomi personali oggetto solitamente di prima e di seconda persona singolari. Di questa particolarità sintattica si è già fatta introduzione analizzando *Non appena mi muovo*,³³ al v. 2 e al v. 13. A proposito di tale componimento e dell'utilizzo dei verbi bivalenti, è interessante osservare l'uso che se ne fa del verbo *chiamare* (v. 8):

[...]
*Non chiamare:
la tua voce può spezzare
nel labirinto il filo:
non disturbare la nostra lentezza naturale.
Giungo a te pianissimo
per sopportarti tutto.*

Il verbo in questione, per sua natura bivalente con oggetto diretto, qui non è saturato, o meglio, diviene verbo monovalente perché utilizzato in senso assoluto, come sinonimo di

³² Ivi, p. 14.

³³ Ivi, p. 8.

‘lanciare un grido d’aiuto’. L’autrice invoca la pazienza dell’attesa, altro tema caro a Carafa e presente nelle prime poesie pubblicate in «Montaggio»,³⁴ rassicurando il suo interlocutore proprio attraverso l’uso di due verbi bivalenti saturati rispettivamente da un pronome oggetto indiretto tonico (*Giungo a te*), a marcare la destinazione, ma moderato dall’avverbio *pianissimo* e un pronome oggetto diretto enclitico (*sopportarti*), di minore forza espressiva rispetto al precedente, ma rafforzato dal *tutto* che lo segue, con un conseguente risultato di grande equilibrio metrico ed espressivo.

La poesia maggiormente significativa, perché conclusiva sui motivi che generano l’incomunicabilità tra gli esseri viventi è *Signore*.³⁵

*Signore,
non della cacciata
io mi lamento,
ché un paradiso perduto
è il prezzo giusto,
né della condanna
che tuo malgrado
possiamo sempre amare.
Quel ch’è difficile
da perdonare
è la confusione delle lingue
che operasti,
con più crudeltà
di quanto tu non sappia.*

In questo caso il dialogo si svolge tra un “io” e un “tu” definiti e chiari: il verbo pronominale riflessivo volontario, *io mi lamento* (v. 3), si pone in contrapposizione a un *tu*, posto sotto accusa, inizialmente invocato ed esplicitato (v. 1), poi ripreso anaforicamente dal pronome soggetto reiterato, sia sottinteso che esplicito (v. 12 e v. 14). Questa poesia è la risposta all’impossibilità di completare l’unione tra esseri viventi.

Presa coscienza di ciò, tuttavia, lo sconforto non abbandona Carafa che fa seguire a *Signore*, la poesia *Sèpara la nostra voce da noi*.³⁶

*Sèpara la nostra voce da noi,
come l’oro
dalle scorie della terra.*

³⁴ Si fa riferimento a *Poi l’alba carica*, in Carafa (1953), p. 31.

³⁵ Ivi, p. 11.

³⁶ Ivi, p. 12.

*Dammi coraggio per setacciare il mondo
se alla fine,
in un ultimo giro di rete più sottile,
resta un solo grano d'oro.*

Carafa qui diviene la paziente, colei che chiede aiuto, la destinataria, in questo caso, del trivalente (*Dammi coraggio*) con oggetto indiretto espresso dall'enclitico di prima persona singolare. Non importa la fatica, né il tempo necessario, l'importante è giungere alla verità. È una richiesta per la collettività, che non si esaurisce in una finalità di salvezza personale, come fa intendere il *nostra* e il pronome personale indiretto *noi* nell'*incipit*.

Carafa esprime il desiderio di essere strumento di salvezza e l'umiltà che vi pone in questa sua missione è pure in *Io vi chiedo perdono se le vostre voci*:³⁷

*Io vi chiedo perdono se le vostre voci
mi giungono
come in dormiveglia di treno, la notte,
o durante la febbre.*

*Ma un'ape ho nell'orecchio, che ronza
e vi depono miele.*

Anche in questo caso l'uso dei pronomi indiretti sottolinea lo scambio tra l'autrice e un "tu" collettivo espresso dal pronome tonico di seconda persona plurale: *chiedo* (v. 1) e *giungono* (v. 2) sono verbi trivalenti saturati nelle loro valenze ed esprimono, senza ambiguità, la posizione di distacco che invece nel testo precedente era annullata. Carafa chiede così perdono a coloro che non riesce ad ascoltare con chiarezza. La predominanza di forme attive dei verbi ci svela anche il punto di vista dal quale Carafa narra la realtà propria e altrui. Ed ecco che questa impossibilità di distinguere le voci nitidamente viene nuovamente ricondotta al tema dell'involontarietà: la volontà di agire e di cercare di essere strumento di salvezza sono vanificate da una presenza che appartiene alla vita stessa, che fa parte di un sistema. L'ape non è presenza aliena, è creatura di vita, che opera: tutto diventa così naturalmente incomprensibile e parte di realtà.

³⁷ Ivi, p. 16.

