

**Comparatismi 9 2024**

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20242694>

## **La natura delle scale nella poesia di Patrizia Cavalli**

Luigi Pezzoli

**Abstract** • L'articolo si propone di studiare all'interno della poetica di Patrizia Cavalli la natura di un ben preciso luogo-oggetto domestico: le *scale* di casa. La tradizione poetica occidentale ci mostra che la scala raramente è assunta come tale, ma viene spesso usata come la metafora di una ascesa al cielo. Basti pensare alle scale che Dante menziona in senso strettamente teologico lungo tutta la *Divina Commedia*. La scala come simbolo di verticalità, come mezzo di unione tra terra e cielo, permarrà a lungo in poesia, in modo particolare nella poesia mistica (pensiamo alla *secreta escala* di Juan de la Cruz). La nostra attenzione si concentrerà sull'opera di Patrizia Cavalli, perché in essa assistiamo a una interessante operazione: le scale perdono la propria valenza metaforica e sono assunte in quanto tali, ovvero come scale di casa, giungendo persino a diventare, come accade in *Datura*, il tema principale di una intera sezione (*In alto fino al sonno*).

**Parole chiave** • Patrizia Cavalli; Scale; Poesia; Pigrizia; Eternità.

**Abstract** • This paper aims at studying in the poetry of Patrizia Cavalli the nature of a specific domestic "place-object": the *stairs* of one's home. The history of Western Poetry shows that a ladder is rarely understood as such, but is often used as the metaphor of an ascent to heaven. Let's think of the stairs that Dante mentions in a strictly theological sense throughout the *Divine Comedy*. The ladder as a symbol of verticality – as a means of union between earth and sky – will remain in poetry for a long time, particularly in mystical poetry (like the *secreta escala* of Juan de la Cruz). Our focus will be on the work of Patrizia Cavalli, because here we are faced with an interesting operation: the stairs lose their metaphorical value and are taken as such, that is, as house stairs and become, as it happens in *Datura*, the main theme of an entire section (*In alto fino al sonno*).

**Keywords** • Patrizia Cavalli; Stairs; Poetry; Laziness; Eternity.

# La natura delle scale nella poesia di Patrizia Cavalli

Luigi Pezzoli

## I. Introduzione

Tra i tanti *topoi* che percorrono l'intera produzione poetica di Patrizia Cavalli, uno si impone per il suo carattere bizzarro e spesso sottovalutato. Si tratta di un elemento che ricorre con una certa frequenza in tutte le raccolte e la cui natura – per quanto ambigua, perché oscillante tra quella di un oggetto e quella di un luogo – appartiene alla dimensione domestica dell'abitare: sono le *scale* di casa. L'obiettivo di questa ricerca consisterà precisamente nell'analisi del modo in cui l'io lirico delle opere di Cavalli abita e fa esperienza delle scale di casa.

Una premessa è d'obbligo: non si tratterà di studiare il rapporto personale che Patrizia Cavalli intrattiene con questo particolare luogo. Una simile osservazione potrebbe essere smentita dalla nota formula “io singolare proprio mio”, che deriva dal titolo di una sua raccolta del 1992 e che viene spesso usata per definire l'io lirico delle sue opere. In quest'ottica, sembrerebbe che, a dispetto dei vari tentativi sperimentali con cui la poesia dell'ultimo secolo ha tentato di smarcarsi dalla supremazia della soggettività (cfr. Socci, 2022), Cavalli si sforzi non solo di riabilitare ma addirittura di rinforzare il ruolo della prima persona singolare e della sua forte identità, sempre più solida e isolata dal resto del mondo circostante. Come spesso è stato sostenuto, infatti, la poesia moderna sembra anzi essersi imposta esclusivamente come l'espressione di un io biografico, che direbbe solo ciò che appartiene alla propria interiorità (cfr. Mazzoni, 2005). In realtà, è una strofa di una poesia di quella stessa raccolta del '92 a smentire questa ipotesi: è qui, infatti, che Cavalli dichiara la necessità di ridurre l'io a un semplice pronome, a un elemento puramente grammaticale: “se quando parlo io dico sempre io / non è attenzione particolare e insana / per me stessa, non è compiacimento, / ché anzi io mi considero soltanto / un esempio qualunque della specie, / perciò quell'io verbale non è altro / che un io grammaticale” (Cavalli, 1992, p. 217). Certo, è indubitabile che Cavalli dica sempre *io*, ma, com'è stato notato, “l'io singolare proprio del poeta viene assunto fino in fondo, diventa in tal misura esposto e fatto proprio, da rivelare infine la propria inconsistenza di maschera” (cfr. Dattilo, 2015). La tecnica di Cavalli, in questo senso, si rivela molto più sottile e complessa di un semplice recupero o abbandono della soggettività. L'io così tanto nominato diviene un io talmente esasperato da implodere su se stesso. È con questa forma di individualità che abbiamo a che fare ora che iniziamo ad approcciarci allo studio dell'esperienza poetica delle scale.

“Come lentamente salirò le scale” (Cavalli, 1992, p. 37), recita l'incipit di una poesia della prima raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (1974); “le scale non salita pensierosa, / ma scale, solo scale faticate” (Cavalli, 2020, p. 90), ribadisce un verso dell'ultima opera *Vita meravigliosa* (2020). Tra questi due estremi, tra l'inizio e la fine di un percorso atto a celebrare, senza alcuna evidente trasformazione concettuale o stilistica, la lentezza e la fatica della salita o della discesa, le scale continueranno a essere cantate in tutte le loro sfaccettature. L'obiettivo di questo saggio consisterà precisamente nell'analisi della loro natura assai particolare, ma, prima di addentrarci in uno studio più sistematico, converrà approcciare la fenomenologia di questo bizzarro elemento sorvolando lungo

alcune sue occorrenze, per abbozzare un primo tentativo di lettura del modo in cui essa compare nel corso delle varie raccolte poetiche.

