

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

Dottorato di Ricerca in Italianistica

XIX Ciclo

Settore scientifico disciplinare L-FIL-LET/11

ALTRI CORPI:

**Temi e figure della corporalità
nella poesia degli anni Sessanta.**

Il Coordinatore:

Chiar.mo Prof.
VITTORIO RODA
ANNOVI

Il Relatore:

Chiar.mo Prof.
NIVA LORENZINI

Il Dottorando:

Dott.
GIAN MARIA

Esame finale anno 2007

ALTRI CORPI

Temi e figure della corporalità della poesia degli anni Sessanta

Indice

Altri corpi

Introduzione	p. 5
I. «Un raduno di altri»	
Corpo e alterità in Poesia in forma di rosa di Pier Paolo Pasolini	11
1. Frammenti di un discorso sull'amor cortese	16
2. Un padre viene picchiato	34
3. Lo sfondo, il carnaio	44
II. Andrea Zanzotto: dal corpo reliquia al corpo glorioso.	
1. Corpo come reliquia	62
2. <i>Vocativo</i> : dal «chiuso bosco» al «chiuso corpo»	74
3. 1962: passaggio per l'informità	82
4. La beltà del corpo glorioso	90
III. UNA LIBELLULA DA COMBATTIMENTO: lingua, corpo, genere nella poesia di Amelia Rosselli	
1. Lutto, lingua e incorporazione	108
2. Amelia, Ortensia e la Chimera	118
3. Verso un corpo universale	132
IV. ULTRACORPO A SPECCHIO: corpo immaginario e corpo storico in Edoardo Sanguineti	
1. Io, corpo, pelle	157
2. Ultracorpo e tumore domestico	164

3. Ecografia di una potenzialità	176
V. INCARNAZIONI:	
Corpo e metamorfosi in Antonio Porta e Adriano Spatola	192
1. Incarnazioni	196
2. Invasioni/mimetismo	210
3. Ibridazioni	212
4. Metamorfosi	225
5. Spatola e la metamorfosi oggettiva	228
BIBLIOGRAFIA	248

INTRODUZIONE: *altri corpi*

Il fatto che dopo quasi mezzo secolo riferirsi all'intensa stagione culturale degli anni Sessanta provochi ancora reazioni contrastanti, divise tra l'entusiasmo e lo sdegno, è indice che in quel decennio qualcosa è davvero accaduto. Mai come oggi, quando il senso della *crisi* e del *caos* appaiono permeare l'esistente e le possibilità della sua rappresentazione, gettare lo sguardo sul periodo che ha maggiormente manifestato il disagio per il complicarsi del rapporto tra soggetto e realtà, sembra porsi come utile possibilità di ricostruzione genealogica dell'orizzonte del presente.

Per chi si occupa di poesia, la dialettica tra soggetto e realtà corrisponde ovviamente a quella tra parole e cose, ed è chiaro che il senso della complicazione è allora soprattutto da ricollegare alla messa in discussione radicale del primato della soggettività lirica, di un Io cioè capace di riorganizzare gli 'sparsi frammenti' del reale e della sua esperienza donando loro struttura e senso. Quale struttura può però esistere in un orizzonte segnato – come avvertiva Edoardo Sanguineti nel 1961 – dal senso dell'*informe*?¹. Ciò che è certo è che la risposta non può provenire dal tipo di formalismo derivante da secoli di esperienza petrarchista che hanno inciso profondamente sul panorama culturale italiano, anche alla luce del fatto che proprio quell'esperienza ha significato tra le altre cose la

¹ E. Sanguineti, *Poesia informale?*, in *Gruppo 63. Critica e teoria* (a cura di BARILLI, R. – GUGLIELMI), Torino, Testo & Immagine, 2003.

rimozione, pressoché totale, del tema del corpo e della corporalità, ovvero dell'espressione della possibilità di un'esperienza non mediata del reale.

Proprio il panorama poetico degli anni Sessanta è caratterizzato da una fortissima incidenza di questo tema nei testi e nella riflessione teorica, un aspetto importante sino ad oggi solo parzialmente messo in luce dalla critica nonostante la sua pregnanza nella definizione di nuove modalità di percezione e inedite declinazioni del soggetto, che si spingono sino alla sua negazione. In questo studio mi occuperò dunque di indagare in maniera sistematica l'opera di alcuni autori in cui è possibile rintracciare una particolare attenzione al tema del corpo, un corpo, va detto subito, che proprio in quanto manifestazione di una soggettività problematica e problematizzata si manifesta prevalentemente attraverso quelle figure che la tradizione poetica ha più scotomizzato: la violenza, la sessualità, l'animalità, l'informe, il patologico. Si tratta cioè di occuparsi di altri corpi, *altri* rispetto all'immagine rassicurante e sublimata della corporeità rintracciabile nella nostra tradizione.

Data l'ampiezza del campo, si è scelto di procedere per campionature, concentrandosi su poeti più marcatamente sperimentali, mai però isolati da un contesto ampiamente diversificato. L'analisi si rivolgerà dunque ad opere come *Poesia in forma di rosa* di Pier Paolo Pasolini, uscita nel 1964, e *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli, del medesimo anno, come dello stesso anno sono anche *Triperuno* di Edoardo Sanguineti e *Aprire* di Antonio Porta, poi ripubblicato nel 1966, nella raccolta *I rapporti*, in contemporanea a *L'ebreo nero* di Adriano Spatola. Tali opere, insieme alla produzione poetica di Andrea Zanzotto compresa tra la fine degli anni Cinquanta e il 1968, anno di uscita de *La Beltà*, sono qui prese in esame senza mai prescindere da un'attenta ricostruzione contestuale, compresa tra

la riflessione critica dei singoli autori, il dibattito ospitato sulle riviste e lo sviluppo delle arti visive e del pensiero filosofico contemporaneo.

Dal punto di vista metodologico, partendo dall'assunto di Freud che vede l'Io anzitutto come entità corporea, è stabilita una relazione tra la rappresentazione del corpo e la posizione del soggetto, con un'attenzione sempre costante all'analisi formale dei testi e il ricorso, ove necessario, dell'apporto della teoria freudiana dell'inconscio, soprattutto nell'originale rilettura in chiave linguistica di Lacan. Sorprendentemente si scoprirà che a una particolare attenzione al tema del corpo non corrisponde necessariamente una reale rinuncia all'io lirico: paradigmatico è in questo senso il caso di Pasolini, non per nulla affrontato nel primo capitolo come esempio estremo di una matericità della scrittura ancora ancorata al soggetto tradizionale. Infatti, seppur caratterizzata da una forte corporalità e da una violenza figurale che trova riscontro proprio nell'opera coeva di autori come Porta, Sanguineti o Rosselli, *Poesia in forma di rosa* si rivela essere il teatro per la finzione di un doppio corporeo, costruito attraverso complesse identificazioni immaginarie del soggetto, che ne preserva narcisisticamente la consistenza. Lo dimostra il fatto che anche il corpo dei giovani adolescenti in primo piano nella raccolta – in quanto ideale erotico e insieme modello di alterità corporea – è declinato in una topica di oggetti parziali, con un rimando al modello della lirica cortese, rielaborato proprio da Petrarca nella rappresentazione del corpo *morcelé* di Laura.

Completamente diversa, nonostante l'esordio contrassegnato da un lirismo anomalo, è la situazione di Zanzotto, che già a partire da *Vocativo* – avvicinandosi più di altri alla definizione freudiana di Io-corpo – pone l'accento sull'intensa relazione tra testo e «corpo-psiche». Un corpo «spaventosamente scritto, inscritto, riscritto, scolpito, scalzato, modellato,

colorato, graffiato»² in un radicale processo di defigurazione che mima il destrutturarsi e frantumarsi dell'io fino a giungere all'emorragico impregnarsi di fisico e verbale de *La Beltà*. Tra i contributi più importanti di Zanzotto alla sistematizzazione del discorso sul corpo negli anni Sessanta c'è inoltre la formulazione dell'ipotesi di una novecentesca "funzione Artaud". Sarà infatti proprio all'autore del *Teatro e il suo doppio*, pubblicato in traduzione italiana nel '68 ma già celebrato su un numero de «il verri» nel '67, che farà ricordo chi vorrà dedicarsi al cinismo violento e crudele di una letteratura messa al servizio «di idee che hanno la stessa urgenza della fame», come scriveva un giovanissimo Antonio Porta in una introduzione a le *Opere complete* di Lautréamont.

Per chi si propone l'obiettivo di uno sperimentalismo programmatico – in uno stretto rapporto tra impulsi vitali e linguaggio – la figura di Artaud è davvero importante, tuttavia non sufficiente per spiegare, ad esempio, la presenza del violento urto tra erotico e corporeo nell'opera di chi si è proposto di «sperimentare con la vita». Mi riferisco ovviamente ad Amelia Rosselli, autrice di cui verranno messe in evidenza le implicazioni che caratterizzano il posizionamento di un soggetto poetico femminile e le relative ricadute sulla rappresentazione del corpo. Verrà infatti mostrato come attraverso una peculiare rivisitazione di figure femminili presenti nella produzione di Montale, Rimbaud e Campana, essa giunga alla costruzione dell'immagine di un corpo androgino, utile a ribaltare completamente la dialettica tra io e tu tipica della tradizione lirica maschile che ha imposto nei secoli anche una rigida codificazione della rappresentazione del corpo femminile.

Se il principio della variazione e della disarticolazione del linguaggio rosselliano trovano un corrispettivo forte nelle contemporanee teorie

² A. ZANZOTTO, *Vissuto poetico e corpo*, in *Le Poesie e le Prose Scelte*, Milano, «I Meridiani» Mondadori, 1999.

musicali, anche le arti visive risulteranno particolarmente importanti nel determinare le forme della rappresentazione del corpo. Il decennio degli anni Sessanta è infatti il periodo che vede l'emergere sulla scena artistica del controverso fenomeno della Body Art: artisti come Günter Brus, Gina Pane, Rudolf Schwarzkogler o Hermann Nitsch, diventeranno i protagonisti di azioni fisiche estreme, dove l'opera coincide proprio con il corpo, un corpo straziato, ferito, lacerato e crudelmente offerto allo spettatore. A questa corporalità gridata si affianca però anche l'esperienza della pittura informale ed astratta, di estrema rilevanza per comprendere gli impasti materici di organico e inorganico e il magma verbale che caratterizzano le *IX Ecloghe* (1962) di Zanzotto ma soprattutto il Sanguineti di *Laborintus* (1956) ed *Erotopaegnia* (1960) dove anche il corpo assurge alla dimensione dell'informe per rappresentare un soggetto in perdita ormai completamente decentrato.

Tra i poeti appartenenti alla Neoavanguardia proprio Edoardo Sanguineti risulterà fondamentale nell'illustrare che il procedimento della riduzione dell'io non è scindibile da una messa in scena totale del corpo e della sua materialità, in una discesa a picco tra le cose che comporta anche il principio della metamorfosi e dell'ibridazione tra umano e vegetale. Lo si mostrerà con ampiezza soprattutto nel caso di Antonio Porta e Adriano Spatola, nella cui opera si evidenzierà come l'emergere di istanze corporee di natura animale incida profondamente anche a livello della decostruzione della forma testo. L'invasività dell'animale, dell'altro corporeo, si riverbera infatti anche nel dissestamento ritmico e sintattico dei loro componimenti con modalità assimilabili all'esperienza di linguaggio del Surrealismo, di Artaud, Lautréamont e Dylan Thomas ma anche al neo-figurativismo pittorico di Francio Bacon.

Resta sicuramente ancora molto da dire sul rapporto tra corporalità e parola poetica e sono consapevole che un ampliamento dell'indagine necessiterebbe, ad esempio, l'inclusione di autori importanti come Sereni, Caproni e di sperimentatori estremi come Villa e Cacciatore; mi auguro però ugualmente che questo mio contributo all'approfondimento della complessa stagione degli anni Sessanta possa risultare utile al progetto di quella novecentesca storia della poesia del corpo che, come scriveva Niva Lorenzini in chiusura di un saggio importante cui le pagine che seguono sono debitrice³, aspetta ancora oggi di essere scritta.

Desidero esprimere la mia profonda riconoscenza a Niva Lorenzini, che ha ispirato e seguito fin dal nascere questo studio, nonché a Marco Antonio Bazzocchi per le sue attente letture e il costante incoraggiamento. La più viva gratitudine a Lucia Re per proficue conversazioni sull'opera di Amelia Rosselli e a Paolo Valesio che è stato il primo lettore e attentissimo commentatore del capitolo su Zanzotto. Ringrazio infine la mia famiglia, per l'assiduo conforto, il sostegno e l'affetto che sa darmi.

³ N. LORENZINI, *Corporalità e crudeltà nella poesia degli anni Sessanta*, in *La poesia: tecniche d'ascolto*, Lecce, Manni, 2005.

I

UN RADUNO DI ALTRI:

Corpo e alterità in Poesia in forma di rosa di Pier Paolo Pasolini.

«Quando il suo corpo venne ritrovato Pasolini giaceva disteso bocconi, un braccio sanguinante scostato e l'altro nascosto dal corpo. I capelli impastati di sangue gli ricadevano sulla fronte, escoriata e lacerata. La faccia deformata dal gonfiore era nera di lividi, di ferite. Nerolivide e rosse di sangue anche le braccia, le mani. Le dita della mano sinistra fratturate. Il naso appiattito deviato verso destra. Le orecchie tagliate a metà, e quella sinistra divelta, strappata via. Ferite sulle spalle, sul torace, sui lombi, con il segno dei pneumatici della sua macchina sotto cui era stato schiacciato»

L'impressionante perizia compiuta sul cadavere di Pasolini all'indomani del suo omicidio, simile alla descrizione di una deforme figura di Bacon, sembra proiettare sulla sua opera, come qualcuno ha cercato di dimostrare⁴, lo spettro di una morte annunciata. Già nel poemetto *Una disperata vitalità*, infatti, il poeta si presentava «come un gatto bruciato vivo, / pestato dal copertone di un autotreno [...] come un serpe ridotto a poltiglia di sangue / un'anguilla mezza mangiata». Sono versi che presentando immagini di una fisicità estrema ingiungono di riflettere non tanto sull'esistenza del loro autore, destinato per Zanzotto a «diventare teatro fisico»⁵ di quella tragicità rappresentata dall'invasione dell'inautentico e dell'impossibile nel solco dell'espressione poetica, ma piuttosto sul valore centrale che il corpo ha rivestito all'interno della sua produzione letteraria. Fare del corpo il centro di un'opera, però, non significa necessariamente mettere all'opera un corpo reale, con la fisicità che, drammaticamente, la violenza e la morte rivelano. Se la prosa, il cinema e l'attività giornalistica di Pasolini presentano un'attenzione e un discorso sul corpo articolato ed organico, come ha ampiamente mostrato Marco Antonio Bazzocchi in un suo recente volume⁶, qualcosa di più complesso ed instabile avviene a livello della poesia, costitutivamente più sottoposta ai medesimi processi di condensazione e spostamento che governano l'inconscio e che permettono di scorgere un sapere dell'Altro altrimenti oscurato dall'autoimporsi del sapere dell'io.⁷

⁴ Cfr. G. ZIGAINA, *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 1995 e dello stesso autore *Un'idea di stile: uno stile*, ivi, 1999.