L'impossibilità di salvezza e i limiti del proprio agire sono ben descritti in *Io ti posso chiudere il volto*:³⁸

*Io ti posso chiudere il volto
fra le mani
come l'acqua preziosa dell'anima
in un vaso.*

*E affacciarmi su te:
ora le labbra scenderanno
a portarti la notte sugli occhi,
è il mio respiro un balsamo
al male
che ti serpeggia in fronte.
Braccia ho per cingerti uguali
alla siepe che smorza le raffiche di tramontana,
pace ho nel grembo
di un orto consacrato agli dèi.*

*Ma dall'ira degli dei nel mondo
non mi è dato salvarti:
solo curarti le ferite
che non siano mortali.*

I pronomi tonici e atoni di seconda persona singolare abbondano in questo testo e chiudono ogni azione dell'io parlante (vv. 1, 5, 7, 11 e 16): essi sono i destinatari di ogni suo agire, un agire chiaro, definito, espresso anche in questo caso dalla saturazione di tutti verbi, e volontario, come palesato dal modale *posso* del primo verso e dal pronominale riflessivo *affacciarmi* (v. 5). Le tre strofe che compongono il testo costituiscono i tre momenti dell'operare di Carafa come donna e come psicanalista: nella prima si comprende il momento dell'accoglienza e il desiderio di protezione, nella seconda l'azione dell'intervento, nella terza il limite di questo agire. Anche in questa poesia colpisce l'architettura che sottostà al testo: la prima e l'ultima strofa sono due quartine e, proprio come i due versi iniziali e finali in *Non appena mi muovo*,³⁹ basterebbero ad esprimere l'essenza della poesia.

*Io ti posso chiudere il volto
fra le mani
come l'acqua preziosa dell'anima*

³⁸ Ivi, p. 19.

³⁹ Ivi, p. 8.

in un vaso.
[...]

*Ma dall'ira degli dei nel mondo
non mi è dato salvarti:
solo curarti le ferite
che non siano mortali.*

Tuttavia, omettendo le strofe n. 2 e 3, si celerebbe la parte più significativa dell'esperienza di quell'"io" e di quel "tu". I versi centrali, come in *Non appena mi muovo*, narrano il processo di questo tentativo di salvezza: un processo che necessita l'impiego di similitudini per spiegarne l'intensità e la difficoltà, nonostante la levità e la dolcezza impiegate dall'io agente. È una strofa ricca di antitesi che contrappongono la cura al male, la pace alla devastazione. Lo stacco tra seconda e terza strofa, marcata dalla congiunzione testuale avversativa *Ma* (v. 15), narra ogni limite dell'operare e la presa di consapevolezza dell'io parlante in un commovente atto di umiltà. In questi ultimi versi la resa è totale: se nelle precedenti strofe la similitudine è strumento retorico a invocazione di una mitologia ancestrale e di una volontà eroica, nell'ultima la resa è espressa con rassegnazione e accettazione di un ruolo che, ancora una volta, non è quello dell'eroina ma della curatrice. Anche in questo caso, il pronominale *non mi è dato* cela l'agente e quindi esprime un aspetto dell'agire involontario, quello dato dall'impossibilità, nonostante la volontà, di perseguire il fine.

A livello strutturale, sintattico e lessicale è interessante osservare i vv. 9-10, centrali sui diciotto totali del componimento: «[...] al male/ che ti serpeggia in fronte». Ed è proprio il tonico *ti* del v. 10 che apre alla riflessione: è l'unico argomento indiretto di un verbo (*serpeggia*) il cui soggetto, il *male*, cambia rispetto ai precedenti (*io*). Il male è in posizione centrale, campeggia nello spazio bianco, divenendo l'antagonista dell'io parlante. E così Brianna Carafa, con il suo agire espresso nei vv. 1-8 e vv. 11-14, abbraccia, chiude, cerca di soffocare la forza maligna che si muove strisciando; l'area semantica rimanda proprio al tema dell'abbraccio e della protezione amorevoli, alimentando la tensione e lo struggimento: cosa può la volontà di un essere umano contro forze che non possono dirsi umane?

Carafa ricorda la necessità di proteggere con un atto d'amore anche in *Dimmi che hai fatto*,⁴⁰ evidenziando l'importanza della collaborazione tra i soggetti coinvolti, a sottolineare la condivisione delle responsabilità di salvezza e di condivisione delle fatiche:

*Dimmi che hai fatto
dell'immagine piena di grazia
che prestavi allo spazio
dove io mi muovevo?
Senza una forma d'amore
che la racchiuda
ogni creatura perisce
e si trasforma in acqua...*

Il componimento rispecchia la precisione architettonica posseduta dall'autrice: i primi quattro versi pongono una domanda che coinvolgono i due soggetti dialoganti, gli ultimi quattro rispondono al quesito attraverso una sentenza, frutto di un cammino personale: spariscono i pronomi personali ed entrambi diventano creature bisognose d'amore.

L'Io, il punto di vista di un soggetto consapevole

Dell'io narrante nelle poesie di Carafa si è ampiamente parlato. Tuttavia, scorrendo l'indice di *Poesie* risalta la ricorrenza del pronome personale singolare come prima parola in sei testi⁴¹; in uno segue la congiunzione apostrofata *se*, di fatto divenendo esso stesso *incipit* (*S'io mi curvo*); in *Non appena mi muovo* è il soggetto sottinteso del primo verso; in *Non per volontà* e in *Signore*, compare al terzo verso come primo referente. È dunque evidente il punto di vista di osservazione dell'autrice: non si confonda questa predominanza come un atto di vanitosa presenza, la si interpreti al contrario come espressione del dolore, in tutta la sua funzione emotiva, come bisogno di comunicare le proprie intenzioni all'altro, già

⁴⁰ Ivi, p. 24.