Delle scale la poeta dice l'aspetto anzitutto *materiale*, mostrandone "il languore freddo" (Cavalli, 1992, p. 102) o la sporcizia – "le scale sudicie" (Cavalli, 1992, p. 190). È in un simile quadro fisico che Cavalli può cantare questa figura come il luogo supremo dello *sforzo*, mettendone in evidenza il risvolto più immediatamente fisiologico. La fatica, questo venir meno delle forze che consente l'esperienza di un'approssimazione indefinita, possiede certo dei tratti metafisici, ma il suo impatto è tangibile e sensibile, perché, producendo una sorta di presentimento della fine, non fa che togliere – letteralmente – il fiato: "salivo così bene le scale, / possibile che io debba morire? [...] Ma adesso / che cazzo vuole da me questo dolore / al petto quasi al centro! Che faccio, muoio? / O resto e mi lamento?" (Cavalli, 2013, p. 90). Una fatica che non è prerogativa unica dell'io lirico, ma interpella direttamente anche chi lo circonda: "entra la fatica degli altri per le scale / che trasportano pacchi e valigie" (Cavalli, 1992, p. 115). La debolezza che i gradini producono in chi li attraversa sembra implicare tutt'altra visione del mondo, qualcosa che ha direttamente a che fare con la *lentezza* del percorso – "e ciabatta ciabatta per le scale..." (Cavalli, 2006, p. 12) –, quasi a volerci ricordare che è la natura stessa dell'esistenza a essere ben lontana dalla fretta e dalla rincorsa spasmodica di qualcosa da raggiungere. Ma le scale, da scenario di fatica e debolezza, divengono anche teatro d'amore, uno dei tanti palchi su cui può consumarsi la sensualità insieme materiale e spirituale di una passione che assume i tratti di una lotta metodica e selvaggia. È questo il caso di una poesia che nomina la scala come il luogo dell'incontro tra l'amata che sale e l'amante che attende sul ciglio: "saliva le mie scale con una torva malinconia / brutale, io l'aspettavo fuori dalla porta / ma era così accorta nella sua ascesa / quasi rinocerontica mortale / che solo giunta in cima mi vedeva / improvviso bersaglio da incornare" (Cavalli 2020, p. 7).

Scale fredde e sudicie, scale faticate, scale d'amore. Questa prima rapida disamina, che ha aperto un vasto ventaglio su scenari più che eterogenei, ci mostra che le scale, pur in tutte le loro occorrenze, sono sempre nominate *in quanto tali*, ovvero sono sempre assunte come scale – nello specifico, come scale di casa. Questa caratteristica, in realtà, dice di una tendenza molto più generale che attraversa tutta la poetica di Cavalli: una certa *omogeneità* che si realizza tra la *parola* e la *cosa*. Emanuele Dattilo ha giustamente parlato di *esattezza* a proposito della lingua della poesia di Cavalli, perché in essa le cose non vengono mai "alluse o richiamate con eufemismi o giri di parole, ma sempre dette integralmente, nell'esattezza del loro apparire, a volte abbagliante. Non esistono parole volgari o preziose: esistono solo parole esatte" (Dattilo, 2024, p. IX). Non vi è il senso dell'ineffabile nella sua poetica, perché tutto è nominato e gli oggetti sono sempre ritratti nella loro nitidezza, nel loro candore o nella loro ruvidità. È forse in questo senso che, per riprendere l'espressione con cui Giorgio Agamben conclude un saggio su Cavalli, la sua lingua è in grado di toccare e palpare "i contorni esatti dell'essere" (Agamben, 2010, p. 163).

Che cos'è, in questo caso, una lingua esatta? Non certamente un linguaggio scientifico che, in virtù della sua freddezza, sia in grado di eliminare ogni soggettività per dare il primato assoluto all'oggetto. Come abbiamo già notato, la tecnica con cui Cavalli abdica alla supremazia dell'io è molto più complessa. Certamente, alcuni casi sembrerebbero smentire che non si tratti di un linguaggio scientifico: in *Vita meravigliosa*, la poeta compone un'ode nientemeno che a un farmaco antidepressivo – "gloria perpetua alla fluoxetina, la solerte messaggera dei neuroni" (Cavalli, 2020, p. 85). Ma dire "fluoxetina" è precisamente un esempio tra tanti con cui una cosa può esser detta nella sua esattezza, allo stesso livello dei tanti altri oggetti di uso comune che verranno nominati altrove (whisky, sciarpe, pantofole, sedie). L'esattezza, allora, non ha altra funzione che quella di rendere possibile una certa

omogeneità tra la lingua e il mondo. Una parola esatta – che dice, cioè, la cosa così per come essa è – è l’acerrima antagonista della parola *ermetica*, di quella che allude perché tende a un qualche Assoluto indicibile, quella parola che Giacomo Debenedetti descrive come “una sorta di missile partito da un fondo ignoto e destinato a perdersi nell’infinito dopo di averci sfiorati” (Debenedetti, 2000, p. 163). Anche in questo caso, due esempi estremi, tratti dalla prima e dall’ultima raccolta, mostrano tutta la prudenza con cui Cavalli fronteggia questa dinamica: “solo a un sentire un verbo / che mi sembri vero / sento corrermi il sangue / alla salvezza. Come tornare a casa / e ritrovare pietosa freschezza di lenzuola” (Cavalli, 1992, p. 177); “sarebbe sopportabile ogni male / se non ci fosse l’interpretazione, / sarebbe quel che è, non quel pugnale / che uccide e vuole pure aver ragione” (Cavalli, 2020, p. 114). La parola esatta di Cavalli tenta di sottrarsi al mostro dell’interpretazione e, a volte, si fa espressione esplicita di questa fuga attraverso l’uso di una figura retorica antichissima: la *tautologia*. “Sei proprio come sei” (Cavalli, 1999, p. 17); “le stelle se ne stanno dove sono” (Cavalli, 2020, p. 6); “quel vegetare assorto nel proprio vegetare” (Cavalli, 2020, p. 66): sono solo alcuni esempi con cui la lingua, facendosi espressione estrema dell’esattezza, può nominare la cosa precisamente per quella che essa è.

Questa dinamica riguarda chiaramente anche la scala, che viene sempre detta e nominata come quello specifico luogo domestico di transito generalmente utilizzato per scendere o salire. Ma perché soffermarsi su questa strana figura, a dispetto di tutti gli altri oggetti di uso comune a cui abbiamo accennato? Da cosa nasce questo stupore? La singolarità della presente ricerca ha origine da un dato interessante: la tradizione poetica occidentale, infatti, ci mostra che la scala è un elemento assai presente e ricorrente, ma ci mostra anche che la scala, se nominata in un componimento o in un poema, raramente è assunta come tale, perché generalmente viene cantata come *qualcos’altro*. Capire quale sia questo *altro* è il passo successivo che dobbiamo compiere.

## 2. Le scale in poesia

“Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale / e ora che non ci sei è il vuoto a ogni gradino” (Montale, 2012, p. 309): si tratta forse del caso più noto in cui sembra che un poeta canti le scale per quelle che sono. A un’analisi più approfondita, in realtà, si capirà subito che questo milione (o questi *milioni*, come leggiamo nella strofa successiva) di scale non può essere assunto come tale, sia per l’uso iperbolico che se ne fa, sia perché l’esempio dei gradini viene utilizzato semplicemente per dire qualcos’altro, ovvero le situazioni quotidiane e abitudinarie che il poeta era solito vivere assieme alla moglie Drusilla.