⁵ A. ZANZOTTO, *Vitalità di Pasolini*, in *Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*, a cura di A. Cadioli, Roma, L'Unità, 1985, p. 233.

⁶ M. A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005.

⁷ Faccio qui riferimento alla distinzione lacaniana tra sapere dell'Altro, inteso come sapere dell'inconscio che dipende dai significanti del registro simbolico, e sapere dell'io. Quest'ultimo è un sapere ospite del soggetto che si origina sulla base di identificazioni realizzate nell'esistenza; si tratta preminentemente di un sapere nozionistico ed enciclopedico chiamato a coprire la verità del soggetto.

Già con *La religione del mio tempo* (1961) la poetica di Pasolini sembra racchiudere tutti gli elementi che caratterizzano le novità tematiche della poesia degli anni Sessanta, pur non mostrandosi determinata ad affrontare in maniera radicale il problema della centralità del soggetto lirico. Diverso il discorso per *Poesia in forma di rosa*, un «volume abbastanza impressionante, per mole, violenza e tenerezza»⁸, uscito per Garzanti nel 1964, lo stesso anno che vede, tra le altre, la pubblicazione di *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli, *Aprire* di Antonio Porta e *Triperuno* di Edoardo Sanguineti (che raccoglie *Laborintus*, *Erotopaegnia* e *Purgatorio dell'inferno*). Proprio questi nomi costituiranno l'oggetto del nostro discorso nei capitoli seguenti, perché rappresentativi di una tendenza poetica che porta in primo piano il corpo, nel tentativo di uscire dall'*impasse* del soggetto novecentesco, cartesianamente centrato e statico, per porsi al di fuori «del primato esclusivo della soggettività lirica»⁹, e rivolgersi magari a un corpo come «perno del mondo»¹⁰, secondo l'espressione di Merleau-Ponty, per ridefinire nuove modalità di percezione e inedite declinazioni della soggetto, che arrivano anche alla sua negazione. Mentre nel 1960 Antonio Porta poteva denunciare «l'avversione per il poeta-io»¹¹, in accesa polemica proprio con il gruppo di poeti che facevano capo all'esperienza di «Officina»¹² da poco conclusasi, e insieme la necessità di rinunciare alle forme, per un *informale* che in quegli anni rappresentava la vera novità artistica, come teorizzato anche da Umberto Eco nel suo *Opera aperta*¹³ riferendosi alle coeve esperienze della musica postdodecafonica e alla pittura astratta, Pasolini, pur scegliendo per la sua raccolta una «struttura

⁸ P. P. PASOLINI, *Lettera a Livio Garzanti*, in *Lettere. 1955-1975*, Torino, Einaudi, 1988 p. 542.

⁹ N. LORENZINI, *La poesia: tecniche d'ascolto*, Lecce, Manni, 2004, p. 145.

¹⁰ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2003, p. 130.

¹¹ A. PORTA, *Poesia e poetica*, in «La Fiera letteraria», 10 Luglio 1960, ora in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. BARILLI-A. GUGLIELMI, Torino, Testo&immagine, 2003, p. 49.

¹² Cfr. *Officina (ristampa anastatica 1955-1959)*, Bologna, Pendragon, 2004.

¹³ U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazioni nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.

magmatica e sperimentale»¹⁴ che riflette l'eterogeneità stilistica, metrica e linguistica dei singoli componimenti, esprime paradossalmente sin dal titolo l'esigenza di ricondurre a una forma – sia anche di rosa – il proprio discorso. Pur non immune dalla consapevolezza del darsi ormai informe della realtà, già ampiamente denunciato nel *Laborintus* (1956) di Sanguineti, invece di scegliere la negazione della forma *tout court*, ne cerca – disperatamente – un superamento interno attraverso «una contrapposizione o un netto confronto di “forme”»¹⁵ differenti, memore forse dell'insegnamento di Roberto Longhi di cui era stato allievo a Bologna. Ormai travolto dal successo internazionale della carriera cinematografica che tutti conoscono¹⁶, la sua diventa la ricerca di un moto interno della realtà, di quella continuità da fotogramma a fotogramma, intravista già durante le lezioni del maestro bolognese, dove, nel cinema preistorico costituito dall'alternarsi delle diapositive, «il frammento di un mondo formale si oppone quindi fisicamente, materialmente al frammento di un altro mondo formale: una “forma” a un'altra “forma”».¹⁷ Occorre però ricordare che la forma, ancor prima di svolgersi materialmente, è concetto, razionalità, superficie chiusa; quindi, allontanamento dalla messa in discussione del soggetto, seppur mutilo e traumatizzato, tanto che nella raccolta del '64 l'emergere dell'irrazionale – rappresentato, ad esempio, attraverso l'accecante sogno africano – trova spazio solo se collocato geometricamente e quasi sillogisticamente all'interno della cornice del discorso, dell'ideologia, in quella «irruenza *brute* del significato»¹⁸ che Agosti

¹⁴ G. SANTATO, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980, p. 236.

¹⁵ P.P.PASOLINI, *Roberto Longhi, Da Cimabue a Morandi*, in *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano, 1996, p. 331.

¹⁶ Nel 1964 Pasolini aveva già girato due film, *Accattone* (1960), *Mamma Roma* (1962) e il mediometraggio *La ricotta* (1963), mentre le riprese di *Il vangelo secondo Matteo* iniziano il 24 Aprile di quell'anno.

¹⁷ *Ibidem*

¹⁸ S. AGOSTI, *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce, 2004, p. 39

diagnostica come cifra negativa di questa raccolta, spesso trascurata dalla critica per motivi non dissimili.

Anche la genesi dell'io segue la traiettoria che conduce dall'informe alla forma: non si deve infatti dimenticare – lo si ripeterà spesso – che per Freud «l'io è anzitutto un'entità corporea [...] la proiezione di una superficie»¹⁹. Una forma-immagine. Mettere “a discorso” il corpo significherà dunque porsi soprattutto domande sullo statuto immaginario del soggetto, sulle relazioni che esso intrattiene con le immagini del proprio simile, degli altri. La questione della forma apre allora a quella dell'identità, se è vero, come sostiene Lacan, che la formazione dell'io procede in maniera *ortopedica* – proprio nel senso di una ‘forma che informa’ – attraverso identificazioni/stratificazioni progressive che lo costituiscono, come petali, non attorno a un centro originario ma a una mancanza. Anche la rosa mantiene la sua identità grazie a un sovrapporsi di superfici: levato ogni petalo ciò che resta è solo un supporto, lo stelo di ciò che era la cosa.²⁰ Quello che manca sin dall'inizio è il Reale, un sapere che il soggetto non conoscerà mai ma di cui patisce la presenza proprio per gli effetti che esso ha sul suo corpo. Un corpo relegato all'ordine immaginario e simbolico in quanto luogo in cui i significanti – chiamati a coprire la mancanza originaria – agiscono il soggetto.

1. FRAMMENTI DI UN DISCORSO SULL'AMOR CORTESE

«Per cortesia, un po' d'ordine in queste orge»

(D. A. F. De Sade, *La filosofia nel boudoir*)

¹⁹ S. FREUD, *L'io e l'Es*, in *Opere 1917-1923*, vol IX, a cura di C. L. MUSATTI, Bollati Boringhieri, Torino, p. 488

²⁰ Più prosaicamente Lacan non parla di rosa ma di cipolla: «l'io è un oggetto fatto come una cipolla, lo si potrebbe pelare e si troverebbero le identificazioni successive che lo hanno costituito», in J. LACAN, *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud, 1953-1954*, Einaudi, Torino, 1978, p. 213

Si è spesso ribadito che per Pasolini la perdita di soggettività da parte delle nuove generazioni di adolescenti fosse da considerarsi una tragedia prodotta dalla società dei consumi, tragedia culminante nella postuma *Abiura dalla Trilogia della vita*,²¹ con la dichiarazione di odio per i corpi e gli organi sessuali dei giovani italiani. È ciò che conduce Pasolini all'immersione in apnea di *Salò*, oscura «favola di Sade»²², e all'orgiastico e meccanico profilarsi del sesso di *Petrolio*²³. Si tratta del risultato della famosa mutazione antropologica delineata ossessivamente negli interventi giornalistici e d'occasione a partire da *Scritti corsari*. In realtà, i corpi dei giovani di cui parla Pasolini, che da un certo punto in poi divengono la superficie privilegiata su cui tracciare il proprio discorso sull'omologazione ad opera del Potere (che Foucault chiamerà bio-potere), sono corpi che in poesia il suo immaginario fa vivere come originalmente vuoti, «calco vuoto di una corporeità che è tanto più forte in quanto assente»²⁴ e quindi non-soggetti, o meglio soggetti solo in quanto animati dall'immagine dell'io e dal suo desiderio. Ad un'attenta esamina dei testi di *Poesia in forma di rosa*, alla ricorrenza insistita del termine “corpo”, non corrisponde nessuna corporalità, intesa come descrittiva materialità del corpo dell'altro, ma c'è al suo posto una topica di frammenti, di oggetti parziali. Se proprio nel 1964, *Il visibile e l'invisibile* di Merleau-Ponty richiamava al pensiero di un corpo come datità e fatticità, individuato da una percezione capace di rendere tattile anche lo sguardo (come se gli occhi fossero un «frammento di materia»²⁵), Pasolini – che non a caso si presenta ripetutamente «come un

²¹ P.P.PASOLINI, *Abiura dalla Trilogia della vita*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999, pp. 599-603

²² J. LACAN, *La pulsione di morte*, in *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, p. 267

²³ P.P.PASOLINI, *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.

²⁴ D. BARINA, *Al caro estinto: il paesaggio come corpo nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in *Corpo e scrittura*, a cura di A. GEIGER, UNISERVICE, Trento, 2003, p. 100

²⁵ M. MERLEAU-PONTY, cit., p.

cieco» – ci mostra corpi totalmente astratti, indica cioè concrezioni già concettuali, immagini. Gli elementi o parti di corpo a cui Pasolini fa ricorso in *Poesia in forma di rosa* per riferirsi ai giovani adolescenti oggetto del suo desiderio sono di fatto sempre i medesimi: i capelli – anche nella variante di ciuffo – la fronte, la nuca, gli occhi: «in quella faccia / dove l’attaccatura dei capelli / alla fronte, i ciuffi, le onde sono grazia più che corporea»; «apparve / un’altra pettinatura, un’altra nuca, / nera, forse, o castana»; «ardore di occhi azzurri, / fronte virile, capigliatura innocente», «occhi castani, / nel modesto ciuffo pettinato». Dagli esempi forniti è evidente che nei testi il corpo viene ridotto a volto, faccia, a quelle «amate facce di ieri» che proprio nell’*Abiura* sono dette ormai ingiallire come vecchie foto, immagini, appunto. Le restanti parti del corpo vengono indicate unicamente per via metonimica, attraverso l’abbigliamento, ridotto comunque a pochissimi elementi carichi di valenze erotiche: i calzoni o la maglietta («quei corpi, coi calzoni dell’estate, / un po’ lisi nel grembo»; «vestiti a festa, in blu, in nero, senza cappotti, [...] gruppi di giovinottelli, / coi ciuffi, o le nuche placidamente tosate»; « i maschi, tutti giovani, coi calzoni di tela leggera»; «ragazzi con blue jeans color carogna e magliucce bianche aderenti», «vestiti blu, leggeri, e il gonfiore / sotto la fila dei bottoni sacri»). Soffermiamoci però per un momento sugli elementi che caratterizzano questi volti: Bazzocchi individua nella capigliatura, al centro dell’indagine sociologica di Pasolini a partire dal famoso articolo del 7 gennaio 1973, *Il «discorso» dei capelli*²⁶, una riflessione sul corpo che oscilla tra idealizzazione erotica e irretimento nelle maglie del potere.²⁷ Se può apparire geniale far parlare i capelli per narrare il mutamento antropologico avvenuto in Italia dal dopoguerra in avanti, non si spiega comunque la fissazione dell’autore per quella che è solo una tra le diverse parti del

²⁶ P.P.PASOLINI, *Scritti corsari*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit. p. 271-277

²⁷ M. A. BAZZOCCHI, cit., pp. 11-24

corpo. I capelli, infatti, possono anche stare per il corpo ma ciò non significa che la corporalità possa essere ridotta ai capelli, o alle nuche rasate. Se ciò avviene è perchè gli elementi corporei utilizzati da Pasolini sono così altamente stilizzati e desoggettivati da potersi riferire a una medesima persona, o meglio, a una non-persona: bruno, biondo, occhi azzurri, occhi scuri, poco importa («bruno / o biondo, lieve o pesante»). L'oggetto del desiderio – il corpo dei giovani adolescenti – è insomma svuotato di tutte le sostanze reali ed elevato a ideale astratto, a pura funzione simbolica. Non si tratta di un fatto nuovo od insolito in poesia, anzi, è qualcosa che ha a che fare con l'origine stessa della lirica occidentale: l'esperienza dell'amor cortese, quella di «cantori che si qualificano come trovatori nel Mezzogiorno, come trovieri nella Francia del Nord come Minnesänger nell'area germanica, l'Inghilterra e alcuni domini spagnoli»²⁸. Che nell'opera di Pasolini sia in atto un fenomeno di stilizzazione del corpo oscillante tra poesia provenzale e stilnovismo, lo sottolinea anche Sergio Parussa, non traendone però le dovute conseguenze. Lo studioso, infatti, sostiene che Pasolini preferisca indugiare nel *descrivere* il corpo, l'incarnato del volto, il colore degli occhi o dei capelli dei suoi ragazzi piuttosto che il loro carattere o le loro emozioni, al fine di farne spiccare l'inconsapevolezza, il loro essere inconsci²⁹. A me pare, al contrario, che ad emergere nella fissazione su pochi significanti, ossessivamente ricorrenti, che richiamano proprio agli ingessati stilemi provenzali e stilnovisti, sia invece l'inconscio dell'autore, ed esattamente per via di ciò che manca a quei corpi: la *descrizione*, intesa però come percezione, oggettività o, più pasolinianamente, realtà. Quelle di Pasolini sono tuttalpiù prosopografie, ritratti rigidamente codificati secondo il

²⁸ J. LACAN, *L'amor cortese a mo' di anamorfosi*, in *Il seminario. Libro VII*, cit. p. 185

²⁹ S. PARUSSA, *L'eros onnipotente. Erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e Jean Genet*, Tirrenia Stampatori, Torino, 2003, p. 25

modello medievale della *descriptio puellae* – seppur ribaltata in una *descriptio pueris* – ma parimenti impersonali, astratte, *sine materia*. Se considerata da questa prospettiva, la poesia di Pasolini è davvero assimilabile alla logica che governa la ‘gaia scienza dei trovatori’, per utilizzare l’espressione che dà il titolo ad un saggio di Mario Mancini, proprio perché nei suoi testi poetici è presente, di fronte al corpo dell’altro, un «orrore segreto per la descrizione, per la percezione, per ogni possibile intrusione dell’oggettività»³⁰, poiché solo nell’elusione del corpo altro da sé si può manifestare il fantasma del desiderio del soggetto. È quantomeno interessante che proprio all’inizio degli anni sessanta Jacques Lacan si stesse dedicando, nel suo capitale seminario intitolato *L’etica della psicoanalisi*, ad una sorprendente lettura dell’amor cortese attraverso la metafora dell’anamorfosi.

