AURORA BESCHI
(SAPIENZA UNIVERSITÀ DI ROMA)

I PASSI IN PROSA DI PATRIZIA CAVALLI. LA CONTINUITÀ DI UNA POETICA IN PROSA ATTRAVERSO *CON PASSI GIAPPONESI*

Quando un'autrice conosciuta soprattutto per la poesia si misura con la prosa, la tentazione è quella di leggere il passaggio come una svolta. *Con passi giapponesi,* pubblicato da Einaudi nel 2019 e primo libro in prosa di Patrizia Cavalli, disattende tuttavia questa tentazione. Il volume, infatti, rilancia alcune domande che attraversano tutta l'opera dell'autrice e che riguardano il rapporto con l'altro, l'attenzione al quotidiano e la costruzione dell'io. Che cosa accade, dunque, quando una delle maggiori poete italiane contemporanee affida la propria voce alla prosa? È questa la domanda da cui prende avvio una lettura di *Con passi giapponesi*: un libro composto da testi scritti nel corso degli anni, in parte già pubblicati, nel quale alcuni nuclei centrali della ricerca cavalliana vengono ripresi e sottoposti a una più meticolosa elaborazione.

Il volume raccoglie prose di diversa misura, per la maggior parte inedite. In particolare, il testo eponimo era già comparso nel 1992 con il titolo *Ritratto* nell'antologia *Narratori delle riserve*[1] curata da Gianni Celati; altri testi erano comparsi in rivista o su quotidiano. Questa storia editoriale rende visibile che la pratica di scrittura prosastica, pur essendo sempre esistita, è rimasta a lungo marginale.

L'opera poetica di Patrizia Cavalli è attraversata da alcuni nuclei ricorrenti, come la casa, gli oggetti, la voce, il corpo o il desiderio, che sono veri e propri luoghi in cui il soggetto misura continuamente il proprio rapporto con il mondo. Da questi emergono alcune tensioni fondamentali, tra cui la difficoltà di abitare il proprio corpo, la vergogna dell'apparire, la pressione dello sguardo altrui, il desiderio inteso come possibilità di apertura ma anche come rischio di smarrimento di sé. Il ritorno di questi nuclei, da solo, non è sufficiente a comprendere la specificità della scrittura cavalliana, risulta più decisivo osservare la forma con cui questi temi riemergono. Come osserva Filippo Andrea Rossi, fare ricorso alla categoria di io lirico rischia di

[1] P. CAVALLI, *Ritratto*, in *Narratori delle riserve*, a c. di G. CELATI, Milano, Feltrinelli, 1992.

«ridurre al problema della natura dell'io le caratteristiche specifiche di questa scrittura poetica»[2]. Il confronto tra prosa e poesia, dunque, deve osservare in che modo i temi presenti vengono rielaborati. Inoltre, il richiamo alla produzione precedente consente di individuare la genealogia di alcune questioni e, insieme, di osservare la riconfigurazione che questi nuclei assumono nella prosa del 2019.

In *Con passi giapponesi* la prosa accompagna il pensiero e si posa con calma sulle cose. La differenza riguarda soprattutto il tempo che viene concesso all'osservazione. Infatti, alla concentrazione del verso si affianca una scrittura capace di osservare il mondo. Gli oggetti, che non sono più soltanto colti in flagrante nel loro essere, come avveniva in poesia, vengono osservati nelle loro abitudini e negli effetti che producono sul soggetto.

Questa attenzione alla materialità delle cose viene evidenziata da Emanuele Dattilo, secondo il quale Cavalli «aveva una lingua esatta, in cui le cose non venivano mai alluse o richiamate con eufemismi o giri di parole, ma sempre integralmente, nell'esattezza del loro apparire, a volte abbagliante»[3]. L'oggetto non si dissolve a causa della scrittura e non viene trasformato in un simbolo: la sedia resta quindi la sedia, come la mela resta una mela. La posizione dell'oggetto, la sua forma, il suo colore e il suo peso determinano il movimento del pensiero e costringono il soggetto a misurarsi con la realtà.