⁴¹ *Io mi figuro un tuo sorriso* (p. 10); *Io mi ricordo il vento* (p. 13); *Io vi chiedo perdono se le vostre voci* (p. 16); *Io ti posso chiudere il volto* (p. 19); *Io più lieve di un'ala vorrei* (p. 21); *Io seguirò la traccia* (p. 26).

consapevole che ogni tentativo non prevede la certezza dell'esito. A sostegno di quanto si afferma, sono le analisi precedenti e il desiderio esplicitato in *Io più lieve di un'ala vorrei*:⁴²

*Io più lieve di un'ala vorrei
scivolarti in un sogno
e là quasi per gioco sfiorare
le corde di quieti
strumenti riposti sul fondo
perché se ne sciolga un motivo
spazioso e vivente così
da valicare il risveglio.
E così come un ramo
trabocca dal muro di cinta.*

La levità, la dolcezza di un agire desiderato dall'autrice sono la manifestazione della consapevolezza del suo essere guida, con l'umiltà di chi ben conosce le insidie di un compito assai arduo. Il condizionale presente del modale *vorrei* elimina ogni dubbio sulla natura del suo atto volontario. Il punto di vista non può essere che quello di un maestro che desidera aprire la strada al proprio discepolo: la presenza del pronome personale *io* è mitigata dal desiderio di essere più lieve di una piuma per *scivolare* nell'inconsapevolezza dell'altro per portarlo al *risveglio*.

La raccolta, inoltre, si chiude con *Lontanissimo mio paradiso*:⁴³

*Lontanissimo mio paradiso
una mano
come un amo da lungo filo,
dall'alto,
s'impiglia nei miei capelli.*

*Lasciami ancora provare
lasciami stare qui.*

Si chiude con una richiesta che certo non esprime presunzione da parte dell'autrice.

«Montaggio», rivista di poesia: Brianna Carafa direttrice e autrice

⁴² Ivi, p. 21.

⁴³ Ivi, p. 27.

L'impegno culturale e la sperimentazione artistica di Brianna Carafa sono testimoniati dalla pubblicazione della rivista «Montaggio», di cui già si è fatto cenno nell'*Introduzione*.⁴⁴

I primi numeri sembrava spettassero di diritto, e per involontaria appartenenza, a Carafa: infatti, come *Poesie* battezzò la collana di Carucci nel 1957, così, precedentemente, nel 1953, il numero 1 di «Montaggio», di cui Carafa era fondatrice e direttrice, venne alle stampe presentando le prime poesie dell'autrice: questo fu il vero battesimo di Brianna Carafa nel mondo editoriale. Nel progetto erano coinvolti, nel ruolo di redattori, Vincenzo Loriga e Mario Trevi, mentre il progetto grafico, fondamentale per le finalità della rivista, venne affidato al fotografo Paolo di Paolo.

*Montaggio pubblica esclusivamente manoscritti e fotografie inediti. Il materiale non pubblicato viene restituito purché accompagnato da indirizzo esatto e affrancatura necessaria.*⁴⁵

Tra il *Colophon* e il *Sommario* compariva questa nota che oggi risuona di antico, non tanto per l'*affrancatura* postale, quanto per la cura e per il rispetto del materiale ricevuto, indice del valore del progetto che animava Carafa e i suoi compagni. L'editoriale è firmato da «Montaggio», il che fa comprendere come, anche in questo caso, Carafa non avesse necessità di apparire o affrancarsi nel mondo culturale italiano in modo autoreferenziale, ma desiderasse operare con una finalità meramente intellettuale e pragmatica.

Più che farne un riassunto è bene lasciare che gli intenti vengano riportati fedelmente:

Questo primo numero della nostra rivista si presenta come un numero di poesia; in esso ogni singolo gruppo di poesie è accompagnato da fotografie. Abbiamo voluto inserire l'elemento fotografico quasi come un commento d'ordine visivo dei singoli gruppi, come l'espressione per simboli visivi della loro atmosfera di insieme. In questo senso abbiamo sottoposto il materiale a una scelta rigorosissima, e ne abbiamo espunto tutto ciò che, pur essendo ottimo dal punto di vista figurativo o visivo, non serviva ai nostri scopi.

Faremo così anche nei numeri seguenti, e sempre il materiale poetico o mitografico da noi presentato sarà commentato da un'opportuna scelta di fotografie.

Nostro intento è dialettizzare la pagina scritta, inserirla in un tessuto di analogie più vaste e immediatamente parlanti. Farla partecipare, più di quanto non partecipi di sua natura, alla vita del mondo, alla sua fisionomia. Senza tuttavia intenti realistici (e qui ci distinguiamo nettamente da iniziative precedenti).

⁴⁴ Si rimanda alle pp. 3-5 di questo saggio.

⁴⁵ Carafa (1953), p. 2: si fa riferimento al primo numero di «Montaggio», in cui, oltre ai testi di Loriga e Carafa, furono accolte, in ordine di apparizione, le poesie di Tommaso Gargiulo, Silvana Radogna, Balilla Calzolari. Per la forma «rigorosissima», si sceglie di riportare come scritto in origine nel testo.

Vogliamo, insomma, modernizzare l'approccio alla poesia e a tutto ciò che è scritto.

La rivista presenterà materiale poetico o mitografico. Poesia d'arte. Poesia popolare. Miti. Fiabe. Inni sacri. E altre possibili varietà della poesia e del mito, fra le quali anche rifacimenti, modernizzazione, contaminazioni ecc. di miti e fiabe.