È da un altro componimento di Montale, però, che ci giunge un indizio rilevante circa il rapporto tra la poesia e le scale. “Dicevano gli antichi che la poesia / è scala a Dio. Forse non è così / se mi leggi” (Montale, 2012, p. 240): tratta dalla parte quarta di *La bufera e altro* (1956), *Siria* condensa già nel suo incipit alcuni tratti della poetica negativa di Montale. Il dubbio e l’inquietudine, qui, si rivolgono direttamente alla natura della poesia, che viene definita da Montale attraverso una formula ben precisa che “ricorda la petrarchesca ‘scala al Fattor’” (Savoca, 1989, p. 68). Il poeta, cioè, sta mettendo in discussione l’idea che la poesia, così come sostenevano “gli antichi”, possa rappresentare il mezzo per avvicinarsi a Dio. Dei versi in questione qualcuno ha sottolineato il travaglio religioso di Montale, ma è certo che questa scalata poetica trovi la propria condizione di possibilità in un elemento mortale, ovvero nella donna amata, intermediaria ritenuta indispensabile già da Dante nel rapporto col divino: il Dio della scala, in questo senso, non sarebbe altro che un “‘dio in minuscola’ incarnato in forma muliebre, oggetto di adorazione di un misticismo essenzialmente erotico” (Romolini, 2012, p. 215).

Ai fini della nostra analisi, sarà sufficiente sottolineare come la scala non rappresenti qui un semplice oggetto qualunque, che i poeti hanno spesso nominato in modo indifferente o senza troppe pretese, ma divenga la figura *princeps* utilizzata per definire la natura stessa della poesia. Il verso di Montale riecheggia quello petrarchesco, ma è inevitabile supporre che la definizione di poesia come *scala Dei* abbia un'origine decisamente più remota.

La stessa *Commedia* di Dante, a cui Montale, prima ancora che a Petrarca, fa indirettamente riferimento, può essere intesa come “scala poetica, poesia capace di *trasumanar* con Cristo e d'essere ‘scala a Dio’” (Di Fonzo, 1991, p. 73). È ben noto che la struttura dell'opera dantesca sia organizzata in salite e discese, dall'Inferno al Paradiso, con l'intermezzo del Purgatorio, al quale si accede attraverso tre gradini. L'intero cammino poetico si caratterizza come un percorso graduale di purificazione, finalizzato al raggiungimento dell'ultimo stadio che consiste nella visione e nella contemplazione di Dio. In che modo avviene, in effetti, l'ultimo passaggio dal cielo di Saturno all'Empireo, il più alto dei cieli che rende possibile la *visio Dei* e l'esperienza della beatitudine? Siamo nel canto XXII del Paradiso e Dante scrive: “E nostra scala infino ad essa varca / onde così dal viso ti s'invola. / Infin là su vide il patriarca / Iacobbe porger la superna parte, / quando li apparve d'angeli sì carca” (vv. 68-72). Il tragitto verso l'Empireo avviene di nuovo attraverso una scala, i cui tratti, però, sono descritti dal poeta in modo molto specifico. Dante, infatti, fa riferimento a un noto passo di *Genesi* (28:11-19), in cui viene narrato che Giacobbe, dopo essersi addormentato, sogna una scala, appoggiata sulla terra, da cui salgono e scendono gli angeli di Dio.

Il termine *sullam*, reso dai Settanta con κλίμαξ e dalla Vulgata con *scala*, è “un hapax biblico” (Bertaud, Rayez, 1960, p. 64), ma la sua fortuna sarà secolare. Il sogno di Giacobbe, di fatto, rappresenta uno degli esempi più antichi che è riuscito a dar vita a una lunga tradizione che ha ritratto la scala come ciò che unisce la terra e il cielo. Padri del deserto, teologi patristici e medievali, usando il modello di Giacobbe, faranno della scala un simbolo di verticalità, ovvero di ascensione graduale, di elevazione spirituale e di crescita ‘verso l'alto’. *Ascensio per gradus*: si ascende per gradi, ma i gradi sono sempre e solo rappresentati dai gradini delle scale. La scala diviene, in questo senso, un simbolo eminentemente morale: i gradini non saranno altro che i gradi di perfezione che le anime possono raggiungere mettendosi in cammino verso Dio. L'idea di un'ascensione nella forma di una vera e propria *deificatio* non è di certo un'invenzione cristiana: com'è stato notato, la scala “è un simbolo di remota antichità. Anche fuori del giudaismo, nelle religioni mediterranee e orientali, essa fu assunta a significare l'aspirazione al celeste” (Pricoco, 1992, p. 211). Così accade da Platone, con la descrizione dell'elevazione dell'anima dal mondo sensibile a quello intellegibile, al neoplatonismo, in cui il percorso verso l'Uno è sempre dipinto come un'ascesa graduale (cfr. Chevalier, Gheerbrant, 1982, p. 386). Ma la teologia – prima patristica e poi medievale – ha, per così dire, sistematizzato la figura della scala, facendone il simbolo per eccellenza del cammino purificatore che consente di progredire moralmente e, infine, di avvicinarsi a Dio. È in quest'ottica *gerarchica* che la scala diviene *scala perfectionis*: non solo mezzo di trascendenza e di ascensione verticale, ma anche sinonimo di un movimento graduale di *ascesi*, di sforzo e di perfezionamento pressoché indefinito. Molteplici, di fatto, saranno i trattati teologici che già nel titolo conterranno un riferimento esplicito alla scala come espressione immediata dell'inscindibilità di gerarchia e ascensione (*La scala del Paradiso* di Giovanni Climaco o *L'Itinerarium mentis ad Deum* di Bonaventura sono forse tra gli esempi più evidenti).