Questo elemento di continuità tra poesia e prosa emerge con particolare evidenza nel racconto *La casa*, nel quale lo spazio domestico e gli oggetti che lo abitano riprendono i motivi tipici della poetica cavallina, mentre l'andamento più disteso della prosa ne rende visibile lo sviluppo e le conseguenze. La casa è uno spazio vivo e relazionale, nel quale l'identità del soggetto si definisce attraverso il contatto e il confronto con la materialità del mondo. Gli oggetti, in particolare, sono presenze dotate di una propria resistenza, capaci di mostrare la tensione tra la volontà dell'io di organizzare il mondo e l'impossibilità di dominarlo.

Il racconto sembra sviluppare quanto osservato da Ambra Zorat in merito alla poesia: «lo stesso sguardo che intende comprendere il reale può deformarlo o farlo addirittura scomparire»[4], confermando che il soggetto è esposto all'autonomia delle cose e alla possibilità che il rapporto con il mondo resti precario. La difficoltà di intervenire sugli oggetti comuni, nel racconto,

---

[2] F. A. ROSSI, *Oltre io, corpo, oggetto. Proposte per una critica pragmatica a partire da Patrizia Cavalli*, in «Enthymema», a. xxv, 2020, pp. 464-483, p. 468.
[3] E. DATTILO, *Introduzione*, in P. CAVALLI, *Il mio felice niente. 1974-2020*, a c. di E. DATTILO, Torino, Einaudi, 2024, p. 8.
[4] A. ZORAT, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale,* tesi di dottorato in co-tutela, Université Paris IV-Sorbonne-Università degli Studi di Trieste, a.a. 2007-2008, p. 292.

emerge chiaramente. Un esempio è la sedia dello studio che, pur essendo scomoda, sembra sottrarsi alla possibilità di essere sostituita:

> Questa sedia sta lì non so da quanto, non so neanche se l'ho comprata io o se me l'hanno regalata. Di molti dei miei oggetti non ricordo la provenienza. Sembra quasi che ci siano sempre stati o che siano apparsi da soli. Questo gli conferisce una certa dignità ed è molto difficile prendere iniziative o intervenire. Perché se una cosa è lì è lì, si amalgama al resto, scompare quasi[5].

L'oggetto è autorevole e ostacola ogni tentativo di modificarlo e questo lo rende quasi invisibile.

Un confronto con la poesia precedente permette di comprendere la trasformazione di questo rapporto nella prosa. Nella poesia *Ringrazio la sedia la scala la poltrona*, pubblicata in *L'io singolare proprio mio* (1992), gli oggetti domestici accolgono il soggetto in un momento di vulnerabilità:

> Ringrazio la sedia la scala la poltrona
> che mi accoglieva in improvvisa debolezza
> quando improvvisa entrava nella stanza
> del tuo corpo assoluto la certezza[6].

L'ingresso improvviso dell'altro, qui, fa nascere una forte debolezza. Infatti, la perdita di stabilità del corpo altera l'equilibrio dell'io, il quale si sarebbe disunito se la poltrona non gli avesse offerto un sostegno materiale. A distanza di quasi trent'anni, in *Con passi giapponesi*, la sedia torna a essere un punto di incontro tra corpo e realtà, ma la relazione tra questi elementi assume una diversa configurazione. Se nella poesia l'oggetto era capace di offrire sostegno, nella prosa diventa espressione di un rapporto problematico tra la soggettività e la materialità. Infatti, nel racconto *La casa*, la sedia dello studio è descritta in una dimensione concreta e dolorosa: «a forza di stare seduta su quella sedia, tra le più scomode della terra, e anche brutta, mi sono distrutta la schiena»[7]. Da questo disagio fisico si sviluppa un'indagine che supera il confine dell'osservazione e della descrizione dell'oggetto e si estende al rapporto tra il corpo e la realtà materiale.

La prosa permette, inoltre, di concentrarsi sul processo attraverso cui l'oggetto acquisisce rilevanza. La sedia entra in conflitto con il corpo: «quando

---

[5] P. CAVALLI, Co*n passi giapponesi*, Torino, Einaudi, 2019, p. 73.
[6] ID., *Ringrazio la sedia la scala la poltrona*, in *Poesie 1974-1992*, Torino, Einaudi, 1992, p. 140.
[7] ID., *Con passi giapponesi,* cit., p. 21.

mi fa male la schiena guardo la sua spalliera ostile, rigida, antianatomica»[8]. Il dolore obbliga il soggetto a riconoscere che nella stanza, quell'elemento, è presente. L'oggetto, dunque, modifica la postura e impone al corpo di prendere una forma. La spalliera, infatti, «preme» sulle vertebre, che «si curvano e si schiacciano» nel tentativo di sottrarsi alla sua presa[9].