In effetti, se c'è un contributo che ci auguriamo di poter dare in questo momento così difficile e parassitario della nostra cultura, questo è di favorire, direttamente o indirettamente, a breve o a lunga scadenza, un rinnovamento non tanto del gusto quanto delle stesse attitudini creative, una loro rieducazione e riattivazione.⁴⁶

L'intento programmatico della rivista è esplicitato in modo chiaro: i curatori di «Montaggio» desideravano «dialettizzare la pagina scritta», ponendola in un rapporto dialettico con il mondo, esaltando quel dialogo che a Carafa era molto caro, in cui il lettore diventa parte essenziale dell'operazione artistica. La fotografia stessa non fungeva da strumento di ripresa realistica del quotidiano, bensì da occasione, supporto alla pagina scritta per «inserirla in un tessuto di analogie più vaste e immediatamente parlanti»,⁴⁷ un intento ben diverso dalle correnti realistiche del tempo. Carafa e Trevi ambivano ad essere voce fondativa di un nuovo modo di intendere la pagina scritta, che non fosse recepita come una semplice operazione estetica. Infatti, la rivista, oltre i contributi poetici, proponeva «una parte critica, di recensioni, appunti, lettere, discussioni aperte al pubblico»⁴⁸, dove del *pubblico*, ancora una volta, viene ribadita l'importanza della collaborazione, a sostegno

⁴⁶ Ivi, p. 3. Carafa e Trevi proseguono introducendo la propria argomentazione sulla critica all'ermetismo, all'accademismo petrarchesco (leopardiano e grecizzante) e al neorealismo. L'introduzione è infatti una ricca esposizione dei presupposti teorici che sottostanno alle scelte editoriali di «Montaggio» e della posizione di Carafa e Trevi nei confronti della cultura del tempo, degli intellettuali, della poesia. Essi ritengono che in Italia sia mancata una vera esperienza surrealista. Del Surrealismo apprezzano «il linguaggio disteso, surreale [...] e l'aderenza alla immagine. [...] il merito di avere additato nuove fonti di ispirazione, di aver trovato nuovi miti o embrioni di miti su cui poetare.» (Ivi, p. 4). Tuttavia, credono che anche il Surrealismo debba essere superato: *l'illuminazione e l'associazione libera*, di base nella poesia surrealista, siano solo un punto di partenza per entrare nel processo creativo che porti alla poesia pura, il cui modello viene individuato in Apollinaire. Vi è in queste righe, inoltre, una profonda critica agli ermetici, considerati «dei retori dediti al bel verso» (Ivi, p. 7) e della casta degli intellettuali, vittime di un gusto collettivo e timorosi di offendere «certe forme, certe maniere, certi moduli accettati per buoni dalla casta» (Ivi, p. 6). I poeti, invece, secondo Carafa e Trevi, devono creare un mito, qui descritto come un racconto, «che richiede un discorso, una sintassi e se si vuole uno sviluppo (ma che sia uno sviluppo e non una sovrapposizione) di analogie» (Ivi, p. 8). La poesia, infatti, deve essere *un vivo strumento di comunicazione*, capace di ridurre la distanza tra autore e lettore, «tra spettatore e ascoltatore» (Ivi, p. 10), dotata di un linguaggio «preciso, moderno, semplice» (Ivi, p. 12).

⁴⁷ Ivi, p. 3.

⁴⁸ *Ibidem*.

dell'idea che la poesia deve essere animata da nuova linfa vitale. I temi, legati alla poesia popolare, al mito, alla fiaba, agli inni sacri, ed enunciati nell'editoriale della rivista, sottolineano il desiderio di prendere le distanze dal Neorealismo e da riviste già esistenti come «Paragone»,⁴⁹ che si occupava di letteratura e di arti figurative seguendo *iter* di divulgazione più tradizionali. Sono i temi che rimandano alla poesia di Livia De Stefani, che pubblica in quegli anni il suo primo romanzo, *La vigna di uve nere* (1953).⁵⁰

Dopo le tre poesie di Vincenzo Loriga (*La notte, Giornata e L'attenzione*),⁵¹ che aprono la sezione *Poesie* della rivista, compaiono i testi di Brianna Carafa: sette in tutto, di cui cinque titolati (*Non ci stupisca, Primo amore, Io mi ricordo il vento, Tre proverbi, Poi l'alba carica*)⁵² e due, finali, privi del titolo e con il capolettera diverso rispetto ai testi precedenti: maiuscolo ed evidenziato. La presenza di queste ultime due poesie è particolarmente curiosa, non solo per i motivi grafici appena descritti, ma perché sono due testi confluiti nella raccolta del 1957, che si chiude con *Lontanissimo mio paradiso* proprio come la sezione dedicata a Carafa in «Montaggio».⁵³ Oltre a quest'ultimo componimento, nella pubblicazione del '53, troviamo *Signore*,⁵⁴ *Io mi ricordo il vento*,⁵⁵ e, compreso in *Tre proverbi*, a incipit dello stesso, *Solo da adulti ci si amica*.⁵⁶ Questa compresenza rivela il percorso di revisione e di consapevolezza delle proprie scelte linguistiche compiuto da Carafa, sia a livello sintattico che tematico.

⁴⁹ Il primo numero di «Paragone» uscì nel 1950 edito da Sansoni a Firenze, sotto la direzione di Roberto Longhi che insieme ad Anna Banti fondò la rivista; si veda Gaddo (s.d.). Come già detto nell'*Introduzione* di questo saggio, nel 1966 e tra gli anni 1971-1976 Brianna Carafa pubblicherà i suoi racconti proprio nella rivista «Paragone».