Per lo studioso francese l’oggetto del desiderio può essere percepito solo se visto di sbieco, in maniera parziale e distorta, poiché se si tenta di osservarlo direttamente non vi scorgiamo nulla, o meglio, arretriamo nel trovarvi iscritto *il* nulla, la figura del padrone assoluto, la morte, proprio come nel famoso dipinto *Gli ambasciatori* di Holbein, che se osservato da una certa angolazione permette di scorgere un teschio sospeso tra le due figure dove prima appariva solo un oggetto apparentemente amorfo. Se è facile individuare nel rovescio della morte un sicuro riferimento alla poesia

³⁰ M. MANCINI, *La gaia scienza dei trovatori*, Pratiche, Parma, 1984, p. 21



HANS HOLBEIN, *Gli Ambasciatori*. Londra, The National Gallery.

di Pasolini, presa nell'ossessiva autorappresentazione della propria fine, è comunque opportuno obiettare che al centro della poesia provenzale vi sia la donna, e che l'amor cortese rimandi alla codificazione dell'erotismo eterosessuale. Ad autorizzare l'ipotesi della lettura che sto avanzando è però lo stesso Lacan, quando sostiene che in realtà «la creazione poetica consiste nel porre, secondo il modo della sublimazione dell'arte, un oggetto che chiamerei spaventoso, un partner inumano»³¹. Privata di ogni sostanza reale la donna al centro della lirica cortese, e poi di quella stilnovista, funge solo da specchio su cui proiettare gli ideali narcisistici dell'uomo. La dialettica dell'amor cortese presenterebbe dunque una base narcisistica perché «quando si ama è solo questione di sé, della propria immagine, colta nella specularità dell'altro»³².

Un «famelico e instancabile Narciso»³³ è al centro anche della poetica di Pasolini, a partire dalla raccolta friulana degli esordi, *Poesie a Casarsa* (1942), dove i testi sono orientati – il giudizio è di Contini – su una «posizione violentemente soggettiva».³⁴ Fu proprio il grande critico ad individuare per primo nel “cùarp” di quella lingua minore che è il friulano reinventato da Pasolini, tracce di un «trovadorismo cividalese, dove quei bravi anonimi intendono porsi all'altezza dei giullari di provenza, dei notai meridionali»³⁵, rinvenendo poi nel «rimpianto narcissico» del *donzèl* e del *lontàn frut preciadôr* i senhal dell'amor *de lohn* e di *midons*³⁶.

³¹ J. LACAN, *L'amor cortese a mo' di anamorfosi*, cit., p. 192

³² M. MANCINI, cit., p. 16

³³ A. ZANZOTTO, *Pasolini poeta*, in *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Mondadori, Milano, 1994, p. 154

³⁴ G. CONTINI, *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943, ora in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di R. BROGGINI, Edizioni A. Salvioni e Co., Bellinzona, 1981

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Cfr. la dedica del libro a Contini: «A Gianfranco Contini con “amor de loinh», proveniente dalla canzone *Lanquan li jorn son lonc en mai* di Jaufre Rudel.

A indirizzare la diagnosi continiana di un Pasolini «autentico félibre»³⁷, era stato lo stesso autore, che aveva tratto l'esergo delle *Poesie a Casarsa* da una lirica di Peire Vidal, letta con tutta probabilità nel volume del 1938 di A. Cavaliere, *Cento liriche provenzali*.³⁸ Interessante che proprio in *Poesia in forma di rosa* Pasolini ritorni a quelle atmosfere «da indicibili / azzurrini di Linguadoca...se non da siciliane / azzurrità di Origini» (*Progetto di opere future*) chiarendo che ancora «il vecchio poeta è “ab joy” / che parla, come lauzeta o storno» (*Vittoria*), con un chiaro riferimento alla famosa canzone di Bertran de Ventadorn, *Quan vei la lauzeta mover*.

Nel saggio che apre «il Meridiano» contenente *Tutte le poesie* di Pasolini, Fernando Bandini ha ricordato che il termine félibre rimanda etimologicamente al poppare del neonato³⁹, a una situazione infantile, tanto che Rinaldo Rinaldi, nella sua articolata monografia pasoliniana del 1982, rilegge attraverso la chiave offerta dalla fase dello specchio lacaniana l'esperienza narcisistica delle poesie friulane. Lo studioso ripercorre le varie fasi di rispecchiamento del soggetto *infans*, dapprima nel naturale, poi addirittura nella vertiginosa simmetria dei testi, sino al suo risolversi, in una figura esterna ed autonoma, cristallizzata nei volti dei giovinetti, «volti nei quali il soggetto continua a riconoscersi, come dentro a specchi viventi»⁴⁰:

Un fanciullo si guarda nello specchio,
il suo occhio gli ride nero.
Non contento guarda nel rovescio
per vedere se è un corpo quella Forma.

³⁷ ID., *Dialetto e poesia in Italia*, in «L'Approdo», aprile-giugno 1954, p. 13. Conferma viene anche dallo stesso Pasolini che parla dell'Academiuta di lenga furlana come di una «sorta di modesto félibrige» e afferma di aver scritto in primi versi friulani «senza conoscere neanche un poeta in questa lingua, e leggendo invece abbondantemente i provenzali», in *Lettera dal Friuli*, in P. P. PASOLINI, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Mondadori, Milano, 1999, p. 174

³⁸ A. CAVALIERI, *Cento liriche provenzali*, Bologna, 1938

³⁹ F. BANDINI, *Il “sogno di una cosa” chiamata poesia*, in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2003, p. XVIII

⁴⁰ R. RINALDI, *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano, 1982, p. 10

Ma vede solo un muro liscio
o la tela di un ragno maligno.
Scuro torna a guardare nello specchio
la sua Forma, un barlume nel vetro.⁴¹

[*Suite Furlana*, vv. 1-8]

In questo testo, che esplicita nei versi successivi l'identificazione del soggetto con il fanciullo-Narciso («Io fanciullo, guardo nello specchio», v. 9) e che nel tardo ripercorrere – calpestando – *La nuova gioventù*, verrà condensato dall'autore completamente sulla prima persona, appare evidente che il corpo è già concepito come Forma (si noti la lettera maiuscola dell'originale), immagine dell'io risultante dal rispecchiamento che unifica la prima percezione frammentaria che il soggetto ha del proprio corpo, tanto che ancora in *Poema per un verso di Shakespeare* i corpi dei ragazzi appaiono come «poetiche, anonime forme / di gioventù». Anonime, si badi bene. Da *Suite furlan* emerge inoltre che questo processo di identificazione secondaria che assimila per riduzione il corpo al viso del fanciullo segue a un primitivo contatto con lo sguardo dell'Altro, quello della madre («dietro lo specchio mia madre fanciulla», v. 25). Il volto si presenta però come un buco nero per il soggetto, superficie aperta sul vuoto («nero», «scuro», «muro») perché luogo del nascondimento della mancanza originale che impedisce la consistenza del soggetto, proprio come è vuoto il posto della donna nell'amor cortese, che funziona solo come buco nero attorno al quale si struttura il desiderio del partner⁴².

⁴¹ «Un frut al si vuarda tal spieli, / il so vuli al ghi rit neri. / No content tal redròus al olma / par jodi s'a è un cuàrp chè Forma. // Ma al jot doma che il mur vualif / o la sgiarpia di un ràin ciatif. / Scur al torna a vuardà tal spieli / la so Forma, un barlùn tal veri.»

⁴² S. ŽIŽEK, *Courty Love, or, Woman as Thing*, in *The Metastases of Enjoyment*, Verso, London-New York, 1994, p. 94

In *Giovinezza di Gide o la lettera e il desiderio*, Lacan rievoca l'immagine – probabilmente ben presente anche a un Pasolini avido lettore dell'opera dello scrittore francese – di una forma di donna velata, la madre, che dietro al velo mostra essere solo un buco nero⁴³. Qualcosa di simile si delinea anche in quella che Pasolini presenta a Gennariello – adolescente napoletano immaginato come destinatario delle lettere pedagogiche poi confluite in *Lettere luterane* – come la prima immagine della propria vita:

La prima immagine della mia vita è una tenda, bianca, trasparente, che pende, credo immobile, da una finestra che dà su un vicolo piuttosto triste e oscuro. Quella tenda mi terrorizza ed angoscia: non come qualcosa di minaccioso o sgradevole, ma come qualcosa di cosmico.⁴⁴

Non è fondamentale credere nella veridicità di questo ricordo per intravedervi una simbolizzazione della presenza e della mancanza materna (il freudiano Fort-Da), dell'apparire e scomparire del suo volto. La struttura in bianco e nero di questa immagine è davvero sufficientemente chiara: il «vicolo triste e oscuro» funziona come buco nero, assenza, mentre la tenda – il velo di Gide – come parete bianca dietro cui può apparire o celarsi il volto materno. Si spiega dunque il valore «cosmico» e angosciante della tenda che può rivelare la pienezza dello sguardo che ci riconosce, appagando il nostro desiderio d'essere, o il vuoto. Sul valore di questo ricordo tornerò in seguito, ma mi pare interessante notare che sull'importanza del viso come 'sistema muro bianco-buco nero' nell'economia soggettiva hanno riflettuto in maniera originale anche Gilles Deleuze e Félix Guattari:

⁴³ J. LACAN, *Scritti. Volume II*, Einaudi, Torino, 1974, p. 749

⁴⁴ P. P. PASOLINI, *Lettere luterane*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano, 1999, p. 567

il viso costituisce il muro di cui il significante ha bisogno per rimbalzare, costituisce il muro del significante, il quadro e lo schermo. Il viso scava il buco di cui la soggettivazione ha bisogno per apparire, costituisce il buco nero della soggettività come coscienza o passione, la cinepresa, il terzo occhio.⁴⁵

Dopo quanto osservato in precedenza non credo servano ulteriori commenti, ma faccio presente come anche in *Poesia in forma di rosa* Pasolini sottoponga a un processo di 'viseificazione' il corpo dei ragazzi perché attraverso la loro rappresentazione verbale possa emergere – rimbalzando – la propria soggettività, come se i loro volti non fossero che uno schermo cinematografico su cui proiettare, narcisisticamente, il proprio io. È ciò che avviene, parallelamente alla scrittura poetica, nell'esperienza cinematografica dello scrittore, dove la «luce è monumentale» e brucia e sfonda i corpi – seguendo la lettura longhiana di Masaccio⁴⁶ – riducendoli a volti in bianco e nero come quelli delle diapositive proiettate dal critico durante le lezioni bolognesi: figure bidimensionali, quasi un affresco, dove si fissa il moto materiale della vita, scolpito in una forma statica: «che sfondi, faccia pure / di questi corpi in moto statue / di legno, figure masacesche / deteriorate, con guance bianche / e occhiaie nere opache» (*Poesie mondane*), «con profili di visi masaceschi neri, / controluce, su fondali castamente ardenti...» (*L'alba meridionale*).

Il narcisismo degli inizi della produzione poetica pasoliniana – ancora attivissimo anche all'altezza di *Poesia in forma di rosa* («narcisismo! Sola forza / consolatoria, sola salvezza!») – concorre dunque a spiegare la riduzione a pochi tratti del volto (occhi, capelli, fronte, nuca) del corpo oggetto di desiderio, mostrando anche come il modello provenzale non abbia agito solo linguisticamente, ma costituisca anche un inconscio

⁴⁵ G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper Castelvechchi, Roma, 2003, p. 250

⁴⁶ R. LONGHI, *Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante*, in *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori, Milano, 1973

serbatoio di stilemi rappresentativi che velano sotto formule convenzionali, circoscritte soprattutto al viso, la valenza simbolica del corpo rappresentato. A riprova di questo, nella raccolta del '64, sono ancora numerosi i rimandi al possibile scambio tra la propria e l'immagine codificata dei ragazzi, proprio perché il loro corpo stilizzato non è che la proiezione simbolica dell'ideale dell'io dell'autore:

In realtà, io, sono il ragazzo, loro
gli adulti.
[...]
Solo se leggero,
dentro la norma, sano, il figlio
può farmi nascere il pensiero
scuro e abbacinante: solo così gli somiglio
che nella verifica infinita di un segreto
ch'è nel suo grembo impuro come un giglio.
[*La realtà*]

Interessante notare l'associazione tra sesso maschile, impurità e giglio, che esemplifica l'ottica di ribaltamento del modello erotico della lirica tradizionale in cui si muove Pasolini. Il giglio, da sempre simbolo di purezza e candore, è infatti insieme alla rosa, ben più sensuale, metafora del sesso femminile; in questi versi viene invece associato al grembo di un adolescente e a un desiderio «scuro», non senza una inversione qualitativa a livello simbolico. Se riflettiamo invece sulla valenza sessuale del fiore che dà il titolo alla raccolta, e alla sua valenza nella poesia medievale, penso a Guinizzelli, D'Alcamo e allo stesso Dante («Quivi è la rosa che 'l verbo divino / carne si fece»), risulta interessante lo stupore con cui Michel David coglie «il simbolo ambivalente e violentemente sessuale della “rosa” –

stranamente usato per indicare il sesso maschile dei ragazzi, ma pur legato inconsciamente a quello della donna, della madre»⁴⁷.

È vero che già nel periodo friulano Pasolini associa la rosa alla madre *fruta* o *fantassuta* («tu sei una rosa che vive e non parla», *A na fruta*) ma anche alla propria sessualità masturbatoria, come fiore candido del proprio seme (la rosa bianca di *Suspir di me mari ta na rosa*). Colpisce però qualcos'altro nella lettura di David. La “stranezza” dello scambio inconscio tra donna e ragazzi risulta infatti completamente annullata se ci si colloca – come stiamo cercando di fare – nell’ottica dell’amor cortese, dove il ragazzo pasoliniano sta, effettivamente, per la *domina*. Di questo, mostra inconsciamente di esserne consapevole anche lo stesso David, attraverso quello che Freud chiamerebbe un atto mancato. Perché infatti scrivere «sesso *maschile* dei ragazzi»? È dunque possibile che ragazzi abbiano sesso femminile? Si rivela così in maniera indiretta che ciò di cui parla Pasolini è *il sesso femminile dei ragazzi*, cioè che essi occupano – simbolicamente – una funzione tradizionalmente legata alla donna, e giustificabile proprio perché dietro l’immagine narcisistica si nasconde il fantasma di *midons*, *senhal* maschile per un corpo femminile. Abbiamo già rilevato che ‘dietro lo specchio’ si trova infatti la figura della *madre-fruta*, e proprio questo determina la «passionale aspirazione di Narciso a comporsi insieme alla madre in un’immagine eternamente giovane»⁴⁸, eternamente filiale (tanto che la rima figlio: somiglio si ritrova – pressoché identica – anche nei primi due versi di *Supplica a mia madre*) cristallizzata eroticamente nella figura dei ragazzi, ossessivamente indicati come figli:

Quelle nuche! Quei cupi
sguardi! Quel bisogno di sorridere,

⁴⁷ M. DAVID, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, 1966

⁴⁸ G. SANTATO, cit. p. 13

ora per i loro discorsi, un poco stupidi,

d'innocenti, ora come per sfida
al resto del mondo che li accoglie:
FIGLI.

