Daniele Maria Pegorari

Giusi Verbaro
La parola che quadra e che scompiglia. Poesie 1971-2013
a cura di Caterina Verbaro
Rubbettino
Soveria Mannelli
2025
ISBN 978-88-498-8537-8

La pubblicazione dell'antologia *La parola che quadra e che scompiglia*, curata da Caterina Verbaro, permette di restituire in una prospettiva unitaria il percorso di Giusi Verbaro, poetessa nata a Catanzaro nel 1938 e scomparsa nel 2015 nella vicina località jonica di Soverato, da lei molto amata. Verbaro è stata una delle voci più complesse e riconosciute della poesia al femminile del dopoguerra, ma l'indisponibilità di molti suoi titoli ha reso necessaria e meritoria questa operazione di selezione e riproposizione, dalla quale può ora ripartire uno studio sistematico della sua opera. Pur conservando la classica ripartizione per singole raccolte cronologicamente disposte (a parte la posposizione dei pochi testi provenienti da due sillogi degli anni Settanta, dalle quali Verbaro prese poi le distanze, ma che qui si riportano per completezza di discorso), la curatrice ha scelto di editare i testi nella loro ultima lezione disponibile, spesso rivista dall'autrice dopo la pubblicazione nella relativa raccolta – talvolta con l'aggiunta di un titolo, quando non originariamente previsto –, in modo da rispettare quel bisogno incessante di perfezionamento che ha accompagnato la poetessa lungo tutta la sua vicenda: probabilmente anche per influenza della sua formazione di biologa, Verbaro ha infatti concepito anche la scrittura come un organismo vivente, motivo per il quale la correzione, più che un'ossessione 'petrarchista' o manierista, è segno della necessità di una metamorfosi ininterrotta.
Come un corpo cambia e si dispone diversamente nel suo contatto con l'ambiente, così la lingua non può rimanere immutata. Emerge, allora, una concezione della poesia come generazione e crescita della parola, attraverso progressivi ripensamenti autoriali che si spiegano con una renitenza al compimento definitivo e con una tensione permanente verso una rivelazione del poeta a se stesso; ciò ha una precisa origine ermetica che in parte Verbaro attinse direttamente alla sorgente fiorentina, attraverso la prolungata e intensa frequentazione di Mario Luzi. È proprio per questa via che, nonostante il rischio di perifericità dettato dalla sua residenza calabrese, la qualità di questa poesia è perfettamente sintonizzata con la linea dominante del Novecento maturo e dell'inizio di questo secolo, risentendo da un lato della tensione memoriale e gnoseologica che va da Ungaretti a Luzi (come fu segnalato da Donato Valli nel 2008 e da me nel 2009), dall'altro dell'irrequietezza sperimentale che negli anni Settanta e Ottanta spinge a dissolvere i confini tra diario, riflessione critica e invenzione poetica.
Il primo periodo di Verbaro, documentato da *Voglio essere voce* (1971) e da *Un dio per la domenica (calabria: fughe e radici)* (edito nel 1982, ma composto prima del 1978), manifesta un equilibrio fra diario personale e attenzione sociale, con la Calabria che affiora come sfondo sensibile e morale. Già qui, tuttavia, si avverte la spinta a superare una dimensione tradizionale, nella direzione di un linguaggio più inquieto e franto, capace di rompere la misura classicheggiante appresa dai maestri del secolo. In questa fase prende corpo l'idea della poesia come gesto insieme critico e sociale, non autoreferenziale, ma teso a restituire voce a una condizione di marginalità culturale e a un disagio generazionale, quello della cosiddetta 'Quinta generazione' – maturata nel Sessantotto – che molto deve proprio alla vivace attività della nostra autrice. La consapevolezza di appartenere a una stagione segnata dalla crisi delle istituzioni letterarie e dalla dissoluzione dei