⁵⁰ Carafa e De Stefani non sono paragonabili per intenti e poetica ma entrambe le autrici sono sedotte dalle forze ancestrali della natura che dominano l'essere umano. I personaggi di De Stefani «possiedono codici d'onore e passioni che li rendono prigionieri nel perseguire azioni delle quali non decidono, ma sono decisi dal loro sangue. Sangue come richiamo di forze primordiali e istintuali, trasmesse biologicamente di generazione in generazione, e non come vessillo di un casato; sangue come impulso bestiale in amore, sottomissione totale della donna all'uomo», in Fiorentin (2020), <<https://leortique.wordpress.com/2020/09/21/livia-de-stefani-narratrice-femminista-ed-ecologista-ante-litteram/>> (ultima consultazione: 21/09/2022); per il valore mitologico e ancestrale della poesia di De Stefani si rimanda anche a Pini (2020), <<https://leortique.wordpress.com/2020/11/11/♪-livia-de-stefani-e-i-tempi-di-una-narrazione-ancestrale-3-poesie-3-letture-e-due-opere-visive/>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

⁵¹ Carafa (1953), pp. 15-22.

⁵² Ivi, pp. 25-31.

⁵³ Ivi, p. 32.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, p. 27.

⁵⁶ Ivi, p. 29.

Leggere le poesie in «Montaggio», dopo aver analizzato quelle pubblicate da Carucci, non ha rimesso in discussione il giudizio sulla produzione letteraria di Carafa ma ne ha sicuramente evidenziato la complessità, la profondità e, non per ultimo, la continuità. Questi primi testi presentano tendenzialmente un numero maggiore di versi, sono ricchi di ellissi e di catene anaforiche, non sempre chiare nei referenti. Nonostante la sintassi di questi componimenti si discosti molto dalle poesie di Carucci, si evidenzia come già in questi primi testi affiorino i temi che poi caratterizzeranno tutta la poetica di Carafa. L'idea cardine in Carafa, che esista un disegno superiore al quale rispondono le vite di ciascuno, in modo involontario, è già presente in *Non ci stupisca*:

*Non ci stupisca
l'intelligenza delle stelle
il disegno del destino
nel cavo della mano
come non il grano
che germina nel campo
alla sua stagione.*

*È ordito il tempo
di miracoli e di eventi
familiari e simili alla sera:
in cui la luce e l'ombra
sono indistricabilmente
insieme.*

Nella prima strofa l'autrice presenta il tema principale della raccolta e dei testi futuri: il destino segna trame a cui la vita risponde con una volontà che non ci appartiene; la consapevolezza raggiunta non è la spiegazione del fatto, quanto la cognizione della natura delle cose, esplicitata dalla similitudine che paragona *l'intelligenza delle stelle* e *il disegno del destino* al seme che germoglia per generare vita. È molto suggestivo il moto discendente che le immagini evocate disegnano: si procede dal cielo alla terra, dalle stelle al seme. Ed è un percorso probabilmente ritenuto necessario da Carafa, affinché si comprenda che non vi è vacuità astrologica nell'indicare un agente esterno che toglie l'operare volontario all'essere umano: la parola rimanda a un'immagine e a un significato funzionali a creare quel tessuto di analogie che mettono in dialogo e avvicinano l'autore e il lettore, oltre che ad ampliare il significato del testo, come si tiene a precisare nell'editoriale che introduce la rivista. La seconda strofa inizia con un passivo in cui si omette l'agente, perché non è dato conoscerlo:

al lettore è richiesta la stessa inferenza di cui si parlava a proposito della poesia che apre la raccolta di Carucci:⁵⁷

*Dal buio, dal sangue,
dal luogo d'origine
dove si vuole
che il seme germogli
[...]*

Il tema rimane caro a Carafa, tanto da aprire successivamente la raccolta di *Poesie* (1957) con un testo diverso ma simile nei contenuti, nelle scelte sintattiche e dai medesimi rimandi semantici di *Non ci stupisca*.

Il mistero sta nell'impossibilità di definire l'origine dello stesso e il congiuntivo esortativo iniziale, che titola il componimento, invita a contemplare l'eccezionalità di un evento che accomuna tutti, come evidenzia il pronome indiretto *ci*: tutto 'ci' è già destinato e l'impossibilità di distinguere è rafforzata dall'avverbio: *indistricabilmente*, posto a fine di verso, considerata la lunghezza (sette sillabe) e le caratteristiche fonologiche date dai tre gruppi consonantici (-*str-*, -*lm-*, -*nt-*) che ne rallentano la pronuncia, costringe il lettore a soffermarsi sulle parole al fine di prendere atto che la difficoltà a distinguere è imputabile all'unione del tutto, di cui noi cogliamo solo l'esito, come accade per la pianta che germoglia e il miracolo.

E l'inconsapevolezza non riguarda solo l'impossibilità di comprendere il mistero ultimo dell'origine dell'esistenza: essa è legata anche al tempo, un tempo che svela il disegno del destino (v. 7), è un tempo che si snoda nella vita: il tempo della crescita e della maturazione; solo lo sguardo al passato ci rende più consapevoli della strada percorsa. È questo il tema di *Primo amore*:⁵⁸

*Come s'avvita vivo
il ricciolo al dito
così morbida e animale
l'immagine di te
al filo del ricordo.*

⁵⁷ Carafa (1957), p. 7.

⁵⁸ Carafa (1953), pp. 25-26.