È questa visione prettamente dottrinale e teologica che permarrà a lungo nel corso della poesia occidentale, dove, allo stesso livello dei trattati patristici e medievali, la scala diverrà spesso l'oggetto principale o la figura più esplicita per descrivere la trasformazione

spirituale orientata alla comunione con Dio e alla beatitudine. È ciò che accade nella poesia *mistica* ed è in questa prospettiva, ad esempio, che San Juan de la Cruz può descrivere il proprio viaggio poetico, la sua *notte oscura*, come un *camino* che procede per *gradus*. Dopo aver mostrato il modo in cui l'anima è uscita da sé, nella seconda strofa delle *Canciones del alma* San Juan descrive nel dettaglio la natura e le caratteristiche della notte oscura nella quale essa si è avventurata: “al buio e sicura, / per la segreta scala [*por la secreta escala*], travestita / oh! felice ventura! / al buio e ben celata / stando già la mia casa addormentata” (Della Croce, 2002, p. 39). Come spiegherà egli stesso commentando i propri versi, l'espressione *secreta escala* si riferisce direttamente alla notte oscura, ovvero al cammino di contemplazione purificatrice che, pur essendo diretto all'unione perfetta con Dio, si rivela essere una esperienza e una forma di conoscenza puramente negativa: non una *teologia*, ma una “*teo-ologia*, che approda a un'inconoscibilità ultima” (Agamben, 1974, p. vii). È per questo che l'aggettivo usato per descriverla è “segreta”: San Juan, infatti, spiega che l'anima immersa nelle tenebre del suo percorso “non trova modo né maniera né similitudine che la soddisfi al fine di poter significare una comprensione così alta e un sentimento spirituale così delicato” (Della Croce, 2002, p. 194). Ma perché questa notte oscura è assimilata a una scala? Nel capitolo diciottesimo (*Si spiega come questa sapienza segreta sia anche scala*), San Juan ci fornisce vari motivi. Se, da un lato, l'anima può giungere a possedere il proprio tesoro, ovvero la beatitudine, nello stesso modo in cui, salendo la scala di una fortezza, si possono trovare i tesori che vi sono conservati, d'altra parte in questa notte oscura della contemplazione non solo si sale ma si deve anche scendere: l'elevazione dell'anima è al tempo stesso la sua umiliazione e viceversa. Finché, cioè, non si arriverà alla quiete della comunione con Dio, la condizione dell'anima dovrà essere quella di un instancabile movimento: “non rimanere mai in uno stato, ma è tutto un salire e scendere” (Della Croce, 2002, p. 200). Questa notte oscura, spiega infine San Juan, è *scala d'amore*, che “illumina e inamora l'anima fino a innalzarla di grado in grado fino a Dio, suo Creatore, perché solo l'amore è ciò che unisce e congiunge l'anima con Dio” (Della Croce, 2002, p. 201). Come gli autori di qualunque buon trattato di teologia mistica, anche San Juan indica un ben preciso numero di *gradus* del *camino*, che viene scelto seguendo alcune indicazioni dottrinali del suo tempo: dieci, nella sua prospettiva, saranno i gradini della scala d'amore con cui l'anima potrà salire a Dio.

Abbiamo ormai compreso quale sia questo *altro* a cui la scala rimanda in poesia. Generalmente assunta come simbolo di *ascensione* ed emblema di *verticalità*, essa è sempre *scala Dei*, luogo di perfezionamento e di progresso morale. Capiamo ora meglio da cosa nasca l'interesse della nostra ricerca. Quelli cantati da Cavalli sono gradini materiali: le scale di casa, assunte come tali, divengono in loro stesse oggetto di poesia. Eppure, il basofondo teologico non viene eliminato *tout court* dalla sua prospettiva. Anche in questo caso l'operazione compiuta dalla poeta incarna una dinamica più complessa, che tenta di sovvertire un ordine tradizionale agendo direttamente al suo interno per capovolgerlo e ribaltarne i principi. Sarà necessario procedere, dunque, studiando i tratti che caratterizzano, nell'ottica di Cavalli, una esperienza poetica delle scale.

### 3. “O buia e inabitale dimora / recesso insuperabile dell'ozio!”

Per poter avanzare in tale senso, si tratterà innanzitutto di approfondire il modo in cui viene cantato il rapporto che si instaura con il luogo a cui le scale appartengono, ovvero con la *casa*.

“La casa. Beato chi è padrone della casa, non dico della casa catastale, ma della casa, / della casa reale. Per quindici anni / io sono stata ospite della mia casa, / un'ospite

indesiderata” (Cavalli, 1992, p. 189). Quello con la casa è un rapporto, per così dire, di *improprietà*, non già nel senso di inesattezza, quanto di inappartenenza: “meglio morire leggeri, / senza proprietà, / ché a essere proprietari / si è già morti da ieri” (Cavalli, 1992, p. 239). È proprio questa impossibilità del possesso, però, a consentire una esperienza metafisica della casa, in cui il più evidente senso di *passività* di chi è ospite e non proprietario si confonde impercettibilmente con l'*attività*: “io sono in soggezione dei rigidi cuscini, / dei libri aperti, dei corridoi inutili / e feroci, dei quadri appesi, dei cimiteri / di camicie e sciarpe che in ogni stanza / io stessa ho seminato” (Cavalli, 1992, p. 189). Essere in soggezione di ciò che si è fatto e viceversa: è solo non essendo proprietari che si può sottostare a ciò che nella casa è presente, quasi che colui che vi abita divenga cosa stessa tra le cose.

È forse per questa visione necessitarista e inumana che della casa Cavalli può nominare due aspetti in particolare: gli oggetti più immediatamente funzionali al *riposo*; i *percorsi* che vengono compiuti tra una stanza e l'altra o tra una sedia e il letto.

Da un lato, gli oggetti domestici di uso comune più spesso nominati da Cavalli sono sedie, poltrone, letti. “Avanti su, ai divani! / Ai divani! Ai divani!” (Cavalli, 1992, p. 182), esclama ne *L'io singolare proprio mio*, ma una tale inclinazione permarrà sino all'ultima raccolta, dove la casa diviene il miglior rifugio della pigrizia, il suo luogo naturale: “O buia e inabitabile dimora / recesso insuperabile dell'ozio! [...] Per vizio di immagini e pensieri / ho fatto tutto e non ho fatto nulla / ma stanchissima ricerco le poltrone” (Cavalli, 2020, p. 97).