Questa condizione nella quale la rigidità della spalliera obbliga il corpo a curvarsi riporta a un'altra osservazione di Zorat, secondo la quale, nella poesia cavalliana «l'armonia non è più possibile, il soggetto è davvero singolare, abbandonato a sé stesso e alla propria solitudine in un mondo urbano dove gli oggetti tra loro non hanno rapporti»[10]. L'affermazione riguarda la rappresentazione della città, ma trova una eco anche in *La casa*, dove l'ambiente quotidiano può smettere di offrire una continua rassicurazione. Il parallelismo, tuttavia, resta analogico dato che Zorat si riferisce specificamente alla città.

Il conflitto con l'oggetto, espresso dalla pressione esercitata dalla sedia sul corpo, introduce un problema che nel racconto eponimo si sposta dal rapporto con le cose a quello con gli altri. Se in *La casa* la materialità incrina l'equilibrio dell'io, nel racconto eponimo *Con passi giapponesi* è lo sguardo degli altri a intervenire sulla percezione di sé. Il corpo viene modellato tanto dalla pressione delle cose quanto da quella dello sguardo sociale.

La protagonista del racconto è la 'signora sarda', una donna dall'andatura goffa e con un dialetto marcato, che fin dall'apertura appare segnata da un conflitto tra ciò che è e l'immagine che vorrebbe offrire di sé:

> Era sarda. Molti altri lo sono, ma lei se ne vergognava. Perché quel suo dialetto crudo non c'era modo di farlo mansueto. Le sibilanti feroci e le dentali a baionetta, le gutturali a tenaglia e le labiali a scoppio non sentivano ragioni, ma tutte impettite spesso si raddoppiavano pure; e poi le voragini improvvise di certe vocali[11].

La provenienza geografica, segnata dal dialetto, è descritta attraverso un lessico militare. La voce è riconoscibile perché aggressiva e impossibile da rendere mansueta, e sembra andare contro la volontà della parlante, tradendola. Questa voce, su un piano diverso, esprime il tentativo di controllare la propria immagine, elemento che ha contraddistinto la fortuna pubblica della voce poetica di Cavalli. La prima persona e la presenza delle esperienze quotidiane hanno contribuito a costruire l'immagine di una poesia percepita come immediatamente autobiografica, favorendo delle letture centrate sul narcisismo dell'io. Eppure, l'esposizione dell'io finisce per indebolire questa

---

[8] *Ibidem.*
[9] *Ibidem.*
[10] ZORAT, *La poesia femminile Dagli anni Settanta a oggi,* cit., p. 296.
[11] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 3.

immagine, e questo è evidente in *La scena è mia, questo teatro è mio*, componimento di *Sempre aperto teatro* (1999), in cui la prima persona occupa simultaneamente «la scena», «la platea» e «il foyer», rendendo esplicita la teatralità dell'io cavalliano.

È la stessa Cavalli a chiarire che: «l'io proprio mio non è una confessione ma uno spazio linguistico»[12]. Dire "io" permette di guardare a uno spazio nel quale l'esperienza può essere organizzata e messa in scena. E per questo, Cavalli, considera sé stessa alla stregua di qualsiasi altro oggetto: «ai miei occhi non sono nient'altro che un oggetto di indagine che suscita in me sentimenti e considerazioni, come potrebbe farlo chiunque»[13]. Nel racconto *Immobilità e disordine*, infatti, l'esperienza è contemporaneamente reale e rappresentativa, e si modifica in funzione dello spettatore:

> Per esistere mi devo rappresentare, a me stessa o agli altri, anche in solitudine. Le rappresentazioni cambiano secondo gli spettatori. Anche nel dolore più reale c'è sempre l'irrealtà della rappresentazione[14].

L'esperienza, infatti, può essere reale e contemporaneamente richiedere una rappresentazione che cambia in relazione allo spettatore, presente o interiorizzato.