*Fiumi colavano
dalle mani e acute radici
trapanavano il mondo
e poiché il cielo brulicava
d'invisibili calamite
lo spazio poteva scomporre
quasi vento in un mucchio
di piume la compagine
di qualsiasi fiducia*

*A te l'amore che ti supera
in te una stagione intera
di segreti.*

*Pure l'ozio è più intenso
del dolore quando viene prima
di un destino o una dimora
o l'alveolo in cui deporre
la propria forma piena.
Ed è la pigrizia sgomenta
di chi ancora non sa
come si possa creare dal nulla.*

In *Primo amore*, come in *Poi l'alba carica*, Carafa compie probabilmente le proprie maggiori sperimentazioni per scegliere infine di abbandonare, nei componimenti successivi, i giochi grafici, le ellissi che richiedono forte inferenza da parte del lettore, e l'artificiosità di un testo lungo: al termine di questa strada Carafa sceglierà la chiarezza e la brevità, senza rinnegare i temi a lei più cari, introdotti già nell'esperienza di «Montaggio». La prima strofa di *Primo amore*, che nell'immagine del filo del ricordo rimanda alla circolarità di un'andata e di un ritorno, ricorda anche la circolarità della partenza e del ritorno presente in *La vita involontaria*, in cui 'i tetti rossi' segnano il confine del viaggio esistenziale di Paolo Pintus. L'idea che esista una traccia, un filo che unisce i puntini dell'esistenza verrà ripresa anche in *Io seguirò la traccia* e *Lontanissimo mio paradiso*.⁵⁹

Nella seconda strofa Carafa percorre questo amore parlando, attraverso metafore legate alla terra, della fisicità dell'esperienza amorosa, servendosi di un lessico allusivo alla forza dell'atto amoroso, alla passione che travolge, passione paragonata al vento che scompone

⁵⁹ Carafa (1957), pp. 26, 27.

un mucchio di piume. Le piume sono l'immagine della fiducia,⁶⁰ parola che indica il coinvolgimento emotivo di questo amore che, dunque, non è solo carnalità, nemmeno nel ricordo. Tali considerazioni sono tuttavia frutto di inferenze da parte di chi scrive in quanto l'osservazione dei fatti linguistici, dal punto di vista strettamente grammaticale, non permette di giungere a referenti certi né a corrispondenze sicure nel riempimento delle numerose ellissi presenti soprattutto nella terza strofa.⁶¹ Qui si cela probabilmente almeno un verbo alla prima persona singolare, il cui soggetto sembra non espresso quasi a protezione dei propri sentimenti. Spiccano per posizione le preposizioni *a* e *in* e il 'tu' di cui si è messa in evidenza l'importanza nella raccolta del 1957, a dimostrazione della continuità e della maturazione della scrittura di Brianna Carafa.

Primo amore si chiude con una strofa di otto versi in cui l'autrice esplicita il tema del componimento: l'impossibilità di raggiungere la consapevolezza è determinata anche dall'impossibilità di determinare il futuro, sia perché governato dal destino (nominato esplicitamente al v. 22), sia perché vincolato al grado di maturazione della persona. Tutto è presente, tutto soggiace all'agire umano, tutto è già determinato. E, infatti, l'area semantica, ancora una volta, è legata al seme, alla vita in nuce, alla protezione di questo bene assoluto e prezioso; questo ci narrano i versi 20-22: «[...] o una dimora/ o l'alveolo in cui deporre/ la propria forma piena».

Il tema del ricordo e del percorso di maturazione della persona, soprattutto legato al tema della paura, torna in *Io mi ricordo il vento*⁶² e in *Tre proverbi*⁶³, poesie in parte riproposte nell'edizione del 1957⁶⁴. I proverbi sono verità: Carafa esprime un percorso di raggiunta consapevolezza del proprio sé e del cammino umano ma, in conclusione non sa allontanarsi da quel 'tu' che le è particolarmente caro e che la tiene avvinghiata alla vita, quello che le

⁶⁰ In merito alle analogie suscitate dalle parole, il binomio piume-fiducia rimanda al passo della favola di *Amore e Psiche*, a uno dei più cruciali, quando Psiche rompe il patto di fiducia con Amore: «Sulle spalle del dio alato ali rugiadose biancheggiano di sfavillante splendore e per quanto le ali siano ferme, alle estremità tremolano e palpitano minuscole piume sempre vibranti», in Apuleio (2011), p. 87.

⁶¹ La finalità di «dialettizzare la pagina scritta», espressa nella premessa di «Montaggio», è dunque realizzata, come quello di creare «un tessuto di analogie più vaste e parlanti» (p. 3).

⁶² Ivi, p. 27.

⁶³ Ivi, p. 29.

⁶⁴ *Tre proverbi*, pur presentato come tre parti distinte (una ogni strofa), separate da tre asterischi, qui viene proposto come un unico testo. Nell'edizione di Carucci, invece, Carafa ripropone solo la prima e la terza strofa.

permette di dire all'altro: «E allora ti conosco».⁶⁵ «Solo da adulti ci si amica la paura»,⁶⁶ dice Brianna Carafa: vi è un lungo cammino per prendere le distanze e raggiungere il centro:

*Si allunga il raggio
amano a mano
che procediamo al centro,
punto perfetto e solitario
da cui riva equidistante
è il mondo.*⁶⁷

Ripercorrendo i titoli di queste poesie, ci si accorge come essi siano ricchi di indizi: seppur sia vero che la sintassi di questi versi lascia spesso dei vuoti da colmare, Brianna Carafa non tradisce la propria natura di guida. Essi rivelano il tema, rassicurando il lettore.