Dall'altro lato, i *percorsi*, generalmente compiuti in modo strascicato, appaiono come fonte e mezzo di *distrazione*: “quante tentazioni attraverso / nel percorso tra la camera / e la cucina, tra la cucina / e il cesso. Una macchia / sul muro, un pezzo di carta / caduto in terra, un bicchiere d'acqua, / un guardar dalla finestra, / ciao alla vicina, / una carezza alla gattina. / Così dimentico sempre / l'idea principale, mi perdo / per strada, mi scompongo / giorno per giorno ed è vano / tentare qualsiasi ritorno» (Cavalli, 1992, p. 53). Si tratta di condizioni di *transito*, di momenti *liminari*, di stati in cui il tempo si sospende e le cronologie arretrano. I percorsi, di fatto, assumono il medesimo statuto dei *preparativi* – altro tema caro a Cavalli –, del “tempo della valigia / e del ritardo” (Cavalli, 2006, p. 33), di quelle occasioni che dovrebbero esistere solo in rapporto a ciò che li succede, perché in se stessi non avrebbero alcuna utilità se non in vista di altro, mentre per Cavalli si trasformano negli unici eventi dotati di senso precisamente in virtù dello spreco di tempo che essi comportano. Ecco, è proprio in questi stati *mediali* che “tra un pigiama / e una camicia s'insedia maestoso / ma arrendevole il possibile” (*ibidem*). Cosa significa che in queste condizioni si insedia il *possibile*? Significa innanzitutto che ogni percorso perde la sua funzione propria. Generalmente un tragitto e un luogo di transito sono tali perché fungono da medio funzionale, ovvero costituiscono una sorta di non-luogo finalizzato a collegare due posti determinati. Piuttosto, nella casa che Cavalli ci mostra, il luogo di transito assume valore per se stesso: poco importa, allora, che l'obiettivo del suo attraversamento consista nell'arrivare alla cucina. Un percorso non è più il semplice mezzo utile a raggiungere un obiettivo, ma diviene un elemento che può finalmente essere goduto per se stesso, perché non trova più la propria finalità in qualcosa di esteriore alla sua natura. Ed è in questo godimento, in questo stato di *distrazione*, che il tempo si sospende e il possibile si insedia.

“Essere in vita infatti non è altro / che il lusso di un ritardo, restare / nel possibile” (Cavalli, 2006, p. 34). Quella che Cavalli ci mostra, cantando gli anfratti domestici, è in realtà una certa forma di vita, un modo di stare al mondo che preferisce il possibile, semplicemente perché repelle l'ansia del dovere, dell'attuazione e della realizzazione coatta. *Pigre divinità e pigra sorte* (2006), infatti, è il manifesto di un ben definito modo *pigro* di essere, ma la pigrizia deve essere intesa nel suo senso più proprio, ovvero come

procrastinazione, come pura *potenzialità* di agire, come ciò che consente un incessante rimando dell'atto perché rappresenta innanzitutto una forma di *esitazione* (cfr. Pezzoli, 2024). La casa, in questo senso, costituisce semplicemente ciò in cui la pigrizia trova il proprio luogo naturale. Ecco perché qui “s'insedia maestoso / ma arrendevole il possibile”: Cavalli disattiva il tanto noto circuito aristotelico potenza-atto, mostrando il possibile per se stesso e non più come quella *dynamis* che precede l'atto ed esiste in sua funzione. È in questo senso, in definitiva, che la poesia di Cavalli canta la sospensione, ovvero il possibile goduto in sé.

La pigrizia è oggetto esplicito di molte poesie, sin dalle prime raccolte: “per distrarsi dal tempo bisogna avere molte occupazioni, / obblighi, scadenze, conti da pagare e rimandare / rimandare l'attuazione, finché tutto finisce / e tutto scade naturalmente inevitabilmente” (Cavalli, 1992, p. 94). Questa visione la conduce chiaramente a scagliarsi contro qualunque etica che faccia del perfezionamento, del sacrificio e della fatica i propri valori: “è inutile fare sforzi / diventare più adulti più maturi” (Cavalli, 1992, p. 119). Al di là di una idea di compimento e di maturazione, la perfezione non potrà più proporsi come qualcosa per cui sforzarsi e da raggiungere in ragione di una certa mancanza da colmare, ma non sarà altro che una “perfezione di deserto / involontaria” (Cavalli, 1992, p. 188). La virtù dimette così gli antichi panni di una smania indefinita di perfezionamento e assume i contorni statici di una cosa che è già lì, da sempre: “magari è proprio questa la virtù, / questo mancare, questa immobilità / senza inclinazioni” (Cavalli, 2006, p. 66).

Dicendo il rimando dell'attuazione, Cavalli mostra in poesia anche un ben preciso rapporto con il tempo. La poeta, infatti, ribadisce costantemente di odiare le *cronologie*, il *quotidiano*, le *date*. In una intervista realizzata in occasione dell'uscita di *Pigre divinità* afferma: “il tempo l'ho sempre considerato una tortura, era e rimane il mio nemico [...] C'è solo da sperare che arrivino certe miracolose occasioni dove il tempo naturalmente si sospende, perché solo allora si è davvero beati. Queste occasioni le fa nascere l'amore, il gioco, la poesia, e anche il fare le valigie” (Valletti, 2006). È in questo senso che la poesia di Cavalli, sfuggendo al potere del tempo cronologico che procede in linea retta, non può avere niente a che fare con il quotidiano: “cosa c'entra la poesia in genere con il quotidiano? È quasi una contraddizione in termini” (*ibidem*). Pur parlando di cose apparentemente quotidiane – ma che lo sono semplicemente perché sono cose di uso comune che la parola poetica dice in modo esatto –, la poesia di Cavalli è in grado di realizzare, com'è stato notato, “la felice interruzione di ogni durata quotidiana” (cfr. Dattilo, 2015). Si tratta, cioè, di individuare il nucleo della sua poetica in una certa forma di liberazione dell'eternità a partire da una repulsione per la storia e la cronologia. Come una vera e propria dichiarazione di poetica si mostrano, in tal senso, questi versi tratti dalla prima raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo*: “dolcissimo è rimanere / e guardare nella immobilità / sovrana la bellezza di una parete / dove il filo della luce e la lampada / esistono da sempre / a garantire la loro permanenza” (Cavalli, 1992, p. 55).

Studiare la natura, per così dire, *anti-storica* della sua poesia non significherà certamente pretendere che in un componimento siano assenti riferimenti ad eventi particolari o contingenti, a una forma di temporalità determinata e legata al divenire. Si tratterà piuttosto di pensare che da una certa storia – ovvero da qualcosa di perfettamente attuale accaduto in un tempo e in uno spazio ben precisi, un evento particolare, effimero e caduco – la poesia di Cavalli sia in grado di estrarre e isolare una certa *potenza* e, con essa, una qualche forma di eternità. Nella *Poetica* (1451a-1451b), infatti, Aristotele può spiegare la differenza tra *poesia* (ποίησις) e *storia* (ιστορία) appellandosi al modo in cui le cose *accadono* e, in questo senso, può affermare che mentre lo storico dice le cose *accadute* (τὰ γεγόμενα), il poeta narra piuttosto le cose come *potrebbero accadere* (οἷα ἂν γένοιτο), ovvero dei fatti



*possibili*, dei δυνατά. Da un lato, la poesia, anche quando sembra riferirsi a un fatto realmente accaduto, non mostra mai qualcosa che è collocato in un tempo cronologico perfettamente individuato. D'altra parte, che il poeta dica dei *dunata*, delle possibilità, non significa che stia narrando qualcosa che non è reale. Potremmo dire, infatti, che *reale* non sia la storia particolare che accade a qualcuno, ma qualcosa che ha a che fare con l'*essenza* che si può cogliere in quelle stesse cose che sono accadute. È per questo che il poeta, per quanto "possa parlare delle cose accadute, egli nondimeno continua a cogliere l'esistente come possibile" (Godani, 2020, p. 181).