La signora sarda traduce in narrativa ciò che la poesia mette alla prova, ovvero l'identità che si costruisce nel linguaggio e nell'immagine che questo produce davanti agli altri. La donna prova a camuffare la propria voce, rivelando quanto l'identità dipenda dal rapporto con chi ascolta. Questa tensione, in poesia, spesso si realizzava nell'uso della prima persona e nella rapidità del verso; nella prosa si osserva nei tempi più distesi del pensiero. Il passaggio di genere consente a Cavalli di seguire più a lungo il modo in cui l'io viene costruito ed esposto dal linguaggio.

Il tentativo della signora sarda di correggere il proprio dialetto non produce, come risultato, l'effettiva produzione di una voce più libera, ma conduce all'adesione a un modello condiviso con le altre donne:

---

[12] ID., intervista in E. TREVI, *Un grande desiderio inesaudito*, seconda puntata di Le musiche della vita, Rai Radio 3, 11 dicembre 2011; trascrizione in R. GAMBATESTA, «*Quell'ossessivo ragionare sul mistero del nostro apprendimento». Uno studio filologico di Poesie (1974-1992) e Tre risvegli di Patrizia Cavalli,* tesi di dottorato in co-tutela, Université de Lorraine-Università degli Studi di Bari Aldo Moro, 2019, p. 393.

[13] L. GINZBURG, *Le parole che suonano. Intervista a Patrizia Cavalli*, in «L'Unità», 3 giugno 2002, p. 26.

[14] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 96.

Questo modo di parlare non era in verità suo esclusivo attributo, perché lo divideva con altre signore, amiche sue. Chi di loro avesse dato inizio alla maniera e quando, come, perché, nessuno può dirlo, nessuno lo sa. Ma come in quegli usi che si trasmettono con tale confusa immediatezza da cancellare ogni differenza tra il promotore e il seguace, nel modo di parlare di queste signore, se anche ci fosse stata una maestra, non era possibile ritrovarne l'impronta originaria, perché si era sciolta, o forse rappresa, in un modello alato che, temperando i singoli caratteri, creava quella forma sovraindividuale che sembrava di tutte e di nessuna[15].

Il fraseggio ricercato perde così ogni carattere individuale e la voce, scelta per mascherare la provenienza, diventa un'altra forma di riconoscibilità. La trasmissione di questa maniera di parlare viene rappresentata come una forma di contagio in cui le nuove adepte apprendono inconsapevolmente questa tecnica e ne manifestano, tutte, i medesimi sintomi: «improvvisi cedimenti di tono, incongrue sprezzature nel significare, accenti di soave sventatezza»[16]. Mario Barenghi ha indicato nella capacità di «cogliere con esattezza una postura psicologica»[17] una qualità della prosa cavalliana. La dilatazione sintattica segue ogni minima variazione della voce e del comportamento, consentendo alla frase di adottare le movenze della signora sarda e riproducendone l'andamento esitante e artificioso.

Questo camuffamento induce la signora ad aderire a un codice sociale ancora più riconoscibile. Mentre il dialetto rimanda a una provenienza geografica, la nuova intonazione rivela l'appartenenza a un ambiente o a un'idea di eleganza. La sostituzione di un codice con un altro rende, dunque, ancora più evidente il carattere che la signora sarda ha costruito davanti agli altri. La vergogna, che all'inizio del racconto proviene dal riconoscimento immediato della propria provenienza, produce un esercizio di sorveglianza senza sosta: la voce deve essere corretta e resa compatibile con l'immagine della donna che desidera offrire di sé. Il risultato, però, risulta paradossale. Nel meticoloso tentativo di sottrazione, la signora assume una forma di riconoscibilità che la porta a parlare secondo una maniera condivisa, «di tutte e di nessuna»[18].

Lo stesso meccanismo si estende al corpo, il quale è sottoposto a un mutamento di postura e comportamento per affrontare la vergogna:

E poiché la vergogna di ciò che viene ritenuto un difetto spesso produce, in chi acconsente alla vergogna, un affanno compensatorio che chiamando in soccorso le altre parti innocenti del corpo le comanda a un'opera impropria e, così alterandole, le

---

[15] Ivi, p.3-4.
[16] *Ibidem*.
[17] M. BARENGHI, *Prosa e poesia / Patrizia Cavalli, Con passi giapponesi,* in «doppiozero», 31 agosto 2019.
[18] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 4.

asservisce al camuffamento di quel punto doloroso, le vota all'inesausto esercizio dell'apparire, del sembrare, del voler essere, ecco che un semplice e comune culo basso, invece di essere lasciato, come tanti altri, lì dov'è, trasmigrando nell'idea del culo basso, diventa imperatore[19].