[...]
Il mio amore
è solo per la donna: infante e madre.
Solo per essa, impegno tutto il cuore.

Per loro, i miei coetanei, i figli, in squadre
[...] arde
in me solo la carne.

[*La Realtà*]

Se è già stato più volte sottolineato come la donna si identifichi in Pasolini con una madre-bambina, vero oggetto d'amore, in questi versi si palesa un livellamento della piramide narcisistica in cui madre, figlio e oggetto erotico – i ragazzi – sono parimenti figli, coetanei. Questo drammatico tentativo di esorcizzare l'Edipo (è evidente l'assenza del padre in questa triangolazione filiale), nonostante la lancinante presa di consapevolezza dai toni sfingei di *Supplica a mia madre* («Per questo devo dirti ciò che orrendo conoscere: / è dentro la tua grazia che nasce la mia angoscia») non fa altro che confermare il continuo intercambio narcisistico dei vuoti corpi-immagine di questi versi, perché «i fanciulli osservati e inseguiti dall'autore sono descritti sempre come calchi, ripetizioni, trasformazioni dell'immagine materna».⁴⁹

Se il narcisismo permette dunque l'accesso a un corpo come Formaviso, immagine dell'ideale dell'io, privo di materialità e di carne, il sesso

⁴⁹ E. LICCIOLI, *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze, 1977, p. 126

indicato metonomicamente dalla rosa, dal giglio o semplicemente dalla tela dei pantaloni, rimanda a qualcosa di «oscuro e abbacinante» che riguarda in prima istanza l'io, indicato come «carne tra questi spiriti». Rivolgendo per un attimo la nostra attenzione ad *Orgia*, testo teatrale composto da Pasolini negli anni Sessanta e in cui enuclea con forza drammatica il tema del corpo e della sessualità attraverso il complesso rituale sadomasochistico della coppia protagonista, possiamo rinvenire un'interessante definizione di *carne*, utile per stabilire un principio d'ordine anche nell'ottica del desiderio:

Pensavo, giusto, alla carne.

Ma non alla *carne bella*, con la sua dignità,
del *viso*, delle *spalle*, della *nuca*.

No: ma alla *carne dov'è più carne*, e quindi *muore*.

La grazia di un *viso* o la fierezza

Di un paio di *spalle* o l'innocenza di una *nuca*,

non muoiono. Ma ciò che la stoffa di un paio di calzoni

(in un riserbo severo e quasi immacolato)

protegge, se rigida, e, se molle,

stinta e gualcita, rivela quasi infantilmente

-con brutale innocenza- questo muore.⁵⁰

Pasolini evidenzia in questo passaggio due diversi concetti di carne: la *carne bella*, coincidente con il volto colto sino al limite delle spalle, e la *carne più carne*, identificata in via metonimica con il sesso maschile “velato” dalla stoffa dei calzoni. Interessante notare che la carne bella, connotata di dignità, grazia, innocenza, è espressione di un «volto immortale», immagine dell'incorruttibilità attribuita all'immagine dell'io, esattamente come bellezza, dignità e grazia sono attributi del volto della donna al centro della lirica trobadorica poi codificata dallo stilnovismo, da Dante, da Petrarca. Il

Sesso maschile si presenta invece con tutta la veemenza esercitata dalla castrazione, la morte. Il desiderio, dunque, in quanto relazione a una mancanza fondamentale del soggetto, alla sua sottrazione di essere originaria, trova nel corpo simbolico dei ragazzi, corpo in frammenti, il proprio congiungimento con la morte, almeno stando a Lacan: «la vita non è presa, nel simbolico, che frammentata, decomposta. L'essere umano stesso è in parte fuori della vita, partecipa all'istinto di morte»⁵¹.

Nonostante Pasolini sia considerato un autore di nudi (emblematico *Teorema* del 1968, nel quale appare per la prima volta sugli schermi cinematografici un nudo maschile integrale), in poesia la nudità del corpo è assente e, nello specifico, il sesso maschile può essere solo intravisto nel «riserbo severo e immacolato» dei calzoncini. Se, come abbiamo appurato, il corpo degli adolescenti pasoliniani è insieme corpo proprio e corpo della madre, la nudità del sesso viene esorcizzata in quanto evidenza della mancanza del corpo materno, della «Cosa che deve essere sempre “velata” dal simbolico, tenuta a distanza, perché non sia distruttiva per il soggetto»⁵². Il nudo è dunque intollerabile per l'integrità dell'Io («terrificante come ogni nudità»). Nel volto invece – corpo viseificato, corpo-sguardo – si può compiere un'identificazione non traumatica tra madre e ragazzi, tanto che nella «grazia di un viso» di fanciullo, vera e propria *Gnade* trobadorica, è possibile scorgere anche quella grazia materna da cui si genera l'angoscia per la propria omosessualità (cfr. *Supplica a mia madre*). Il viso è dunque una zona d'indistinzione che supera il corpo e lo idealizza attraverso la sublimazione, sottraendolo alla materialità, come avviene in Dante con Beatrice:

che raggio

⁵¹ J. LACAN, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1991, p. 117

⁵² A. DI CIACCIA - M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 201

di luce li colpisce, in quella faccia
dove l'attaccatura dei capelli
alla fronte, i ciuffi, le onde sono grazia

più che corporea?

[La Realtà]

E stato detto che Dante costituisce la «spina dorsale autobiografica»⁵³ pasoliniana almeno fino alla *Divina Mimesis*, che è già presente come idea nel poemetto del 1964 *Progetto di opere future*. Qualcuno ha anche sostenuto l'ipotesi di un Pasolini dantesco più di «qualsiasi altro scrittore dei nostri giorni»⁵⁴ ma ciò che è certo è solo che negli anni Sessanta la presenza di Dante nella sua opera si fa davvero importante. Se non è difficile spiegare le ragioni della sensibilità dello scrittore per la «secolare radioattività del preziosismo fossile dantesco»⁵⁵ da *Commedia*, rinvenibile copiosamente anche in *Poesia in forma di rosa*,⁵⁶ non si comprendono le ragioni che hanno sin ora escluso dall'indagine il Dante stilnovista, che rielaborando il modello cortese, trasforma addirittura il corpo di Beatrice, ben prima dell'inumano trekking paradisiaco culminante nella forma della rosa mistica, in allegoria. Proprio citando Dante, Lacan ci ricorda che «non si parla mai d'amore in termini così crudi come quando la persona è trasformata in una funzione simbolica»⁵⁷. Proprio un corpo simbolico ridotto a «labbia» (tratti del viso, secondo Contini) pare imporsi crudelmente anche nella poesia di Pasolini, tanto che la dialettica tra soggetto e oggetto del desiderio sembra quasi modularsi su un testo

⁵³ W. SITI, *Descrivere, narrare, esporsi*, in P. P. PASOLINI, *Romanzi e racconti*, Mondadori, Milano, p. CXIV

⁵⁴ S. VAZZANA, *Il dantismo di Pasolini*, in *Dante nella letteratura italiana del Novecento*, (Atti del Convegno di Studi Casa di Dante – Roma, 6-7 maggio 1977), Roma, Bonacci, 1979, p. 279

⁵⁵ M. S. TITONE, *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Olschki, Firenze, 2001, p. 95.

⁵⁶ «Libito far licito» (*Inf.* V, 56); «Il cui pane certo non sa di sale» (*Pd.* XVII, 58); la luce «prava» (*Inf.* XVI, 9), (*Pd.* IX, 25); «la virtù dis maga» (*Pg.* III, 11); «Ara vos prec» (*Pg.* XXVI, 145); «Fioco per lungo silenzio» (*Inf.* I, 63); «Il bel paese dove il no suona» (*Inf.* XXIII, 20); «sapore di sale del mondo altrui» (*Pd.* XVII, 58).

⁵⁷ J. LACAN, *L'amor cortese a mo' di anamorfosi*, cit., p. 190.

canonico della *Vita Nuova* come *Tanto gentile e tanto onesta pare*. Sono l'onestà e la purezza, infatti, tratti caratteristici dei giovani pasoliniani («gli amici giovinetti / immuni da ogni atto disonesto», «ragazzo dalla faccia onesta / e puritana»), e persino la madre si configura come «paurosamente umile e onesta», due aggettivi che riconducono facilmente al Dante stilnovista. Anche in un poemetto come *Pietro II*, che ripercorre le tappe del processo per vilipendio alla religione seguito all'uscita de *La ricotta*, c'è un accenno alla canzone della *Vita nuova*:

*I suoi occhi non osano guardare, c'è in essi
il rovescio della luce. La faccia sbianca
e s'empie di chiazze rosse, perversa. L'io soffre
un'ineestetica erezione: ha per sé un amore infelice.*

Non occorre che mi soffermi sul valore salutare dello sguardo della donna nella lirica stilnovista per individuare in questi versi un evidente ribaltamento ironico, tutto riflesso sulla propria persona, del dantesco «che gli occhi no l'ardiscon di guardare», e nel contempo della fenomenologia del malato d'amore (Lacan parla della poesia medievale come di una «scolastica dell'amore infelice»⁵⁸). D'altra parte, nel *Secretum*, anche Petrarca traccia il profilo dello schiavo d'amore proprio attraverso «il pallore e la magrezza e il languire anzitempo del fiore della gioventù».⁵⁹ «Schiavo malato» è anche Pasolini che si descrive «col viso sfornato / dalla Febbre, pelle bianca secca e barba» (*La ricerca di una casa*), proprio perché è la privazione dello sguardo dell'altro (madre, oggetto erotico, potere...) a *deformare* il soggetto: «e non ci voleva nulla, ahi, a deformare / questa sua forma, già incerta ai loro sguardi» (*La persecuzione*).

⁵⁸ *Ibidem*

⁵⁹ F. PETRARCA, *De secreto conflictu curarum mearum*, Garzanti, Milano

Ma non è certo solo lo sguardo di Beatrice ad aver mediato tra Pasolini e l'amor cortese: proprio riferendosi a Lacan, in un suo densissimo saggio sul *Canzoniere* di Petrarca, Stefano Agosti definisce il corpo di Laura come corpo *morcelé*⁶⁰, corpo in frammenti, composto di oggetti parziali come gli occhi e le chiome che, non a caso, si riflettono nei corpi evocati da Pasolini, fatti solo di occhi, capelli e sguardi. Secondo lo studioso, l'isolamento o l'ingrandimento totalizzante di una o più parti dell'oggetto del desiderio sarebbe indice di un vedere non percettivo ma fantasmatico, preso all'interno di una visione che è forma pura della struttura simbolica, sguardo dell'altro. Scrive Lacan:

Quando si avanza nella direzione di questo vuoto centrale, in quanto è finora in questa forma che ci si presenta l'accesso al godimento, il corpo del prossimo si frammenta.⁶¹

Ecco perché i corpi dei giovani pasoliniani si presentano come nebulose d'organi, «trionfo di membra in cui bisogna riconoscere l'oggetto narcisistico di cui abbiamo evocato la genesi»⁶²; occhi, nuche, capelli si giustappongono in maniera irrelata intorno al vuoto del soggetto. Impossibile non rilevare in questa partizione la riduzione dei singoli elementi a oggetti feticcio, anzi, il corpo dell'altro, «utilizzato come una protesi per aggirare i conflitti preedipici o le angosce di morte e disintegrazione del sé»⁶³ diviene un oggetto perverso, quel feticcio impersonale che Khan descrive attraverso l'immagine del *patchwork* o del *collage*.⁶⁴ Lo stesso Mancini ci ricorda che l'eros medievale «nella sua

⁶⁰ cfr. S. AGOSTI, *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Feltrinelli, Milano, 1993

⁶¹ J. LACAN, *Il godimento della trasgressione*, in *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, cit., p. 257

⁶² ID., *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, Einaudi, Torino, 2005, p. 60

⁶³ R. DALLE LUCHE, *L'amore perverso. Eros melanconico e per versificazione*, in *Malinconia d'amore. Frammenti di un psicopatologia della vita amorosa*, Edizioni ETS, Pisa, 2001, p. 217

⁶⁴ MASUD M. KHAN R., *Le figure della perversione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1982

fenomenologia essenziale, è dominato dal feticcio della donna»⁶⁵ dove più della persona conta «la vocazione di feticcio di una parte del suo corpo»⁶⁶. Proprio come avviene in Petrarca, che traghetta il modello lirico medievale verso gli approdi dell'umanesimo, anche in Pasolini il disconoscimento del soggetto passa per il riconoscimento nelle forme frammentate della struttura simbolica, nei corpi in frammenti oggetto di un erotismo feticistico. Se Lacan può sostenere l'evidenza del «carattere inumano dell'oggetto dell'amor cortese»⁶⁷ ciò è perché feticizzare, disumanizzare, l'altro è indispensabile per la sopravvivenza dell'io, cioè perché l'immagine che si è narcisisticamente costruita attraverso le identificazioni non venga scalfita, né si modifichi. L'umanità del partner però, che vieta qualsiasi relazione empatica, apre agli scenari del masochismo amoroso che governano anche la logica dell'amor cortese, e alla violenza masochistica dell'eros pasoliniano, dove l'amante non teme altro che di essere esaudito, di essere privato della propria schiavitù.⁶⁸ Ce lo ricorda anche Roland Barthes nel suo *Frammenti di un discorso amoroso*, nel capitolo dedicato alla *cortezzia* intitolato *Domnei*: «io mi smarrisco nella dipendenza ma, ciò che è più – altro tranello – sono umiliato da questo smarrimento»⁶⁹.