È questo senso del possibile scaturito da una vera e propria "vacanza dalla storia" (Debenedetti, 2000, p. 179) ad accomunare Cavalli a uno dei suoi poeti preferiti, Sandro Penna. E di lei, in effetti, si potrebbe dire ciò che Cesare Garboli ha elegantemente scritto a proposito del "tempo indistinto" che permea i versi del poeta umbro: "non siamo mai nell'attualità, secondo Penna. E come potrebbero essere attuali le epifanie di un mare tutto fresco di colore, il bianco e il blu di una divisa, lo splendore di un marinaio giovane?" (Garboli, 1995, pp. 7-8). È con una certa discrezione che tentiamo di riproporre la medesima domanda per i versi di Cavalli: e come potrebbero mai essere attuali un divenire-canzone, l'asma di un dormiveglia, una confidenza materiale, la permanenza di un filo della luce e di una lampada?

#### 4. "Esitando / sulle scale"

È duplice, dunque, il modo in cui l'io lirico vive la casa: in un rapporto di assoluta improprietà e inappartenenza, bighellonando in percorsi tendenzialmente indefiniti che sospendono il tempo, mostrano il possibile e aprono all'eternità; oppure ricercando ciò che la casa può offrire per garantire una sorta di tempo sabbatico. Entrambi gli aspetti – percorsi e oggetti – assolvono, in questo senso, la medesima funzione.

Ora, è interessante notare che tra queste figure capaci di garantire una fuoriuscita dal tempo vi siano anche – e soprattutto – le *scale*. Abbiamo già mostrato che le scale, presenti frequentemente in tutte le raccolte, perdono la propria valenza metaforica e sono sempre assunte in quanto tali. Ancor più rivelante, adesso, si mostra il fatto che le scale divengano persino il tema principale di una intera sezione di una raccolta: la sezione, costituita da tre poesie, si chiama *In alto fino al sonno* ed appartiene all'opera del 2013 *Datura*. Il secondo componimento, che dà il nome alla sezione, mette in scena l'esperienza di quella *fatica* fisiologica a cui abbiamo già accennato: "i gradini hanno / la straordinaria capacità di attrarre / il vero – il suo sapore arriva in bocca / sempre a metà scala, la sera / soprattutto, ritornando a casa, / quando salendo viene meno il fiato" (Cavalli, 2013, p. 88). Questa condizione, stavolta, si arricchisce di una sfumatura che avvicina le scale alla dinamica extra-temporale di cui abbiamo discusso: "quando si sale, il sangue / rimasto in basso a soccorrere le gambe, / lascia deserte le coscienziose altezze / della mente" (*ibidem*). La scala è cantata come il luogo di distrazione dalla coscienza: la fatica, infatti, obnubila il pensiero, generando uno stato di *trance* che consente una esperienza del vero.

Ma è nella prima poesia della sezione che la scala viene mostrata come l'espressione più evidente di un insediamento del possibile:

Dura molto la salita da ubriachi / dura molto perché gira su se stessa, / è una salita ferma che si inerpica / e poi ricade, perché è questa / la salita da ubriachi: girano girano / girano intorno, avanzano e ritornano, / giusto che sia così, perché avanzare? / Dove comunque si dovrebbe andare? / A casa, sì, ma la casa / è una faccenda certa, perché mai / si dovrebbe andare in fretta? / Esitando / sulle scale fatte apposta / fatte apposta / perché si possa / sempre / esitare.

Voi capire / la salita è roba tosta, meglio invece circumnavigare / i primi tre gradini, qui c'è l'anima, / il resto sono scale" (Cavalli, 2013, p. 87).

“Esitando / sulle scale fatte apposta / fatte apposta / perché si possa / sempre / esitare”; “meglio invece circumnavigare”. Non si tratterà, dunque, di salire le scale, né di scenderle, né tantomeno di procedere in quell'andirivieni purificatore di ascesa e discesa, ma di circolare per le scale o di *esitarvi*. Le scale divengono una figura esplicita di quella *dynamis* pura evocata dalle poesie di Cavalli, ovvero di un'esitazione che consente un incessante rimando dell'atto. La pigrizia, che trova la propria sistemazione naturale nella casa, prende ancor più sostanza in questa figura particolare che è, anch'essa, un luogo di *transito*. Le scale assumono il medesimo statuto dei *preparativi* e dei *percorsi*, di quei tragitti che, fatti all'interno della casa tra una stanza e l'altra, perdono la loro funzione propria. È significativo che, in una delle poesie più delicate de *L'io singolare proprio mio*, Cavalli scriva: “ringrazio la sedia la scala la poltrona / che mi accoglieva in improvvisa debolezza / quando improvvisa entrava nella stanza / del tuo corpo assoluto la certezza” (Cavalli, 1992, p. 140). Qui, infatti, succede una cosa assai singolare. La scala è evidentemente cantata nella forma della *lode* come una cosa tra le altre non più in modo metaforico, ma, con ancora maggior precisione, essa viene nominata come un oggetto che si colloca tra l'oggetto-sedia e l'oggetto-poltrona. Porre la scala tra questi due estremi, situarla come medio, significa adombrare il suo *ergon* naturale, per caricarla di un nuovo valore, che è lo stesso della sedia e della poltrona. Anzi, sembra quasi che in tutte le sue opere Cavalli possa dire la scala nella sua esattezza a patto di pervertirne parodicamente la funzione naturale. Per questo, non si tratterà più di scendere o salire per arrivare a una meta, ma sempre di esitare lungo scale che ormai hanno assunto il medesimo ruolo di una sedia o di una poltrona.