Poi l'alba carica prende il titolo dal primo verso della seconda strofa: attraverso l'avverbio *Poi* e il sostantivo *alba*, esso ci parla della dimensione del tempo, della sua circolarità, del desiderio di trovare il punto di partenza e di fine, dell'attesa, dell'imprevisto involontario, del desiderio. Questo testo racconta le fatiche dell'uomo e della sua finitezza ma, contemporaneamente, esorta a vivere attivamente la propria vita, invitando a comprendere il disegno nel quale le nostre vite sono inscritte. *Poi l'alba carica* è certamente il testo più complesso di questa breve raccolta, seguito da *Primo amore*. In entrambe le poesie Carafa gioca con la grafica, alternando strofe in corsivo e servendosi degli spazi tra le strofe: queste pratiche vengono abbandonate in *Poesie*, dove i testi campeggiano nella pagina e dove la linearità della grafica rappresenta anche quella della sintassi. Nonostante ciò, *Poi l'alba carica* rimane un testo da non archiviare, la cui complessa architettura è tracciata da due congiunzioni, di cui una testuale, e un avverbio:

*Se la notte si cuce alla notte
a mezzanotte il cerchio è chiuso
da un invisibile sutura,
misura principio e fine
di ogni giorno il sogno,
il punto in cui la ruota affonda.
Poi l'alba carica di reti
nella barca addita il mare
dal suo preludio bianco*

⁶⁵ *Ibidem*, v. 18.

⁶⁶ *Ibidem*, v. 1.

⁶⁷ *Ibidem*, vv. 8-13.

all'orizzonte: consegna
il pescatore al suo mestiere
l'amicizia dell'acqua due,
il nostro non sapere a noi
che vento spiri e quale pesca
ci riserbi il sole quando è alto.
*Ma l'attesa nelle nostre mani
sia ragione di presenza
fino a sera - Dio non è scopo,
è legge - e se il cibo
procurato al largo è per un giorno
solo, magari con un'alga
o una perla impreveduta
ma non altro, basti
ogni volta a sé il suo tempo
all'uomo e all'eterno il sogno
che lo fa durare.*

Se, Poi e Ma tracciano la strada di un ragionamento di sintesi in cui si narra di un ipotetico tempo, del sogno, del mito e del monito a riappropriarsi di una coscienza, intesa «come apertura continua e come continua lucidità di percezione e insomma come presenza: a sé e al mondo».⁶⁸

E, forse, è proprio il tempo a mancare in questa impresa della vita: in entrambe le raccolte di poesie, Brianna Carafa decide di chiudere con *Lontanissimo mio paradiso*,⁶⁹ i cui ultimi due versi raccontano, con una preghiera, il suo folle attaccamento alla vita, quella vita che troppo presto le è stata tolta:

*Lasciami ancora provare
lasciami stare qui.*

Chiara Pini
Collegio Salesiano Astori
chiara.pini@astori.it

⁶⁸ Ivi, p. 5.

⁶⁹ Ivi, p. 32.

Riferimenti bibliografici

Acrocca (1957)

Elio Filippo Acrocca, *L'anno della poesia*, in «La Fiera Letteraria», XII, n. 46, 17 novembre 1957,

in <<https://www.bibliotecaginobianco.it/flip/FIL/FIL12-4600/#zoom=z>>

(ultima consultazione: 21/09/2022).

Apuleio (2011)

Apuleio, *La Favola di Amore e Psiche*, cura e traduzione di Gabriella D'Anna, Roma, New Compton, 2011.

Caminito e Lombardo (2021)

Giulia Caminito e Clelia Lombardo, *Le donne dello Strega: intervista a Giulia Caminito a cura di Clelia Lombardo*, in «Le Ortique», 22 gennaio 2021,

<<https://leortique.wordpress.com/2021/01/22/le-donne-dello-strega-intervista-a-giulia-caminito-a-cura-di-clelia-lombardo/>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Carafa (1953)

Brianna Carafa, in «Montaggio», Anno I, n. 1, 1953, pp. 23-32.

Carafa (1957)

Brianna Carafa, *La porta di carta e Il Sordo*, in «Botteghe Oscure», Quaderno XIX, Roma, Botteghe Oscure, 1957, pp. 549-557.

Carafa (1957)

Brianna Carafa, *Poesie*, Roma, Carucci Editore, 1957.

Carafa (1966)

Brianna Carafa, *Il Giardino perduto*, in «Paragone Letteratura», Anno XVII, N. 198/18, agosto 1966, pp. 84-97.

Carafa (1971)

Brianna Carafa, *La governante*, in «Paragone Letteratura», Anno XXII, N. 256, Giugno 1971, pp. 74-103.

Carafa (1972)

Brianna Carafa, *Altrove*, in «Paragone Letteratura», Anno XXIII, N. 274, Dicembre 1972, pp. 18-35.

Carafa (1976)

Brianna Carafa, *L'autobus*, in «Paragone Letteratura», Anno XXVII, N. 312, Gennaio 1976, pp. 62-76.

Debenedetti (1975)

Antonio Debenedetti, *Premi-oroscopo*, in «Corriere Letterario», 22 giugno 1975.

Debenedetti (1976)

Antonio Debenedetti, *Stasera al traguardo i cinque dello Strega*, in «Corriere della Sera», 7 luglio 1976.

Ferrero (1978)

Ernesto Ferrero, *Brianna Carafa, il fascino dell'oscuro*, in «La Stampa», *Tutto libri*, 1 aprile 1978, p. 10.

Gaddo (s.d.)

Paola Gaddo (a cura di), «Paragone», Scheda catalografica in ACNP, in
< http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/paragone.html >.

Giannetta (2020)

Eugenio Giannetta, *Paolo di Paolo, il fotografo che immortalò una generazione di sognatori*, in
«Harper's Bazaar», 29/06/2020, in
<<https://www.harpersbazaar.com/it/cultura/libri/a32934443/paolo-di-paolo-fotografo/>>
(ultima consultazione: 21/09/2022).

Fiorentin (2020)

Francesca Clara Fiorentin, *Livia De Stefani, Narratrice femminista ed ecologista anti-litteram*, in
«Le Ortique», 21 settembre 2020,
<<https://leortique.wordpress.com/2020/09/21/livia-de-stefani-narratrice-femminista-ed-ecologista-ante-litteram/#more-774>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Majorino (1984)

Giancarlo Majorino, *Centanni di Letteratura*, Padova, Liviana, 1984.