2. UN PADRE VIENE PICCHIATO

«L'uomo che amava gli appariva come un delizioso carnefice»

(M. Proust, *Il tempo ritrovato*)

⁶⁵ M. MANCINI, cit., p. 11

⁶⁶ *ivi*, p. 12

⁶⁷ J. LACAN, *La pulsione di morte*, in cit., p. 273

⁶⁸ «Come pensava allora ai *troubadours*, che nulla temevano di più dell'essere esauditi!», R. M. RILKE, *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 1974, p. 207

⁶⁹ R. BARTHES, *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1979, p. 79

In una lettera a Silvana Mauri, moglie di Ottiero Ottieri, Pasolini si riferiva con queste parole al sorgere infantile del suo desiderio omosessuale, definito a tre anni con l'espressione «teta veleta»:

«te lo scrivo tremando tanto mi fa paura questo terribile nome inventato da un bambino di tre anni innamorato di un ragazzo di tredici, questo nome feticcio, primordiale, disgustoso e carezzevole»⁷⁰

Pare dunque che sin dall'inizio il desiderio emerga sotto forma di significante feticizzato che ha il potere di intimorire e far tremare, significante che corrisponde già a un oggetto parziale: la «parte convessa interna al ginocchio»⁷¹ delle gambe di alcuni ragazzi che giocavano al pallone. Non è certo possibile risalire alla verità, al senso di quella prima espressione del desiderio, ma colpisce l'automatica associazione all'espressione «testa velata», quella della madre, che già abbiamo rintracciato in un altro ricordo di infanzia attraverso la mediazione di Gide e Lacan⁷². Il feticcio, infatti, è già nell'interpretazione di Freud, «l'immagine o il sostituto di un fallo femminile, vale a dire un mezzo mediante il quale noi neghiamo che la donna manchi del pene».⁷³ Le gambe intraviste da Pasolini bambino, dalla chiara valenza fallica, si feticizzano laddove si produce un'interruzione, una barra, nel nostro caso l'incavo, che permette «l'erettività d'un frammento di corpo».⁷⁴ Il desiderio può così emergere e appagarsi, scongiurando nello stesso tempo il timore della castrazione e la

⁷⁰ P. P. PASOLINI, *Lettere 1940-1954*, Einaudi, Torino, 1986

⁷¹ ID., *Quaderni rossi*, in *Romanzi e racconti*, vol. I, Mondadori, Milano, 1998

⁷² L'altra inevitabile associazione è con l'espressione «tetta velata», richiamo allo scoprirsi e velarsi del seno materno. La psicoanalisi individua nel seno l'oggetto totale, «cosmico», che il bambino associa al corpo integrale della madre. Proprio per questo, però, il seno è omologo allo sguardo e, dunque al volto materno. Faccio notare inoltre che anche il romanzo di Laura Betti, che prende il titolo proprio dall'espressione di Pasolini, si apre con il ricordo delle suore *velate* («non si sono mai lavate la testa da sempre perché è proibito togliersi la cuffia») e che la copertina mostra, tautologicamente, una Betti con *veletta*. Cfr. L. BETTI, *Teta veleta*, Garzanti, Milano, 1979.

⁷³ G. DELEUZE, *Il freddo e il crudele*, Se, Milano, 1996, p. 34

⁷⁴ J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 114

pulsione di morte, già provate proprio di fronte al regolare eclissarsi del volto materno, al suo velarsi. Più tardi, in *Empirismo eretico*, Pasolini riporterà la spiegazione data da Contini a quella espressione, ricondotta dalla figura paterna del critico al fenomeno linguistico del “reminder” di «una parola dell’antico greco, “Tetis” (sesso, sia maschile che femminile, come tutti sanno).»⁷⁵ Attraverso la mediazione di Contini “teta veleta” viene dunque a significare l’indistinzione sessuale presente nella pulsione. Nel romanzo postumo *Petrolio*, Tetis diventerà infatti il nome del demone capace di scindere in due il protagonista, una divinità a cui bisogna abbandonarsi proprio come nel masochismo amoroso: «ogni persona che ci fa soffrire può essere da noi messa in relazione con una divinità, di cui essa non è che un riflesso frammentario.»⁷⁶ Sono parole di Proust, non meno estraeneo alle gioie del masochismo sessuale del suo Monsieur Charlus⁷⁷, ed esplicitamente citato da Pasolini in *Progetto di opere future* come uno dei propri fratelli. Nel masochismo è infatti presente la ricerca di un trascendente e l’inconscia garanzia di poter accedere al sublime e all’idealizzato: «dal corpo all’opera d’arte, dall’opera d’arte alle Idee, si tratta di un’ascesa che deve essere fatta a colpi di frusta»⁷⁸, sottolinea Deleuze lettore di Sacher-Masoch. Dal corpo alla poesia. È ciò che avviene anche nell’esperienza dell’amor cortese, caratterizzata dal «desiderio di annientamento» e dalla «voluttà di umiliazione»⁷⁹ del poeta servo e schiavo della propria Domina. Anche in Pasolini «la “passione”, il “sesso” sono vissuti come schiavitù colpevole ma fatale e “predestinata”»⁸⁰, schiavitù che attraverso il fantasma della donna-madre («sei mia madre e il tuo amore è la

⁷⁵ P. P. PASOLINI, *Dal laboratorio*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991, pp. 68-69

⁷⁶ M. PROUST, *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino, 1974, p. 237

⁷⁷ Mi riferisco in particolare all’episodio della casa d’appuntamento per soli uomini in cui il protagonista spia dall’oblò della porta la scena sadomasochistica tra Maurice e M. Charlus (cfr. M. PROUST, cit., p. 143)

⁷⁸ G. DELEUZE, cit., p. 25

⁷⁹ M. MANCINI, cit., p. 25

⁸⁰ M. DAVID, cit. p.

mia schiavitù», *Supplica*) si riverbera nell'esperienza erotica omosessuale di «schiavo malato» succube di ogni «carnefice biondo, o killer colore / del fango» (*La realtà*):

Rimase l'inclinazione allo scisma:

un naturale bisogno di farmi male alla ferita
sempre aperta. Un configurare
ogni rapporto col mondo che a sé m'invita,

al rapporto del mio filiale
sadismo, masochismo: per cui non sono nato,
e sono qui solo come un animale

senza nome: da nulla consacrato,
non appartenente a nessuno,
libero d'una libertà che mi ha massacrato.

[*La realtà*]

Il bisogno di scandalo e punizione – per citare il titolo di un intervento di Angelo Romanò – per Pasolini non fu mai qualcosa da tenere celato e con *Poesia in forma di rosa* emerge in maniera esplicita in numerosi testi. La necessità di farsi male che in questi versi è ricondotto a un sadismo-masochismo definito come filiale, viene altrove associato ai propri «amori di pura sensualità, / replicati nelle valli sacre della libidine. / Sadica, masochistica» dove «i calzoni / con la loro sacca tiepida» segnano quello che è «il destino di un uomo» (*Le belle bandiere*), ossia divenire padre. Proprio nello snodo edipico tra figlio e padre andrebbe ricondotta secondo Deleuze la dinamica masochistica:

Il masochista si pone al posto del padre, e vuole impadronirsi della potenza virile (stadio sadico). Poi, un primo sentimento di colpa, una prima paura della castrazione come punizione, lo indurrebbe a rinunciare a questo scopo attivo per prendere il posto della madre e offrirsi egli stesso al padre. Ma così cadrebbe in una seconda colpa, in una diversa paura della castrazione, in questo caso implicata dall'impresa passiva; al desiderio di un'impresa amorosa con il padre si sostituirebbe allora «il desiderio di essere picchiato», che non soltanto rappresenta una relazione più lieve, ma equivale alla stessa relazione amorosa.⁸¹

Pasolini non ha mai fatto mistero del tragico rapporto avuto con il padre, che lo spinse a edificare quella diade protettiva con la madre sfociata poi nella tragica fuga da Casarsa, ma è proprio negli anni Sessanta che egli arriva a comprendere, forse anche attraverso l'elaborazione poetica di *Poesia in forma di rosa*, che dietro alla rivalità e all'odio per il genitore si celava invece «un amore parziale, che riguardava unicamente il sesso»⁸². Forse accelerata dalla sua morte recente, questa consapevolezza si riverbera in tutta la raccolta, vera e propria «fantasia di figlio che non sarà mai padre» (*La realtà*) e che non saprà mai «"effettivamente", essere padre, padrone» (*L'alba meridionale*). Egli non può dunque assumere il ruolo di dominatore ma solo solo quello di figlio che si fa masochisticamente picchiare, e nel farlo – scrive Deleuze – «quel che fa colpire, umiliare, ridicolizzare, è l'immagine del padre, la somiglianza del padre, la possibilità del ritorno offensivo del padre. Non è “un bambino”, è un padre ad essere picchiato.»⁸³ Non è un caso che l'immagine della vittima sia associata sin da *Le ceneri di Gramsci* – figura di padre, ha detto Zanzotto, «che però è di cenere»⁸⁴ – a quella del diverso, perseguitato e violentato dal Potere e dalla

⁸¹ G. DELEUZE, cit., p. 65

⁸² P. P. PASOLINI, *Il sogno del centauro*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1408

⁸³ G. DELEUZE, cit., p. 73

⁸⁴ A. ZANZOTTO, cit., p. 227

morale borghese, dal loro ordine violentemente fallico, ma con esso masochisticamente coinvolto. È un livello di analisi che è stato ampiamente affrontato dalla critica e su cui non voglio soffermarmi perché quello che mi interessa è piuttosto comprendere come Pasolini voglia sentirsi vittima anche al cospetto del proprio oggetto d'amore, non rinunciando mai alle proprie «abitudini / di bestia ferita, che guarda negli occhi, / godendo nel morire, i suoi feritori...» (*L'alba meridionale*, II).

In una recensione-stroncatura del volume *Donne mie* di Dacia Maraini, Pasolini traccia in negativo, nell'ironia della parentetica e nell'allusione finale, il profilo del partner maschile ideale:

Certo che un "cattivo" così, se esistesse, sarebbe ricercatissimo: un cattivo che arriva, preso in un raptus di erotismo quasi ascetico, tutto "fissato" sul pene e la vagina, *sulla violenza cieca del coito, sul sadismo come pretesa schiavistica, come riduzione della persona a corpo*, per tradizione popolare e ingenuità adolescenziale, ecc. ecc. ecc., potrebbe essere per certe donne (*e uomini*) un "ideale" erotico sublime. *Conosco certe donne e certi uomini che per un "partner" maschile simile sarebbero disposti a sacrificare una fortuna...*⁸⁵

Ecco presentarsi con dovizia di particolari la scena sadomasochistica pasoliniana e non è un caso che lo scrittore fosse appunto disposto a sacrificare una fortuna per essere «contento di una giovane / faccia crudele», fino forse alla morte.⁸⁶ Il masochismo deve infatti essere fatto a misura della sua vittima, che è colui che stabilisce il contratto con il Master autorizzando l'umiliazione («e un amore / tutto di umilianti trattative di compensi», *L'alba meridionale*).

Il controverso filosofo sloveno Slavoj Žižek, radicalizzando la lettura lacaniana, ha tentato di comprendere l'amore cortese attraverso la dinamica

⁸⁵ P. P. PASOLINI, *Dacia Maraini*, «*Donne mie*», in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., pp. 2067-68 (mio corsivo)

⁸⁶ Rimando a D. BELLEZZA, *Morte di Pasolini*, Oscar Mondadori, Milano, 1995.

della coppia masochistica, sostenendo la natura eminentemente teatrale del masochismo in cui «è il servo che scrive la sceneggiatura [...] mette in scena la sua stessa servitù»⁸⁷. Il masochista è come un regista obbligato a mantenere una certa distanza riflessiva per non distruggere l'illusione che sospende ogni realtà sociale. Anche l'amore cortese – ricorda Lacan – «non è immune dalle barriere sociali»⁸⁸ ed anzi trova proprio in esse il fondamento del vassallaggio amoroso e poetico: nel caso di Pasolini, borghese confesso, la reinvenzione di quel modello lirico è evidente: infatti i giovani oggetto del desiderio sono perlopiù sottoproletari, appartenenti a una classe inferiore. Non va dunque lontano dalla verità Franco Fortini quando sostiene che la norma che Pasolini desiderava violare non era tanto quella dell'eterosessualità ma dell'uguaglianza con l'altro, e che il suo fosse pertanto un senso di colpa di classe⁸⁹. Il contratto masochistico funge infatti da livellatore delle disparità sociali ed anzi inverte i ruoli di potere attraverso la messinscena, «la simulazione di un 'come se' che sospende la realtà.»⁹⁰ A riprova dell'efficacia teatrale del masochismo, anche i giovani sottoproletari possono assumere per Pasolini, come la donna della lirica cortese, il ruolo di angeli⁹¹, spiriti, simbolicamente superiori alla carne che rappresenta il poeta («carne tra questi spiriti»), tanto che – come ricorda Siti – «il ruolo di Angelo, costantemente nei film attribuito a Ninetto, ne è il sintomo rivelatore, il sigillo»⁹². Pasolini, che ha incarnato realmente la figura di regista nella sua vita, assolverebbe dunque la stessa funzione anche nella dinamica del proprio desiderio. Lo scenario è fisso: la periferia romana, squallida e spettrale, i campi assolati tra ruderi di case o bagnati dalla luce

⁸⁷ S. ŽIŽEK, cit., p. 92

⁸⁸ J. LACAN, *L'amor cortese a mo' di anamorfosi*, in op. cit., p.

⁸⁹ F. FORTINI, *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993

⁹⁰ S. ŽIŽEK, cit., p. 92

⁹¹ «Gli angeli pasoliniani ricordano le donne angelicate, le messaggere d'amore [...] Un tema che fu inaugurato proprio da quei provenzali a cui Pasolini si richiamava nel fondare la sua Provenza poetica sulla riva destra de Tagliamento», vedi S. PARUSSA, op. cit., p. 27.

⁹² W. SITI, *Tracce scritte di un'opera vivente*, in *Romanzi e racconti*, cit., p. LVIII

lunare, spesso associati alla presenza di un corso d'acqua. Ciò spiegherebbe anche la continua osmosi che avviene tra Italia e paesi del Terzo mondo. Il soggetto, pressato dal sentore che la sua realtà sta cambiando, sente il bisogno di ricreare altrove il teatro del proprio desiderio: Africa, India, Israele si delineano come «unica alternativa» possibile. Acquista nuova luce anche la feticizzazione del corpo simbolico, del volto e dei suoi tratti, che non rappresenta altro che la neutralizzazione fantasmatica dell'oggetto d'amore, nella forma di un diniego percettivo che apre all'ordine della *fictio*. Il masochismo, infatti, «ci pone di fronte all'ordine del simbolico in quanto ordine della “finzione”»⁹³ dove ciò che conta maggiormente è la maschera e non ciò che c'è sotto. Si spiega nello stesso modo il non realismo del *grand chant courtois*, dove «l'amante non descrive l'oggetto d'amore, non lo percepisce nella sua individuazione, nel suo corpo, non riesce a vederlo, ma ne parla».⁹⁴ L'ordine della finzione esige sì che i corpi siano solo una «sommazione d'oggetti parziali»⁹⁵, ma anche che la violenza sia sospesa, che sia solo l'infinita ripetizione di un gesto interrotto:

e mille volte questo atto è da ripetere:
perché non ripeterlo, significa provare
la morte come un dolore frenetico
[La realtà]
Piano piano le migliaia di gesti sacri,
la mano sul gonfiore tiepido,
i baci, ogni volta a una bocca diversa,
sempre più vergine,
sempre più vicina all'incanto della specie,
alla norma che fa dei figli teneri padri,
piano piano

⁹³ *ibidem*

⁹⁴ M. MANCINI, cit., p. 29

⁹⁵ J. BAUDRILLARD, *Lo scambio simbolico e la morte*, cit., p.

sono divenuti monumenti di pietra
che a migliaia affollano la mia solitudine.