La scala diviene, in questo senso, il regno del possibile. Rappresenta, anzi, la figura che Cavalli nomina più spesso quando vuole mostrare quelle esperienze libere dal giogo del tempo cronologico. Una poesia di *Sempre aperto teatro* (1999) ne rappresenta forse il manifesto più accurato:

Ferma d'improvviso senza meta / sull'ultimo gradino di una scala / che in nessun posto più mi conduceva / stringendo con la mano la ringhiera / sollevai gli occhi. Ah che cosa era / quell'ovale fervore della porta / che stava chiusa e assorta nel suo stato? / Io come forestiera la guardavo / lo sguardo ormai lasciato alla preghiera / il resto del mio corpo si scioglieva / salendo come spirito alla bocca. / Per conservare forza al mio pensiero / su quella stessa scala mi sedevo / dicendo con la voce: «È strano, è strano, / ah io da qui però non me ne vado / senza capire, è strano, è così strano». / Ma più violentemente mi perdevo / in un linguaggio bianco senza storia / memoria precedente a ogni memoria / come fosse una mischia originaria / dove vagassero cellule che ancora / non si erano aggregate nell'umano / presente che noi siamo. E finalmente / priva di pensiero quasi cedeva / del tutto a questa larga nostalgia / che mi portava via con sé lontano / togliendomi alla mia cronologia (Cavalli, 1999, p. 53).

In un testo che ripropone e parafrasa queste stessa poesia sotto forma di prosa senza significative variazioni, Cavalli specifica che in quella condizione preumana al di fuori del tempo era come trovarsi in uno spazio in cui le cellule, di cui pure parla la poesia, “non avessero ancora trovato la loro propria e presente aggregazione, ma vagassero nel possibile” (Cavalli, 2019, p. 146). Si potrebbe ipotizzare che questa esperienza quasi epifanica, che accade mentre si sta seduti sulle scale, assuma dei tratti *mistici*. In fondo, è Cavalli stessa ad affermare in un'intervista una simile propensione: “essendo umbra, fossi nata nel Duecento sarei stata una famosa mistica” (Ginzburg, 2002, p. 26). È in questo medesimo senso che, in una prosa dedicata al mal di testa – quell'unico *male consentito* capace di sospendere il presente e il quotidiano – la poeta ritrae il proprio lamento: “mi dicevo che

tutto il mio male nasceva dal fatto che ero nata fuori tempo, che se fossi nata nel Duecento o nel Trecento avrei visto semplicemente la Madonna o Gesù, o il nulla mistico, e le alterazioni dei miei sensi sarebbero tutte confluite nella dottrina della Chiesa, e sarei forse diventata, con la disciplina, una santa o una visionaria” (Cavalli, 2019, p. 68).

Come potremmo riassumere i tratti fondamentali che caratterizzano una esperienza mistica? Dicendo, ad esempio, che essa è il luogo dello spossamento e del naufragio della soggettività, che, nella perdita di sé, fa esperienza di un’Unione totale con Dio. Però, l’*estasi* del soggetto mistico, il suo uscire fuori di sé, è ancora il simbolo di una trascendenza, di un’ulteriorità rimasta intrappolata in un rapporto dialettico con una falsa immanenza, con il sentimento di una comunione indistinta con la totalità dell’essere. Ne *L’erotismo* Georges Bataille descrive questa condizione dicendo che “non esiste più differenza alcuna: essendo impossibile stabilire una distanza, il soggetto, perduto nella presenza indistinta e illimitata dell’universo e di se stesso, cessa di appartenere allo svolgimento sensibile del tempo. È assorbito nell’istante che si eternizza” (Bataille, 2017, p. 231). Lo smarrimento e il naufragio mistici sono l’espressione di un certo *presentismo* (l’istante epifanico che, seppur eterno in se stesso, immediatamente svanisce) e, per questo, implicano l’impossibilità della parola, l’*ineffabilità*. Le espressioni mistiche, infatti, non possono che formarsi per *tropi*, ovvero “figure mediante le quali si fa assumere a una parola un significato che non è esattamente quello proprio di tale parola” (De Certeau, 2017, p. 164): ossimori, antifrasi, paradossi, negazioni. È ciò che ad esempio viene mostrato dal “sapere senza sapere” di san Juan de la Cruz. Nel linguaggio mistico le parole “oscurano o fanno sparire le cose designate; le chiudono nel segreto, inaccessibili, come se fra il referente mostrato e il significante che lo ricerca, il senso che li articola cadesse” (De Certeau, 2017, p. 167).

Non c’è segreto, invece, nella parola di Cavalli. La sua poetica esatta non dice il presente, l’immediato svanire delle cose. Piuttosto il suo è il tempo del *domani*, non quello di un futuro prossimo, ma “il domani del ritardo irreversibile” (Dattilo, 2015): è il tempo della *dynamis*, della pura potenza che non si realizza ma rimane tale. L’atmosfera mistica che sembra emanare dai suoi versi è forse il prodotto di quel senso di comunione con la totalità delle cose, ma è evidente che l’esperienza dell’eternità che la poesia mostra non ha più alcun legame né con la trascendenza né con Dio. Questa percezione di una immedesimazione indistinta con l’essere di ogni cosa, quello che Freud, riprendendo l’espressione dell’amico Rolland, chiamerebbe “sentimento oceanico” (Freud, 2012, p. 200), dice piuttosto di una tendenza *panteistica* della poetica di Cavalli.

Non si tratta di pensare che il retroterra mistico venga semplicemente eliminato. La figura della scala, che si fa espressione della possibilità di percepire la stoffa eterna di tutte le cose, rappresenta infatti il mezzo con cui Cavalli può pervertire e non semplicemente abolire quello stesso bassofondo di misticismo. Questa operazione riguarda almeno tre elementi implicati dalla salita simbolica: il senso di trascendenza e di verticalità, il progresso morale e lo sforzo che lo accompagna. Come le sue poesie ci mostrano, di fatto, le scale servono per fermarsi ed esitare e non per avanzare: “e salendo le scale / mi appoggio, ferma alle venature del marmo” (Cavalli, 1992, p. 174). Al tempo stesso, salire non indica più la necessità di marciare gradino per gradino in un processo di evoluzione graduale, ma significa trasgredire la progressione ordinata: “due scalini saranno la distanza / perché i miei piedi non calpestino / il vestito e allora due scalini / più tardi arriverò / leggermente in ritardo” (Cavalli, 1992, p. 51). Oppure, in modo più estremo, si tratterà di deviare completamente dalla funzione della scala evitandola: “scale per discendere. E se invece / prendessi un’altra strada, / se invece di ricopiare il percorso / inventassi una capriola?” (Cavalli, 1992, p. 48). In ogni caso, il precetto di Cavalli è il medesimo: scagliarsi contro qualunque tentativo di progredire, perché il progresso comporta la necessità di muoversi in avanti e di

raggiungere un obiettivo. Piuttosto, meglio esitare o circolare, ovvero, in entrambi i casi, pervertire la prescrizione dell'ascesa e della rettitudine: "andando dritti si va da qualche parte, / andare dritti dunque non conviene. / Nel cerchio circolando generavo / la mia costituzione senza verso, / ero lì ripetuta e ripetente / che mi centellinavo" (Cavalli, 2013, p. 97).