Il passaggio dal dato fisico all'idea del difetto chiarisce che la vergogna può governare le movenze del corso, e dunque che la messa in scena coinvolge direttamente il corpo fisico.

Da questo racconto emerge chiaramente il carattere fortemente relazionale dell'identità. Lo sguardo altrui, che nella scrittura poetica di Cavalli era spesso affidato al 'tu', qui viene interiorizzato dal personaggio e trasformato.

Questo procedimento, oltre che riguardare direttamente il personaggio, viene marcato quando il racconto passa dalla voce all'invidia. Il sentimento viene riconosciuto e respinto, perché accoglierlo incrinerebbe la mite immagine che la donna vuole preservare:

> La sua invidia non era operativa, tale cioè da farle compiere con volontà e premeditazione qualcosa di malvagio o criminoso, perché anche di questo lei si vergognava. Ma come quei sordi che per paura di parlare a voce troppo alta, incapaci di dosarne l'intensità, la riducono a un sussurro e così si illudono di nascondere il proprio difetto, ma anche esercitano un potere perverso che costringe chi ascolta a far la parte del sordo, ecco che lei, per timore che l'invidia la spingesse ad azioni troppo intense e temerarie, svelando così il suo forte dominio agli occhi altrui e suoi – cosa questa che temeva sopra ogni altra –, incapace di regolarne la dismisura, respingeva del tutto questo suo sentimento, opponendogli le caute virtù di una mitezza che, sdegnosa di ogni guerra, lasciava solo agli altri le intemperanze del carattere e gli azzardi dell'azione[20].

L'invidia, in questo passo, risulta essere stata cancellata attraverso una strategia di autocontrollo. La signora teme che il sentimento diventi visibile «agli occhi altrui e suoi»[21], e in questo modo, ancora una volta, l'identità viene costruita attraverso uno sguardo interiorizzato. La similitudine con i sordi, inoltre, mostra il paradosso di questa sorveglianza: tentare di nascondere un difetto porta a produrre negli occhi degli altri un effetto ancora più evidente. Anche la mitezza, allora, diventa una forma compensatoria, costruita per mascherare ciò che la donna reputa inaccettabile.

Rispetto a *La casa*, cambia ciò che esercita pressione sul soggetto. Se nel primo racconto era la sedia a costringere il corpo, qui sono il dialetto, la

---

[19] Ivi, p. 5-6.
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*

voce e lo sguardo altrui a impedire all'identità di fare i conti con l'immagine che vorrebbe dare di sé. Tuttavia, in entrambi i casi la pressione diventa percepibile attraverso il corpo. Ed è proprio il corpo che costituisce il punto di partenza di *Mal di testa*, in cui Cavalli trasforma un'esperienza minima in uno strumento di conoscenza.

La scelta del mal di testa è in linea con la poesia precedente. Infatti, la dimensione corporea, nella poesia di Cavalli, è sempre stata un luogo da cui il pensiero si mette in modo. La poeta, parlando della nascita della propria poesia, spiega che:

> Non nasce mai una mia poesia da un ragionamento, anche se le mie poesie ragionano molto. La nascita viene da un forte stimolo psichico, nervoso, quasi materiale, e da qui si muove la lingua e va fisicamente dove viene condotta[22].

In *Mal di testa* questo nesso, già centrale nei versi, può essere osservato più disteso nella prosa.

> Intendo per questa uno stato dei sensi nel quale la percezione comune della realtà si altera facendosi mostruosa e dove ogni dettaglio si ferma silenzioso dentro un cerchio che mi include serrandomi. La vita delle cose, pur nel movimento, si sospende, e io sono sospesa insieme a loro. A volte può essere terribile e a volte dolcissimo, ma sempre e comunque mi riconduce a un silenzio assorto, a una zona di ricca oscurità, al centro intatto del mio essere, a un mistero che mi si mostra sempre uguale e sempre inspiegabile e che tuttavia sempre mi obbliga a interrogarlo[23].