[*Le belle bandiere*]

Il godimento masochista è fatto di atti ripetitivi che allontanano la pulsione di morte da cui il desiderio è mosso in quanto azzeramento della stessa pulsione, tanto che sovente il passaggio all'atto dei comportamenti masochistici avviene in uno stato di restringimento corpuscolare della coscienza, in quella che viene indicata come "foschia erotica" (*erotic haze*)⁹⁶: «Io, *cupo d'amore*, e intorno, il coro / dei lieti, cui la realtà è amica. / Sono migliaia. Non posso amarne uno» (*La realtà*). Questi versi assumono maggior chiarezza se si ricorda con Lacan che l'oggetto «si introduce attraverso la porta assai singolare della privazione, dell'inaccessibilità»⁹⁷. Il soggetto non può intrattenere nessun rapporto reale con l'oggetto d'amore, nessuna empatia è possibile tanto che «le scene masochistiche hanno bisogno di fissarsi come sculture o dipinti»⁹⁸. Alla donna di pietra dei romanzi di Sacher-Masoch fanno allora specchio la Petra dantesca, la «viva pietra» di Petrarca ma anche gli adolescenti immortali e pietrificati di Pasolini, «monumenti di pietra», «figure masaccesche», «forme dell'esistere crudelmente mute». All'ordine della ripetizione va ricondotto anche il carattere multitudinale dei giovani pasoliniani che Gadda, non allontanandosi troppo dalla verità, definiva come «un petrarchismo generico, ma anche numerico»⁹⁹. Non solo i giovani si presentano come nebulose di oggetti parziali ma vengono a sciame, a schiere, a migliaia: «sudate comitive di maschi adolescenti», «squadre ordinate di fiori nel caos dell'esistenza», «in squadre / meravigliose», «ignari giovincelli, in schiera», «gruppi di

⁹⁶ S. BACH, *On sadomasochistic object relations*, in G. I. FOGEL – W. A. MYERS, *Perversions & near-perversions in clinical practise*, Yale Univ. Press, Yale, 1991.

⁹⁷ J. LACAN, *L'amor cortese a mo' di anamorfozi*, cit., p. 190

⁹⁸ G. DELEUZE, cit., p. 79

⁹⁹ Lo riporta E. SICILIANO nel suo *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze, 1995

giovinottelli», «mandrie di belve», «quattro o cinque ragazzetti», «dolci scimmie in branco coperte di magliette»¹⁰⁰. Il punto qui non è stabilire una «proporzione tra una nuova massa / predestinata e un vecchio io»; esiste una profonda differenza tra «i milioni di scheletri viventi» dei borghesi e i nugoli di fanciulli. Nè si tratta di dare forma al desiderio del soggetto, di individuare nell'orgia un ordine pulsionale, quanto di rimarcare la funzione simbolica dell'oggetto, del corpo: «ognuno ha la sua nuova la sua antica / bellezza che è di tutti». È come se il soggetto, avvicinandosi troppo all'oggetto del desiderio, determinasse una visione diplopica o prismatica che rende ragione del vedere fantasmatico e non percettivo di cui già si è accennato: «non conta né il segno né la cosa esistente». Non è possibile il darsi di *un* corpo reale all'interno dell'ordine della scrittura che è solo un insieme di infiniti universi discorsivi, ma il darsi di un corpo simbolico che tende a infinito, all'alterità radicale:

onde non io, ma colui che comunico,
trae la disperata conclusione,
di essere il reietto di un raduno
di *altri*

Non è il soggetto ad esprimersi nell'ordine del discorso ma il personaggio, l'io; il simbolico è infatti fuori del soggetto e ne rappresenta la legge che lo circonda, così come il reale, escluso da ogni simbolizzazione, si ripresenta sempre come un resto che sfugge alla ragione e che il corpo patisce. «Di fronte a chi pretende di esaurirla completamente in sé, la realtà ribadisce la propria esistenza ed espelle l'individuo»¹⁰¹, come si trattasse di

¹⁰⁰ La moltitudinalità dell'oggetto sessuale – ma con diverso significato – raggiungerà il suo culmine barocco nell'*Appunto 55* di *Petrolio*, in cui Carlo, il protagonista, si sottomette a un rapporto sessuale con decine di giovani.

¹⁰¹ W. SITI, cit., p.

un corpo estraneo, inassimilabile al proprio organismo: «espulsione da sé del mondo, di me, suo corpo estraneo» (*Nuova poesia in forma di rosa*).

3. LO SFONDO, IL CARNAIO.

«Colui non par corpo fittizio»
(Dante, *Purgatorio* XXVI)

Fino ad ora si è discusso del corpo dell'Altro, luogo del simbolico, o meglio, del «raduno di altri» che si stagliano come calchi vuoti, privi di soggettività, sullo sfondo magmatico di *Poesia in forma di rosa*. Ma questa raccolta, si è detto, è segnata anche da una «riemersione in primissimo piano»¹⁰² del soggetto poetico e, occorre aggiungere, del suo corpo. Corpo che si costituisce alternativamente – attraverso i meccanismi di identificazione a cui si è accennato in precedenza – come omologo e separato da quello dell'Altro seppur interno allo stesso campo, descritto da Lacan attraverso una citazione pittorica particolarmente cruenta ma non priva di interesse:

il prossimo, viene a profilarsi, separato da noi, erigendosi, se posso dir così evocando l'immagine del Carpaccio di San Giorgio degli Schiavoni a Venezia, in mezzo a un'immagine di carnaio¹⁰³.

Il dipinto in questione è *Duello di San Giorgio e il drago*, opera narrativa che ripropone la nota vicenda agiografica tratta dalla *Legenda aurea*; non potendo certo fare di meglio lascio a Roberto Longhi l'illustrazione di quello che Lacan definisce, all'ingrosso ma con efficacia, un carnaio:

¹⁰² G. SANTATO, cit., p. 201.

¹⁰³ J. LACAN, *Il godimento della trasgressione*, in cit., p. 257.

«il terreno stregato dove la morte espone lucida, tra i ramarri, le botte e i fili d'erba avvelenati, i suoi vari "memento": le collezioni di teschi, il braccio che fu elegante, il lurido frammento di un eroe sfortunato, i resti della donzella dove la camiciola smangiata sul petto integro, la mezza manica sul braccio che riposa, il torso sfibrato come una corteccia dolce da masticare»¹⁰⁴

Si tratta di un campionario di orrori, dove arti, pezzi di corpi e ossa si accampano su un terreno arido, bruciato se non dal sole dalla vampa del drago, una figura che ritroveremo anche in Amelia Rosselli. La morte si iscrive sullo sfondo attraverso brani di corpi insepolti, resti di scheletri. Anche Pasolini delinea la fisionomia del mondo, e dunque della realtà, attraverso l'anatomia di un cadavere, il proprio: «Tutto il mondo è il mio corpo insepolto» (*Le belle bandiere*).

Ho già ribadito che alla base del simbolismo c'è l'identificazione tra il corpo dell'infans e il mondo, identificazione da intendersi come equivalenza – per utilizzare la terminologia introdotta da Melanie Klein – identità tra due elementi. Non è ancora chiaro se l'identificazione si basi sul principio di piacere – come vuole Joens – o sull'angoscia, ma appare evidente che nel caso di Pasolini sia determinata dalla pulsione di morte del soggetto, già presente sin dagli esordi friulani (cfr. *Il nini muàrì*). In quelle poesie, però, come ha ricordato Zanzotto, la morte è nominabile e collocabile «a due passi dal paese, in un cimitero campestre, in cui tutto è accarezzato e quasi richiama la resurrezione, è cellula tra le cellule viventi»¹⁰⁵ chiamata a rappresentare solo la condanna «a vivere in modo infernale dentro un ambito che è idilliaco»¹⁰⁶. Negli anni Sessanta, con l'avanzare della omologazione consumistica e della contaminazione massmediatica del linguaggio, l'idillio non è ormai più possibile, e la morte,

¹⁰⁴ R. LONGHI, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, in *Da Cimabue a Moranti*, cit., p. 639.

¹⁰⁵ A. ZANZOTTO, *Pasolini poeta*, in cit., p. 155.

¹⁰⁶ ID., *Pasolini, l'«Academinta di lenga furlana»*, Nico Naldini, in cit., p. 287.

con il suo inferno non è più solamente cellula ma organismo, corpo, sottoposto allo stesso «squartamento fisico in atto»¹⁰⁷ dell'autore. Lo si vede con chiarezza in più di un luogo:

Per gli sventrati, i radi
orizzonti pervasi d'un funebre stallatico;
la quantità, l'immensità che pesa
inutilmente nel mondo, i cui prati bruciati

o marci d'acqua, sono una distesa
priva di possibile poesia, rozza cosa
restata lì, ai primordi

[*La Guinea*]

impalcature di fanghi screpolati
e induriti su altri fanghi – sterco bianco
come zucchero, graffito di chine e villaggi,
sopra chine e villaggi lievi come ossa –
la Geenna col suo fomicello secco
(sull'orizzonte, uno strapiombo di garza,
maculato di sangue teneramente ingiallito)

[*L'alba meridionale*]

come, il mondo, non fosse che un cumulo
di scintillanti frantumi, di casuali rifiuti,
spazzati da un cataclisma, e ora in pace riversi

[*Poema per un verso di Shakespeare*]

Si tratta di descrizioni carnali, fisiche, corporali, di un mondo in combustione, sventrato, che mostra il suo scheletro sotto la violenza di una «luce che disossa», e «schiumeggia» sui prati, quasi materiasse di vischiosità la luminosità di un sole «micidiale», «febbrile» in cui «appare e persiste la

¹⁰⁷ *Id.*, *Pasolini poeta*, cit., p. 155.

fisicità del deserto». Questa «periferia di macerie e di paludi»¹⁰⁸, che secondo Lacan è esattamente lo sfondo su cui si forma il soggetto, è anche la rappresentazione fisica di una morte che coinvolge anche l'io di *Poesia in forma di rosa*. A dispetto del titolo, preso a prestito proprio da uno scritto di Longhi sui manieristi, il poemetto *Una disperata vitalità* ruota intorno al sentimento della morte e della sua rappresentazione nel proprio corpo. Si leggano di nuovo questi versi, tra i più citati:

Sono come un gatto bruciato vivo,
pestato dal copertone di un autotreno,
impiccato dai ragazzi a un fico,
[...]
come un serpente ridotto a poltiglia di sangue
un'anguilla mezza mangiata

- le guance cave sotto gli occhi abbattuti,
i capelli orrendamente diradati sul cranio
le braccia dimagrite come quelle di un bambino

Le analogie con i rimandi paesistici appena riportati sono fin troppo evidenti, ma colpisce in questi versi non solo la rappresentazione di sé come soggetto a un'immane violenza (combustione, spapolamento, cannibalismo...), ma la forte erosione fisica del corpo, il suo sformarsi o deformarsi. C'è l'idea profonda e lancinante di un corpo in perdita, in declino, che perde materia, carne («magrezza che gli divora la carne»), fino a coincidere con la figura di uno scheletro. In un testo non confluito nella raccolta ma concepito negli stessi anni, *Poesia su una poesia*, Pasolini scrive che «cresce, con l'età, la magrezza / del corpo. Mi ritrovo, ogni giorno, /

¹⁰⁸ J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti, Volume I*, Torino, Einaudi, 1974, p. 91.

più consunto, e già, la consunzione / è disincarnazione». *Disincarnazione* che evidenzia, mentre le ossa diventano «ogni giorno / più cave», una rassomiglianza con la madre «che si fa sempre più fatale». E, aggiungerei, fetale. Si evidenziano infatti in questi, come nei versi precedenti, le due pulsioni cardine che muovono l'opera di Pasolini, già individuate da Agosti come strutturanti nel romanzo *Petrolio*¹⁰⁹: la pulsione di morte e quella di reifetazione.

Parallelamente alla rappresentazione di sé come scheletro («mostrare la mia faccia, la mia magrezza», «il mio, sarà uno scheletro / senza neanche nostalgia del mondo», «penso con pace al mio scheletro», «Diavolo tuttossa»), il soggetto si rappresenta «solo come feto», come un «feto adulto». Nella pulsione di reifetazione, che rimanda a un prima dell'origine, rientrano anche le rappresentazioni zoomorfiche non infrequenti in *Poesia in forma di rosa* («come un cane senza padrone», «come un gattaccio in cerca d'amore», «passivo come un uccello», «solo come un animale senza nome», «come una bestia»), ma sempre in un ottica metaforica. Il «come» vanifica in partenza qualsiasi decentramento soggettivo che l'animalizzazione fisica comporterebbe: lo si può verificare con profitto in *La mancanza di richiesta di poesia*, dove Pasolini costruisce una propria fisionomia teriomorfa attraverso un'immagine di indistinzione di tratti animali, ma all'interno di una grande metafora dichiarata sin dall'incipit:

Come uno schiavo malato, o una bestia,
vagavo per un mondo che mi era assegnato in sorte,
con la lentezza che hanno i mostri
del fango – o della polvere – o della selva –
strisciando sulla pancia – o su pinne
vane per la terraferma – o ali fatte di membrane...

¹⁰⁹ S. AGOSTI, *L'inconscio e la forma*, in *La parola fuori di sé*, cit., pp. 66-82.

Questo mostro – così simile al drago dipinto da Carpaccio – è un essere primordiale che reca insieme la polverosa lentezza della morte («trascino con me la morte nella vita»). Anche in questa figura la vita e la morte si confondono, così come accade, secondo Lacan, nella figura di Antigone che sperimenta «la morte vissuta anticipatamente, morte che sconfinava nel campo della vita, vita che sconfinava sulla morte»¹¹⁰. Anche l'io di Pasolini si mostra «ritardatario sulla morte, in anticipo / sulla vita vera» proprio perché l'io, nel momento della sua formazione, si erge davanti a «sé, precedendosi sullo sfondo di un'irriducibile ritardo su se stesso.»¹¹¹ È allora importante ricordare che proprio Pasolini ha elaborato la figura di Antigone al momento di girare l'*Edipo Re*, scegliendo di rappresentarla attraverso Ninetto, che accompagna Edipo-Citti nel suo viaggio dopo l'accecamento: «il mio corpo – dirà Davoli in una intervista – era un proseguimento di quello di Pier Paolo»¹¹². Per essere più precisi, come è stato più volte ricordato, Ninetto rappresenta per Pasolini «l'immagine archetipica di bellezza adolescenziale»¹¹³, un giovanetto ricciuto con i capelli sulla fronte e «gli occhi dolci e ridarelli»¹¹⁴ al centro di numerosissime riprese cinematografiche o immagini pittoriche, spesso con il volto parzialmente coperto. Ciò mostra nuovamente che anche il desiderio è mosso dalla pulsione di morte, in quanto percorso dentro il sapere che implica il sapere della morte, palesato con crudezza in un testo del 1968 intitolato *Cocodrillo*, in cui lo scrittore immagina di scrivere il proprio necrologio: «mai oggetto di narcisismo fu più fecondo di un cadavere». La morte si configura come ultimo tentativo di appropriazione della realtà, di

¹¹⁰ J. LACAN, *Il seminario. Libro VII*, cit., p. 315.