Margioni (2014)

Marina Margioni, *La narrativa di Guglielmo Petroni, tra realtà e memoria*, Lucca, Tra le righe libri, 2014.

Martini (1969)

Carlo Martini, *Dizionario dei Premi Letterari*, Milano, Mursia, 1969, p. 207.

Marzoli (1976)

Lella Marzoli *Incontro con la scrittrice Brianna Carafa. Tra psicanalisi e narrativa*, in «l'Unità», 4 settembre 1976, e *Brianna Carafa in una rara intervista del 1976*, in «Le Ortique», 1 febbraio 2021, <<https://leortique.wordpress.com/2021/02/01/brianna-carafa-intervista/>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Massari (1976)

Giulia Massari, *Premi letterari: via alle manovre (e molti sanno già i vincitori)*, in «La Stampa», 5 giugno 1976, p. 3.

Ombres (1975)

Rossana Ombres, *Adolescenze prigioniere*, in «La Stampa», 10 ottobre 1975, p. 12.

Pagano (2010)

Sergio Pagano, *Papato e modernità al passaggio del potere temporale*, in «L'Osservatore Romano», 7 febbraio 2010.

Palermo (2016)

Massimo Palermo, *La dimensione testuale*, in S. Lubello (a c. di), *Manuale di linguistica italiana*, Berlin, de Gruyter, 2016, pp. 222-224, <https://www.academia.edu/34646942/La_dimensione_testuale_in_S_Lubello_a_c_di_Manuale_di_linguistica_italiana_Berlin_de_Gruyter_2016_pp_222_241?email_work_card=view-paper> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Patrizi (2015)

Giorgio Patrizi, *Petroni, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 82, Roma, Treccani, 2015.

Pini (2020)

Chiara Pini, *Livia De Stefani e i tempi di una narrazione ancestrale: 3 poesie, 3 letture e parole in trama*, in «Le Ortique», 11 novembre 2020,

<<https://leortique.wordpress.com/2020/11/11/%e2%99%ab-livia-de-stefani-e-i-tempi-di-una-narrazione-ancestrale-3-poesie-3-letture-e-due-opere-visive/>>

(ultima consultazione: 21/09/2022).

Pini (2021)

Chiara Pini, *La lingua poetica di Brianna Carafa: cristallina e risonante*, in Alessandra Trevisan e Chiara Pini, *La poesia di Brianna Carafa*, in «Le Ortique», 3 febbraio 2021, in

<<https://leortique.wordpress.com/2021/02/03/la-poesia-di-brianna-carafa/>>.

Senato della Repubblica, *Soderini Edoardo*, fascicolo personale, in

<<http://notes9.senato.it/web/senregno.nsf/1dbf7f5088956bebc125703d004d5ffb/3daf72366e9639b84125646f0060aa2e?OpenDocument>>.

Soderini De Frankenstein (1906)

Marianna Soderini De Frankenstein, *La Rassegna nazionale. Il voto politico alle donne*, in «La Rivista Internazionale di Scienze Sociali e Discipline Ausiliarie», 1906, Vol. 41, Fasc. 164,

Agosto 1906, pp. 570-572, in «Vita e Pensiero», Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, <<https://www.jstor.org/stable/i40075832>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Tolfo e Caminito (12 dicembre 2020)

Giorgia Tolfo e Giulia Caminito, *Perché anche al Premio Strega sono quasi tutti maschi*, in «Domani», 12 dicembre 2020,

<<https://www.editorialedomani.it/idee/cultura/lo-strega-non-rosa-il-premio-letterario-dove-le-donne-non-vincono-quasi-mai-khlgsx92>> (ultima consultazione 21/09/2022).

Trevisan e Pini (2021)

Alessandra Trevisan, *'Ancora nascere poeta': scoprire i versi di Brianna Carafa*, in Alessandra Trevisan e Chiara Pini, *La poesia di Brianna Carafa*, in «Le Ortique», 3 febbraio 2021, in <<https://leortique.wordpress.com/2021/02/03/la-poesia-di-brianna-carafa/>> (ultima consultazione: 21/09/2022).

Sabatini, Camodeca, De Santis (2016)

Francesco Sabatini, Carmela Camodeca, Cristiana De Santis, *Sistema e testo. Dalla grammatica valenziale all'esperienza dei testi*, Torino, Loescher, 2016.

Sabatini, Camodeca (2022)

Francesco Sabatini, Carmela Camodeca, *Grammatica valenziale e tipi di testo*, Roma, Carocci Editore, 2022.

Siciliano (1975)

Enzo Siciliano, *I cinque dello Strega e il "genio" di Landolfi*, in «La Stampa», 4 Luglio 1975, p. 17.

Valleroni (1975)

Aldo Valleroni, *A Strehler il premio "Viareggio-Versilia"*, in «La Stampa», 11 luglio 1975, p. 7.

Brianna Carafa is best known for her novels and tales although mostly forgotten as a poetry writer. She published her poems in 1953 and in 1957. This paper analyzes the most significant variations in Brianna Carafa's writing style and the main themes of her poetry. This paper offers an example of analysis through the valency grammar model, a new approach to reading comprehension. The effectiveness of the valency model is demonstrated, which should be considered as a reference model not only for the teaching of Italian but also for a new reading and understanding of literary texts.

Parole chiave: *Brianna Carafa, poesia, Montaggio, Carucci, grammatica valenziale*