Il mal di testa viene descritto come un'alterazione dei sensi e, mentre «la vita delle cose» si sospende, anche l'io resta «sospeso insieme a loro». Il dolore, dunque, riconduce il soggetto verso qualcosa di inspiegabile che, proprio per questo, lo obbliga all'interrogazione. Quindi, ancora una volta, in Cavalli il pensiero nasce dalla pressione concreta che l'esperienza corporea esercita sull'io. In questo racconto corpo e coscienza sono coinvolti nella medesima interrogazione. Barenghi, infatti, individua nella scrittura di Cavalli «l'annullamento del divario tra corporeità e pensiero, nel convergere – ora dolente ora gioioso, ora assertivo ora perplesso – di materia pensante e di mente incarnata»[24]. Il dolore evidenzia una soggettività che non può conoscersi prescindendo dai propri sensi e, non a caso, Donnarumma riconosce

---

[22] A. BENINI, *Le mie poesie sono respiri e io respiro per trovare le parole*, in «il Foglio Quotidiano», 19 e 20 agosto 2017, a. xxii, n. 195, p. vi.
[23] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 64.
[24] BARENGHI, *Prosa e poesia / Patrizia Cavalli, Con passi giapponesi*, cit.

proprio in *Mal di testa* una riflessione solenne «sul tempo, sulla memoria, sul corpo, sui sensi, sul dolore, sull'amore»[25].

Proprio il desiderio, annunciato fra i nuclei iniziali, qui trova una funzione ben precisa. Il mal di testa non si limita a produrre dolore ma orienta la mente verso l'altro e trasforma l'amore in una spiegazione dell'infelicità:

> E con il mal di testa, che mi obbligava al desiderio amoroso, la mia mente dava inizio alle sue congetture, si chiudeva in quei rovelli ossessivi che avrebbero dovuto fornirle risposte adeguate all'infelicità e i mezzi per poterla sconfiggere ottenendo quell'amore che ormai era la chiave di ogni mistero[26].

Da questo passo emerge che l'io, attraverso il desiderio, prova a dare una forma a ciò che sente, e nella prosa il passaggio dal sintomo alla sua interpretazione si vede in modo più dettagliato.

Attraverso questi tre racconti emerge una voce che conserva la propria capacità di interrogare ciò che incontra. Una sedia troppo rigida, un modo di parlare, un mal di testa. In tutti e tre i casi presi ad esempio il pensiero prende avvio da un'esperienza concreta. Infatti, la prosa sembra nascere da questa disponibilità a restare accanto alle cose finché è possibile seguirne gli effetti sul soggetto.

Ed è in questo che il libro del 2019 ritrova la poesia che lo precede. La scrittura della poeta, da sempre affidatasi alle esperienze più concrete, cerca di dare risposte più distese a domande già presenti nei versi. Si comprende, allora, come la prosa non serva ad allontanarsi dall'immediatezza della poesia, perché è proprio quello il terreno fertile che continua a generarla.

Squisitamente cavalliana è inoltre l'attenzione al quotidiano che non diviene altro da sé: conserva la propria consistenza, rimanendo conoscibile. La sedia continua a provocare dolore alla schiena e un accento tradisce la provenienza. E l'io, forte di questa fedeltà alla concretezza, si lascia sorprendere e disfare. Infatti, ogni tentativo di comprendersi passa attraverso un ostacolo materico: una cosa, un corpo o un'altra persona.

Cavalli continua a mettersi in ascolto di ciò che accade quando il mondo entra in contatto con l'io, e *Con passi giapponesi* prolunga e concede più tempo a questo ascolto, attendendo pazientemente che l'io si mostri con i suoi tempi. I periodi si allungano, si avvolgono intorno al pensiero e ne assecondano i capricci, quasi sottoponendo la scrittura a una prova di resistenza che ricorda la tensione dei poemetti più che la misura concentrata delle poesie brevi. La prosa, dunque, modifica la durata della ricerca cavalliana.

---

[25] R. DONNARUMMA, *Patrizia Cavalli, Con passi giapponesi,* in «Allegoria», 83, 2021.
[26] CAVALLI, *Con passi giapponesi,* cit., p. 69.

Cavalli sembra verificare fin dove la propria voce possa spingersi senza perdere precisione, ed è proprio quando la frase rischia di smarrirsi che scopre nella sua lunghezza un altro modo di restare fedele al pensiero. Per questo *Con passi giapponesi* va letto con la consapevolezza che Cavalli non abbandona la scena dell'io, ma le concede più tempo.