¹¹¹ M. BORCH-JACOBSEN, *Lacan, il maestro assoluto*, Torino, Einaudi, 1999, p. 38.

¹¹² Riportato da W. Siti nel suo intervento dal titolo *L'opera rimasta sola*, posto in chiusura al secondo volume di P.P.PASOLINI, *Tutte le poesie*, cit., p. 1925.

¹¹³ G. ZIGAINA, *Pasolini e la morte: mito alchimia e semantica del "nulla lucente"*, Venezia, Marsilio, 1987, p. 47.

¹¹⁴ P.P.PASOLINI, *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1965.

congiungimento – quasi erotico – con essa, mediato però da una forte istanza estetica, che è «la vera barriera che ferma il soggetto davanti al campo innominabile del desiderio radicale in quanto è il campo della distruzione assoluta, della distruzione al di là della putrefazione»¹¹⁵. Pasolini, che si rappresenta come un cadavere di partigiano che inizia a decomporsi («come un partigiano / morto prima del maggio del '45 / comincerò piano piano a decompormi», *Una disperata vitalità*), resta dunque al di qua del desiderio radicale, attraverso l'estetizzazione della propria esperienza. In *Poesia in forma di rosa*, infatti, sono numerosissimi i riferimenti al mondo dell'arte (Giotto, Correggio, Masaccio, Piero della Francesca, Caravaggio, Pontormo, Watteau, Renoir, Garutti, Colleza, i pittori del Cinquecento Nero), tanto che è possibile sostenere che le descrizioni paesistiche di Pasolini siano vere e proprie *èkphrasis*, nel senso originario del termine: una descrizione digressiva che ha come tema un'opera d'arte figurativa. È lo stesso Pasolini a ricordarlo a proposito del cinema, quando afferma di non riuscire «a concepire immagini, paesaggi, composizioni di figure al di fuori di questa mia iniziale passione pittorica [...] quindi le mie immagini, quando sono in movimento, sono in movimento un po' come se l'obiettivo si muovesse su loro sopra un quadro: concepisco sempre il fondo come il fondo di un quadro.»¹¹⁶ Anche nell'opera poetica, lo ha notato Stefano Agosti, il discorso segue e riproduce «il movimento di un ipotetico occhio sovrastante il reale»¹¹⁷, un occhio-obiettivo, o cine-occhio che si muove come sopra un dipinto: ciò è riscontrabile nel poemetto *La guinea*, dove il paesaggio di Casarola pare riprendere «il motivo di una pittura rustica / ma raffinata» e nei testi che compongono *Poesie mondane*, dove il Pontormo, agisce «con un operatore meticoloso» nel disporre gli

¹¹⁵ J. LACAN, *La pulsione di morte*, in cit., p. 275.

¹¹⁶ L. BETTI – M. GULINUCCI (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Le regole dell'illusione: i film, il cinema*, Associazione «Fondo Pasolini», Milano, Garzanti, 1991, p. 60

¹¹⁷ S. AGOSTI, cit., p. 21

elementi che fanno da sfondo alle riprese de *La ricotta*, o ancora, in *Poema per un verso di Shakespeare*, tutto giocato su inserti descrittivi di un'opera manierista probabilmente rappresentante il *Ratto di Ganimede*. Occorre però precisare che ciò che ho finora erroneamente indicato come descrizioni paesistiche sono piuttosto descrizioni di uno *sfondo*, realtà già mediata dalla visione estetica, simbolizzata. Anche il Pasolini cineasta si pone davanti alla realtà come se fosse già stata dipinta, soprascritta: «amo lo sfondo, non il paesaggio. Non si può concepire una pala d'altare con le figure in movimento. Perciò nessuna inquadratura può cominciare col 'campo', ossia col paesaggio vuoto. Ci sarà sempre, anche se piccolissimo, il personaggio. [...] E dietro, lo sfondo, lo sfondo, non il paesaggio.»¹¹⁸ È l'opera d'arte a filtrare la percezione della realtà, che ha sempre come centro il personaggio. Motivando la scelta di dedicarsi prevalentemente al cinema, Pasolini rivendicava l'esigenza di essere dentro la realtà, possibile perché quando si fa un film «non c'è fra me e la realtà il filtro del simbolico o la convenzione, come nella letteratura.»¹¹⁹ In *Poesia in forma di rosa* il simbolico che si frappone alla realtà è il proprio corpo di personaggio che dice "io", corpo cadavere che si identifica da sempre con quella che potremmo chiamare una *Vorbild*, un'immagine prima. A questo mimetismo deve per forza corrispondere anche un mimetismo spaziale: personaggio e sfondo coincidono. Ecco allora che «i resti del vecchi Pasolini / sui profili dell'Agro...» si mostrano in continuità ellittica con «tuguri / e ammassi di grattacieli» e lo sgretolarsi dello sfondo è pari a quello dell'io: «sono pieno di sabbia / accecante, di limo sbriciolato» (*Poesia in forma di rosa*). E ancora:

Il protagonista è macellato:
una bolla d'aria gonfia la sua pelle,

¹¹⁸ P.P.PASOLINI, *Le pause di Mamma Roma*, in «Il Giorno», Milano 20 maggio 1962.

¹¹⁹ ID., *Pasolini su pasolini. Conversazioni con Jon Halliday*, in *Saggi sulla politica e sulla società*, cit., p. 1303.

potrebbe volare per il terrore.
Una spaccatura gli scende dal palato
allo sterno, e irradia dei tremiti
per tutto il corpo: l'intossicazione
gli buca lo stomaco, gli dà la diarrea.
[...]
terra incendiata il cui incendio
spento stasera o da millenni,
è una cerchia infinita di ruderi rosa,
carboni e ossa biancheggianti, impalcature
dilavate dall'acqua e poi bruciate
da nuovo sole

[*Poesie mondane*]

Alla possibilità di esporre il soggetto ai bordi della morte, di radicalizzarne la messa in discussione e la tenuta lirica, Pasolini sceglie l'artificio teatrale del personaggio, che ingloba in sé la realtà. Infatti, come scrive un Bataille chiosatore di Lacan: «affinché l'uomo si riveli infine a se stesso, egli dovrebbe morire, ma dovrebbe farlo continuando a vivere – per guardarsi mentre cessa d'essere [...] si tratta di identificarci a qualche personaggio che muore, e credere così di morire mentre restiamo in vita.»¹²⁰

L'artificio del personaggio, ennesima immagine dell'io estraniato, come da sempre rappresentato ed ex-posto davanti a sé, mostra dunque l'ossessione più forte di Pasolini, «essere dentro e fuori la propria opera»¹²¹ e insieme essere dentro e fuori dalla realtà. Si spiega forse così il suo interesse – già segnalato da Siti – per il famoso dipinto di Velàzquez, *Las Meninas*, che nel 1966 costituirà il nucleo irradiante della riflessione su *Le*

¹²⁰ G. BATAILLE, *Hegel, la mort et le sacrifice*, in *Œuvres complètes*, vol. XII, Paris, Gallimard, 1988, pp. 336-337.

¹²¹ W. SITI, *L'opera rimasta sola*, cit. p. 1933.



DIEGO VELAZQUEZ, *Las Meninas*, Madrid, Museo del Prado.

parole e le cose di Michel Foucault e che Lacan, nel *Seminario XIII*, tuttora inedito, vede come rappresentazione del rapporto del soggetto diviso con il reale. Nell'ottica pasoliniana ciò che colpisce però è che al centro del quadro vi sia una bambina, anzi, un'infanta – come la madre fruta oggetto dell'identificazione narcisistica – e che alle sue spalle sia intravedibile il vero soggetto dell'opera che l'autore è intento a dipingere. Nel fondo della stanza si trova infatti uno

specchio che permette di scorgere le sagome di quella che costituisce una coppia parentale e insieme la rappresentazione del Potere: Filippo IV e sua moglie Marianna. Pare dunque che questo quadro possa fungere nel nostro caso come tavola sinottica di ricapitolazione di quella fase dello specchio alla base delle identificazioni stratificate nell'io, tanto che se si osserva la tela con attenzione si noterà anche un altro particolare di notevole rilevanza nell'economia della nostra lettura: la tenda rialzata che incombe sulla testa delle due figure genitoriali. Tenda che dischiude l'immagine della coppia parentale su cui si apre lo sguardo cieco dell'infanta e che già abbiamo individuato anche nella prima immagine di un Pasolini infans, come struttura portante della Forma-viso. L'altro elemento che merita attenzione è proprio l'opera in corso, l'alto rettangolo monotono che occupa di scorcio la parte sinistra del quadro. La visione di scorcio è qualcosa di ben presente nell'immaginario di Pasolini, che nel 1974, recensendo il volume di Longhi, *Da Cimabue a Moranti* puntualizza che «tutte le descrizioni che Longhi fa dei quadri esaminati (e sono naturalmente i punti più alti della sua “prosa”) sono fatte di scorcio. Anche il quadro più semplice, diretto, frontale, “tradotto” nella prosa di Longhi, è visto come obliquamente, da punti di vista inusitati e difficili.»¹²² Lette queste parole, risulta difficile non associare il rettangoloide marrone che

¹²² P.P.PASOLINI, *Roberto Longhi, Da cimabue a Moranti*, in cit., p. 333.

obbliga a concepire l'opera obliquamente nella tela di Velasquez a quell'oggetto «strano, sospeso, obliquo, in primo piano davanti ai due personaggi»¹²³ del dipinto di Holbein, citato da Lacan a proposito dell'amor cortese per introdurre l'oggetto del desiderio, visibile solo di sbieco, di scorcio. Visto frontalmente – prospetticamente – esso rivelerebbe solo la morte. L'oggetto anamorfico, che nel caso di Velazquez pare coincidere perfettamente con l'opera, rende visibile qualcosa che «non è altro che il soggetto come annientato – annientato in una forma che, propriamente parlando, è l'incarnazione fatta immagine della castrazione»¹²⁴. L'opera è ciò che ha il potere di annientare il soggetto, ma per farlo deve essere informe: di qui l'ossimorica esigenza di Pasolini di abiurare alle opere passate e tornare al magma («Sono tornato tout court al magma!», *Una disperata vitalità*; «col fervore che opera mescolanze di materie / inconciliabili, magmi senza amalgama», *Progetto di opere future*), ma insieme il riferimento continuo a progetti di scrittura in corso che aprono l'opera sul non finito, o l'inserzione di lacune nei testi, gli abbondanti punti sospensivi, gli omissis, fino allo scacco che incontra il lettore giunto alla fine del poemetto intitolato *La realtà*, che si rivela discorso non ancora cominciato, da farsi («solo detto questo, o urlato, la mia sorte / si potrà liberare: e cominciare / il mio discorso sopra la realtà»). Anche il corpo del personaggio-autore, identificandosi con la realtà, la mortifica, la disincarna, ne fa una non-vita coinvolta nel campo simbolico del linguaggio. Esso è come il diaframma «che traspone le cose dipinte dal Caravaggio in un universo separato, in un certo senso morto, almeno rispetto alla vita e al realismo.»¹²⁵ Scrivendo l'articolo intitolato *La luce di Caravaggio*, Pasolini accoglie in pieno l'idea longhina che l'artista bergamasco dipingesse

¹²³ J. LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, 1964, Einaudi, Torino, 1979, p. 87.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ P.P.PASOLINI, *La luce di Caravaggio*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit., p. 2673.

guardando le sue figure riflesse entro uno specchio. Oggetto che abbiamo visto costituire anche per la poesia di Pasolini il primitivo contatto con l'io, con l'altro e con il mondo, in cui «tutto pare sospeso come per un eccesso di verità, e un eccesso di evidenza, che lo fa sembrare morto»¹²⁶ e che fa delle sue figure, dei corpi, dei personaggi, «delle figure separate, artificiali»¹²⁷, proprio come i corpi dei giovani adolescenti e del vecchio poeta-io al centro di *Poesia in forma di rosa*.

¹²⁶ *Ivi*, p. 2673.

¹²⁷ *Ivi*, p. 2674.

II

Andrea Zanzotto: dal corpo reliquia al corpo glorioso

«Personalmente diffido molto del poeta-corpo»¹²⁸. Con questa curiosa diffida, contenuta in un intervento del 1979 intitolato *Poesia e televisione*, Andrea Zanzotto prendeva distanza dalle contemporanee teorie sulla poesia totale e dalla pratica della performance poetica, diffusissime negli anni Settanta: basti pensare ai casi tutti italiani di Adriano Spatola – autore del saggio *Verso la poesia totale* (1969)¹²⁹ – Patrizia Vicinelli¹³⁰ e Arrigo Lora-Totino, che esercitando ciò che chiamava «poesia ginnica», giungeva a gestualizzare le parole declamate ad alta voce¹³¹.

Secondo Zanzotto, che si accingeva a dedicare a questo problema uno dei testi più complessi della raccolta *Fosfeni* (1983) – *Diffidare, gola, corpo, movimenti, teatro*¹³² – il poeta, nell’offrire sulla scena il proprio corpo rischia di ridurre a un mero «fattore fonico-somatico»¹³³ la complessità del momento poetico, ponendosi quasi come un «capro eucaristico per le folle»¹³⁴. Secondo Zanzotto, i poeti dediti alla pratica della performance o dell’happening poetico offrono al pubblico uno scambio empatico mediato solo dalla propria presenza fisica, con ricadute negative sulla percezione della consistenza del testo. Allo sfrontato poeta-corpo si deve dunque opporre un più dimesso poeta-testo capace di non esaurire nella matericità fonetica e visiva della performance l’intera possibilità del poetico. Immersi come siamo nella contemporanea realtà massmediatica e videocentrica, può

¹²⁸ ANDREA ZANZOTTO, *Poesia e televisione*, in *Le poesie e prose scelte*, Milano, Mondadori «I Meridiani», 2000, p. 1326 [di seguito PPS].

¹²⁹ ADRIANO SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma, 1969 [poi Paravia, 1978].

¹³⁰ Patrizia Vicinelli (1943-1991), aveva iniziato la sua carriera negli anni Sessanta con il teatro sperimentale di Aldo Braibanti ed Emilio Villa. Interessata alla resa iconica e sonora della parola, la Vicinelli è stata una straordinaria esecutrice dei suoi versi, in particolare *Non sempre ricordano* (1977) ora in *Opere* (a cura di N. LORENZINI), All’insegna del pesce d’oro, Milano, 1994.

¹³¹ Arrigo Lora-Totino (1928) è stato tra i fondatori della rivista letteraria «antipiugiù» (1959-1966) e della rivista «modulo» (1966) dedicata alla poesia concreta. Insieme con il compositore Enore Zaffiri e con il pittore Sandro de Alexandris, ha fondato a Torino lo *Studio di informazione estetica* (1964) per la ricerca sui rapporti fra poesia visuale e sonora, musica elettronica, arte plastica. Cfr. BANDINI MIRELLA, *Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola*, Torino, Lindau, 1996.

¹³² Per un’analisi dettagliata di questo testo si rimanda al saggio di MARCO MANOTTA, *La semantica come felix culpa*, in «Poetiche», 1, 2002, pp. 69-87.