In definitiva, le scale costituiscono, nella lingua poetica di Cavalli, il mezzo con cui sovvertire i dettami che tradizionalmente sono stati affidati a questa figura. La stessa formula che dà il titolo alla sezione di *Datura* che abbiamo analizzato, *In alto fino al sonno*, esprime alla perfezione il senso di questo pigro rovesciamento di qualunque desiderio verticale. L'espressione, di fatto, funge da evidente contraltare – nella forma di una geniale parodia – al modo in cui molti teologi hanno ritratto la dinamica dell'*unio mystica*. Può rappresentarne un evidente esempio la formula *in alto fino al cielo* (ἀρθεῖσα εἰς οὐρανούς), con cui il teologo greco Giovanni Crisostomo tratteggia l'ascensione dell'anima per mezzo della preghiera: "Δι' αὐτῆς ἡ ψυχὴ μετέωρος ἀρθεῖσα εἰς οὐρανούς, περιπέλεκται τῷ Κυρίῳ περιπλοκαῖς ἀρρήτοις [l'anima, per mezzo di essa, elevata in alto fino al cielo, stringe Dio con abbracci ineffabili]" (Crisostomo, 1862, p. 464).

È vero che Patrizia Cavalli ha sempre negato qualunque risvolto politico della sua poesia, ma, forse, potremmo dire che il suo gesto poetico si faccia portatore di una nuova politica, capace di porre il rifiuto alla base della propria logica: la celebrazione di un modo di stare al mondo al di qua delle cronologie, che rifiuti l'imposizione del progresso, del potenziamento personale e del perfezionamento morale. Certo, come lei stessa a volte ammette, sembra che queste occasioni, in cui il tempo si sospende e il possibile si mostra in sé, siano rare eccezioni al normale svolgimento dell'esistenza. È in un modo simile, probabilmente, che le scale ci appaiono come un luogo bizzarro e quasi magico capace di produrre questa sorta di miracolo. Eppure, i suoi versi ci presentano tutt'altro. Cantando la scala come il luogo del possibile, in cui il tempo cronologico lascia il posto all'eternità e l'esitazione mette in discussione il precetto dell'ascensione e della trascendenza, Cavalli non fa altro che mostrarci come la poesia sia in grado di rivelare la realtà delle cose, cosciente del fatto che reale è essenzialmente la loro natura eterna, pur nel loro apparire quotidiano.

## Bibliografia

- Afribo A. (2017), *Poesia contemporanea dal 1970 a oggi*, Roma, Carocci.
- Agamben G. (1974), *La «notte oscura» di Juan de la Cruz*, in De la Cruz J., *Poesie*, trad. e cura di Agamben G., Torino, Einaudi, pp. V-XIII.
- (2010), *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Bari, Laterza.
- Bataille G. (2017), *L'erotismo*, Milano, SE.
- Berardinelli A. (2023), *L'ultimo secolo di poesia italiana*, Macerata, Quodlibet.
- Bertaud E., Rayez A. (1960), *Échelle spirituelle*, in Viller M., Cavallera F., De Guibert J. (éd.), *Dictionnaire de spiritualité*, vol. 4, Paris, Beauchesne, pp. 62-86.
- Cavalli P. (1992), *Poesie 1974-1992*, Torino, Einaudi.
- (1999), *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi.
- (2006), *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi.

- (2013), *Datura*, Torino, Einaudi.
- (2019), *Con passi giapponesi*, Torino, Einaudi.
- (2020), *Vita meravigliosa*, Torino, Einaudi.
- Chevalier J., Gheerbrant A. (1982), *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Lafont.
- Crisostomo G. (1862), *Homilia de precatone*, in Migne J.-P. (éd.), *Patrologiae cursus completus. Series Graeca*, vol. 64, Parisiis.
- Dattilo E. (2015), *Sulla poesia di Patrizia Cavalli*, “Lo straniero”, settembre, <http://lostraniero.net/1887-2/>, ultimo accesso: 17 novembre 2015.
- (2024), *Introduzione*, in Cavalli P., *Il mio felice niente. 1974-2020*, cura di Dattilo E., Torino, Einaudi.
- De Certeau M. (2017), *Fabula mistica. XVI-XVII secolo*, trad. e cura di Facioni S., vol. 1, Milano, Jaca Book.
- Debenedetti G. (2000), *Poesia italiana del Novecento*, Milano, Garzanti.
- Della Croce G. (2002), *Notte oscura*, trad. di Ruiz F., introduzione di Giordano S., Roma, Edizioni OCD.
- Di Fonzo C. (1991), «*La dolce donna dietro a lor mi pinse / con un sol cenno su per quella scala*» (*Par. XXII, 100-101*), “Studi danteschi”, 63, pp. 141-175.
- (2017), *La scala di Giacobbe nel cielo di Saturno: essere umiliati per essere esaltati*, “StEFI”, 6, pp. 67-95.
- Freud S. (2012), *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Garboli C. (1995), *Penna, Montale e il desiderio*, Milano, Mondadori.
- Ginzburg L. (2002), *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, “L’Unità”, 3 giugno, p. 26.
- Godani P. (2020), *Tratti. Perché gli individui non esistono*, Milano, Ponte alle Grazie.
- Mazzoni G. (2005), *Sulla poesia moderna*, Bologna, Il Mulino.
- Montale E. (2012), *Tutte le poesie*, cura di Zampa G., Milano, Mondadori.
- Pezzoli L. (2024), *La pigrizia, o il timore dell’energeia*, “aut aut”, 403, pp. 126-141.
- Pricoco S. (1992), *Monaci, filosofi e santi. Saggi di storia della cultura tardoantica*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Romolini M. (2012), *Commento a «La bufera e altro» di Montale*, Firenze, Firenze University Press.
- Savoca G., (1989), *Sul petrarchismo di Montale*, in Id. (a cura di), *Per la lingua di Montale. Atti dell’incontro di studio (Firenze, 26 novembre 1987)*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Socci R. (2022), *Modi di deindividuatione. Il soggetto nella lirica italiana di fine Novecento*, Milano-Udine, Mimesis.

Valletti C. (2006), *Il tempo della valigia*, “L’indice dei libri del mese”, novembre, <https://www.lindiceonline.com/letture/patrizia-cavalli-intervista/>, ultimo accesso: 30 gennaio 2024.