canoni lirici avvicina la sua ricerca a quel variegato *milieu* che forse troppo coercitivamente viene indicato come neo-orfico e che invece mi pare più cautamente denominabile dal titolo di una celebre antologia di tendenza del 1978: *La parola innamorata*. E 'innamorata' – delle forme, degli statuti, della nobiltà e della cantabilità della poesia – è certamente la scrittura di Verbaro, in forte reattività nei confronti non solo della coeva neoavanguardia, ma anche dell'impegno politico, pur nella consapevolezza della definitiva irrecuperabilità della tradizione moderna.
A partire dal 1978 la sua parola si carica subito di energia tellurica, si fa luogo di frattura e di liberazione, secondo un impulso che non definirei proprio 'espressionistico' (come si spinse a fare Remo Pagnanelli nel 1986, recensendo *Mediazioni e ipotesi per maschere*, dell'anno prima), ma che meglio si può ricondurre al quadro variegato e totalmente eccentrico della poesia post-ermetica, dove la lezione del tardo Ungaretti può convivere col ragionativo prosaico dell'ultimo Montale e la vibrazione sismica della parola caproniana può combinarsi con l'erotismo sofferto di Amelia Rosselli. Gli anni Ottanta e Novanta sono quelli in cui la poetessa dimostra un'incontenibile capacità di reinventarsi e di studiare opzioni metriche che appunto alla nostalgia struggente della tradizione sono da ricondurre; come il suo falso sonetto, che era tale per scansione strofica, ma non per lunghezza dei versi e per sistema rimico, collocando la nostra autrice nel solco di autori, Zanzotto in particolare, che hanno molto sperimentato sulla forma metrica più tradizionale.
Ora, come confermano diverse liriche destinate solo a pubblicazioni collettive fra il 1980 e il 1997 (e qui riproposti in un'apposita sezione), il dettato si fa meno sperimentale, con un andamento sospeso che fa pensare talora all'aforisma enigmatico: una strada tentata anche da Cesare Viviani, altro beneficiario dell'eredità luziana. La poesia si alleggerisce, si fa più limpida e meno soggetta all'iperletterarietà – come ebbe a notare Nicola Merola, introducendo *Per amore, per follia* nel 1991 –, assumendo il carattere di una ricerca fondata sulla dislocazione dell'io e su un ben mascherato autobiografismo. In particolare, il motivo della contesa amorosa viene tradotto, ne *Le lune e la regina* (1993), in sapienti immagini simboliche, come la metafora del gioco che allegorizza il lato crudele della relazione, ma anche l'impossibilità di sottrarsi al confronto con l'altro, per quanto estenuante esso possa rivelarsi. Verbaro costruisce così un autoritratto nella forma di un diario criptato, in cui il soggetto amoroso diventa figura di un destino sfuggente, che non si lascia circoscrivere e non assume mai la densa concretezza dei correlativi oggettivi propri della lezione montaliana.
A cavallo del Duemila la poetessa comincia a essere attratta dalla dimensione mitica. Non si tratta più soltanto di riscrivere le vicissitudini di Ulisse e Circe, di Arianna e il labirinto, come al tempo di *Itaca, Itaca…* (1988). Ora è l'archetipo materno che diventa principio generativo, memoria fondativa e insieme perdita irrimediabile: *Nel nome della madre* (1997) è la raccolta in cui Verbaro tocca un vertice di fusione tra scavo personale e mitopoiesi, paragonabile, pur con diversi esiti, all'elaborazione del lutto che caratterizza *Il seme del piangere* di Caproni.
L'attenzione al ritmo e alla misura metrica qui non è esercizio formale, ma ricerca di un equilibrio che restituisca dignità all'esperienza affettiva e alla sua trasfigurazione. Oppure è la rinnovata magia del passaggio di millennio (in *Luce da Hakepa*, del 2001) che conduce Verbaro sul punto di una nuova partenza, come un Ulisse inesausto che naviga per non approdare mai – secondo il millenario racconto che si stende da Omero a Dante – perché scopo della peregrinazione 'innamorata' di questa autrice non è un sospirato approdo, ma la ricerca del *kairós*, l'istante prezioso di un incontro rivelatore, mai preventivabile e collocabile persino nei mari agitati del naufragio. È lo stesso itinerario che porta alla sua ultima raccolta, *Il vento arriva da uno spazio bianco* (2013), nel quale, se sopravvivono echi della grande tradizione novecentesca, questi non hanno nulla della citazione e si fanno, piuttosto, riscrittura e ricognizione degli archetipi mediterranei, soprattutto nella sezione centrale ("La casa sulla scogliera"), dedicata al paesaggio e al mare della Calabria, trasfigurata in uno spazio di salvezza e miraggio, dove si conciliano memoria del passato e tensione metafisica verso il futuro.

Costruita e curata con la sapienza di chi più ha potuto essere accanto all'autrice – affettivamente e letterariamente –, *La parola che quadra e che scompiglia* restituisce un percorso organico, come certamente avrebbe voluto la stessa Verbaro, se è vero che in una sorta di autoritratto edito in un volume collettaneo del 2006 scriveva: «non posso che […] rileggere quanto finora scritto e pubblicato, come una storia sola, compatta, via via più scavata e percepita, più chiara e decifrata», tutta all'insegna del viaggio, «un viaggio nel cuore della parola quanto nel cuore degli eventi e dei non eventi». Questo passo proviene dalla sezione conclusiva dell'antologia, che, coerentemente con un'idea totalizzante della poesia – in cui creazione e riflessione si alimentano a vicenda –, raccoglie un buon assaggio della prosa critica di Verbaro, nella quale possiamo ammirare la consapevolezza della sua postura teorica e una notevole disponibilità a 'dichiararsi', oltre che a 'esprimersi'. Ad esempio, parlava di sé, oltre che della generazione poetica che si formava intorno a lei all'inizio degli anni Ottanta, quando ne *Le alchimie dello stregone* (1984) additava un «circuito energetico bio-cosmico che, nelle corrispondenze tra memoria e linguaggio, ricrea il segreto stesso della vita e dei suoi bioritmi e sulla cui unica misura di immenso processo vitale, la 'parola-verità' cerca di divaricare gli irrecuperati abissi». Il lascito più forte della sua voce è forse qui, nell'aver saputo inscrivere la letteratura in un orizzonte 'organico', biologico, composto da infinitesimali particelle viventi e scandito da tempi che sfuggono alla presunzione dell'uomo, a metà strada fra la regola e il caso, il quadrato e lo scompiglio, il limite e l'infinito.