¹³³ ANDREA ZANZOTTO, *Poesia e televisione*, in PPS, cit. p. 1326.

¹³⁴ ID., *Note a Fosfeni*, in PPS, cit. p. 714.

risultare forse difficile comprendere il tipo di perplessità espressa dal poeta, occorre però ricordare come nel 1974, la pubblicazione del volume *Il corpo come linguaggio (Body-art e storie simili)*¹³⁵ di Lea Vergine, prima in Italia a tentare una sistematizzazione del nascente e controverso movimento denominato Body Art, avesse generato simili riserve nel campo delle arti visive, dividendo la critica tra chi rifiutava l'idea che l'opera d'arte potesse ridursi al corpo e alle sue possibilità performatiche e chi vi intravedeva invece ulteriori ed eccitanti possibilità espressive¹³⁶. Zanzotto, diffidente all'idea che il corpo del poeta possa porsi come surrogato del testo, non sembra dunque condividere molto con l'esperienza di artisti quali Günter Brus, Marina Abramovic, Rudolf Schwarzkogler o Hermann Nitsch, protagonisti a partire dalla fine degli anni Sessanta di azioni estreme, dove l'opera coincide proprio con il corpo: un corpo straziato, ferito, lacerato, deformato e crudelmente offerto allo spettatore. Con sorpresa, invece, è lo stesso Zanzotto a sostenere come sia legittimo aspettarsi anche dal poeta «un certo teatro della crudeltà»¹³⁷. A confermare l'interesse zanzottiano per la corporalità del testo viene infatti immediatamente evocato il nome di colui che è stato certamente il più complesso teorico e insieme “diffidatore” novecentesco del corpo, Antonin Artaud, il quale – continua Zanzotto – «resta forse il più sanguinosamente vero di tutti coloro che nel nostro secolo si sono sentiti ‘costretti’ a scrivere versi»¹³⁸. L'idea di una scrittura come costrizione, da intendersi come necessità inderogabile, rimanda con assoluta precisione al concetto artaudiano di crudeltà, definita

¹³⁵ LEA VERGINE, *Il corpo come linguaggio (Body-art e storie simili)*, Milano, Preparo, 1974, ora con il titolo *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000.

¹³⁶ Tra questi, quasi a ribadire le differenti posizioni tra i due autori, Edoardo Sanguineti. Il Gruppo 63 mostrerà sempre particolare attenzione per l'evolversi della situazione delle arti visive, basti pensare agli esperimenti verbovisivi di Spatola, Costa, Pignotti e Miccini o ai contatti maturati con il movimento americano Fluxus, che mirava ad abolire ogni distinzione tra categorie fisse come arti visive, musica, teatro, letteratura. Sulla situazione della pratica della performance in Italia negli anni Settanta si veda A.A.V.V., *La performance oggi*, Macerata, La Nuova Foglio, 1977.

¹³⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Poesia e televisione*, cit. p. 1326.

¹³⁸ *Ibidem*.

in una lettera a Jean Paulhan come «rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irreversibile, assoluta [...] sottomissione alla necessità»¹³⁹, tanto che in uno scritto che segue di poco la pubblicazione dell'edizione italiana del *Teatro e il suo doppio*, Zanzotto individua nell'immagine dell'«essere come suppliziati che fanno segni dal rogo»¹⁴⁰ il senso ultimo dell'operazione letteraria artaudiana. L'incontro con tale immagine, con cui si concludeva la *Prefazione al Teatro e la cultura*, deve aver particolarmente colpito il poeta, infatti, proprio qualche anno prima, in uno straordinario scritto su Montale, rifacendosi a uno scritto di Roman Gary, ricollegava la poetica della parola come rifiuto («veramente Abfall, ciò che cade fuori, è spinto fuori»¹⁴¹) a «une défécation sous l'effet de la torture»¹⁴². La parola, la poesia, il testo, sono dunque per Zanzotto ciò che non può che cadere dal corpo, o meglio, ciò che è necessitato a uscire, a venir fuori dal corpo come «un detrito, un relitto, una secrezione o escrezione»¹⁴³. La corporalità costitutiva del testo ne determina anche il destino successivo, tanto che pur essendo il prodotto di una separazione, il testo continua comunque a parassitare ciò che l'ha generato, come se fosse «un alieno», di quelli che in SF vengono da 'fuori', si impadronisco di un vivente, di un corpo psiche vivente su questa terra e vi s'incistano e lo possiedono, così da far tutt'uno con esso»¹⁴⁴. Al poeta-corpo che abbiamo incontrato all'inizio sembra dunque affiancarsi un altro e più complesso “neo-accorpamento” zanzottiano, il corpo-psiche, che proprio come il testo «è qualcosa di spaventosamente scritto, inscritto, riscritto, scolpito, scalzato,

¹³⁹ ANTONIN ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 216-217.

¹⁴⁰ ANDREA ZANZOTTO, *Da Artaud: combustioni e residui*, in *Scritti sulla letteratura: Fantasie di avvicinamento*, vol. I, Milano, Oscar Mondadori, 2001 p. 173; cfr. «La cosa veramente diabolica e autenticamente maledetta della nostra epoca, è l'attardarsi sulle forme artistiche, invece di sentirsi come condannati al rogo che facciamo segni attraverso le fiamme», in ANTONIN ARTAUD, *Prefazione a il teatro e la cultura*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit. p. 133.

¹⁴¹ ID., *Sviluppo di una situazione montaliana (Escatologia – Scatologia)*, in *Scritti sulla letteratura*, cit. p. 23

¹⁴² *Ivi*, p. 26.

¹⁴³ ID., *Vissuto poetico e corpo*, in *PPS*, cit. p. 1249.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

modellato, colorato, graffiato, in quel plasma totale di cui esso non è che un grumo o un ganglio»¹⁴⁵. Occorre ammettere che questa suggestiva definizione del corpo-psiche, non ci facilita molto le cose: cercherò allora di fare maggiore chiarezza precisando innanzitutto che esso non corrisponde affatto alla realtà fenomenica del corpo: ciò che Zanzotto indica con il termine “corpo” è prima di tutto «fantasma psichico finemente strutturato»¹⁴⁶. Il corpo implicato nel testo non è tanto un doppio dell’organismo ma, lacanianamente, immagine integra di ciò che è strutturalmente frammentato, il soggetto. A corporeizzarsi nel linguaggio è dunque l’io, oggetto unitario che concorre a coprire la dispersione e frammentazione del soggetto dell’inconscio¹⁴⁷. L’io rinvenibile nel testo si esprimerà quindi non «solo come *foné*, ma come lingua graffio fatto nell’aria, segno movimento degli arti (che è appunto una traccia, un fatto grafico)»¹⁴⁸, dichiarandosi cioè in una materialità prossima al gesto dei condannati sul rogo, chiamata a «riassume la totalità del vivere del corpo-psiche»¹⁴⁹.

Nell’affrontare il tema del corpo nella poesia di Zanzotto occorrerà dunque tener ben presente che lì dove il corpo viene evocato e rappresentato, sta anche avvenendo una messa in scena dell’io, sottoposto alla doppia spinta dell’inconscio e del reale. I segni del corpo – le fratture, le ferite, le faglie – saranno dunque letteralmente ascrivibili all’io e viceversa. Proprio perché l’opera di Zanzotto si è lasciata attraversare da queste onde telluriche arrivando a de-figurare completamente il corpo e quindi l’io del soggetto scrivente, prima di prendere in esame le opere relative alla produzione degli anni Sessanta, e nella fattispecie *IX Ecloghe*

¹⁴⁵ *Ivi*, p. 1250.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ Mi riferisco chiaramente alla teoria lacaniana del soggetto e in particolare alla costituzione dell’io attraverso la famosa fase dello specchio. Per le implicazioni di tale teoria nella produzione zanzottiana rimando al mio *A faccia a faccia (natura morta con canarino e specchio)*, in «Poetiche», 1, 2002, p. 127-142.

¹⁴⁸ ANDREA ZANZOTTO, *Tentativi di esperienze poetiche (Poetiche-lampo)*, in PPS, cit. p. 1310-11.

¹⁴⁹ *Ivi*, p. 1311.

(1962) e *La Beltà* (1969), dove si mostra con maggiore evidenza tale processo, mi pare opportuno rivolgersi all'origine stessa della poesia di Zanzotto, per fornire al lettore un tracciato, una sorta di "corpo-psicogramma" orientativo.

1. CORPO COME RELIQUIA

«La reliquia deriva dal cadavere, il ricordo dell'esperienza defunta»

W. Benjamin, *Angelus Novus*

L'esordio poetico di Andrea Zanzotto, segnato dalla raccolta *Dietro il paesaggio* (1951), pur presentando una notevole originalità di dettato è stata da subito ricondotta dalla critica alle astratte atmosfere del Surrealismo e - da Contini in particolare - dell'Ermetismo. Come avverte Niva Lorenzini, però, nella raccolta «esiste un paesaggio concreto, un percepire concreto, sotto l'astrazione»¹⁵⁰ che indurrebbe a una riduttiva lettura del volume in chiave tardo-ermetica. Se l'astrazione coincide con l'offerta di un «paesaggio della memoria e della favola, paesaggio di figure nascoste e di prodigi»¹⁵¹ identificabile con quello di Pieve di Soligo, vera e propria *Heimat* zanzottiana¹⁵² restituita attraverso un linguaggio di citazioni e preziosismi, il percepire concreto evocato dalla studiosa, al di là dell'astrazione lirico-paesistica, è rinvenibile, letteralmente, *sotto* la superficie di tale paesaggio. A dispetto del titolo, infatti, ciò che appare evidente a una prima disanima dei testi è che la posizione dell'io nel teatrino paesistico allestito nella raccolta è sdoppiata. Da un lato l'io-attore sembra intrattenere un rapporto di superficie con il paesaggio, rapporto di vitalità minima, quanto può esserlo

¹⁵⁰ NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2005 [1999], p. 127.

¹⁵¹ STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in PPs, cit. p. XI.

¹⁵² Come sottolinea anche la citazione hölderliniana in apertura della seconda sezione del volume, *Sponda al sole*: «Ihr teuern Ufer, die mich erzogen einst...» (*Die Heimat*), «o rive care che un tempo mi avete cresciuto».

quello di un io onirico e sonnambulico, «figura non creduta» (*Arse il motore*) che si trascina stancamente per valli e paesi dove anche «gli abitanti camminano / abbagliati dal sonno» (*Indizi e luna*)¹⁵³. Una dichiarazione dell'autore rilasciata in una recente intervista con Michel David a proposito dei suoi rapporti con il Surrealismo e la psicoanalisi, può fornire a proposito interessanti strumenti di lettura:

Quanto al sogno, poi, ho sempre avuto una serie impressionante di scatti di attività onirica, tali da alterarmi, alle volte, la percezione di quanto avevo intorno durante la veglia. Ricordo benissimo che restavo per parecchio tempo sotto l'influsso di un sogno fatto. E se, per esempio, questo sogno era ambientato (come accadeva nella maggior parte dei casi) dentro il "mio" paesaggio, ecco che questo stesso paesaggio che vedevo, lo sentivo anche "alterato" da qualche cosa che proveniva dal sogno. Il sogno proveniva dunque da "dietro il paesaggio", passava ad un certo grado di coscienza interpretativa e poi ritornava, attraverso quella che, in mancanza di più preciso termine, chiamerò ispirazione.¹⁵⁴

Oltre a confermare la matrice onirica della raccolta, questa dichiarazione si struttura quasi come una rappresentazione della topica zanzottiana del soggetto che permette di individuare la posizione immaginaria dell'io e dell'inconscio all'interno dello scenario/paesaggio. Seguendo l'indicazione dell'autore, *dietro* al paesaggio è dunque rinvenibile il luogo della libera attività dell'inconscio, che si manifesta anche attraverso il sogno, mentre *dentro* al paesaggio è collocabile l'io, che filtra e ricrea attraverso coscienza e ispirazione il medesimo spazio: un io a cui non sarà dunque difficile

¹⁵³ In merito all'onirismo e sonnambulismo mi pare potrebbe essere proficuo un confronto con l'opera di Camillo Sbarbaro, «estroso fanciullo» mai citato tra i referenti letterari del primo Zanzotto. Si confronti ad esempio un testo dall'incipit quanto meno sintomatico: «Io che come un sonnambulo cammino [...] regolo il mio passo / io subito destato dal mio sonno [...] la luce si fa nel dormiveglia. / Tutto è sospeso come in un'attesa.», in *Pianissimo* (1914).

¹⁵⁴ MICHEL DAVID (intervista di), *Zanzotto e la psicoanalisi*, in «Nuova corrente», XLVII, 2000, p. 18.

riconoscere l'attributo *lirico*. Dall'altro lato è però necessario rilevare che nella raccolta è anche presente una collocazione spaziale dell'io che sembra eludere questa topica, una posizione sotterranea, ctonia, assimilabile a quella di un corpo sepolto: «in ogni tua forma giaccio sepolto» (*Là sovente nell'alba*), «le mie ciglia di sepolto pensano» (*Via di misteri*). La voce di questo io, che sembra provenire da quello che Velio Abati ha definito un «rintanamento catacombale»¹⁵⁵, è voce appena emersa sulla scena ma già postuma, già dopo la fine. Sembra dunque opportuno impiegare anche per il primo Zanzotto la definizione da lui stesso applicata a Montale, e parlare dunque del «poeta della vita che è già passata e che tuttavia perdura paradossalmente»¹⁵⁶. Come ha scritto Giulio Ferroni, insomma, per Zanzotto «l'inizio è già dopo, contiene già in sé il segno dell'interruzione e della frattura»¹⁵⁷. Se di frattura si deve parlare, occorre forse che essa sia ricondotta alla stessa realtà del Soggetto: se l'io lirico rende ragione della natura simbolica dell'io nel paesaggio, l'«alterazione» prodotta dall'inconscio dietro ad esso deve infatti emergere nel paesaggio stesso, in una dimensione che non può che essere verticale, di rapporto tra superficie e profondità. L'io psicologico-esistenziale, emerge dunque sprofondando, «strisciando e incuneandosi a livello “radicolare”»¹⁵⁸ sotto la superficie del paesaggio stesso in forma di corpo-psiche in quiescenza.

Nel precedente capitolo ho rilevato come in *Poesia in forma di rosa*, Pasolini giunga a trasfigurare l'immagine del proprio corpo-cadavere «insepolto», con quella del paesaggio-carnaio delle periferie romane. Occorre però rilevare che mentre in Pasolini la “voce di cadavere” continui ad essere quella di un personaggio, il poeta Pier Paolo Pasolini perseguitato

¹⁵⁵ VELIO ABATI, *L'impossibilità della parola: per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Bagatto Libri, 1991, p.

¹⁵⁶ ANDREA ZANZOTTO, *L'inno del fango*, in *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, cit. p. 15.

¹⁵⁷ GIULIO FERRONI, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Torino, Einaudi, 1996, p. 38.

¹⁵⁸ ANDREA CORTELESSA, *Zanzotto: sovrimpressioni sovraesistenze*, in «il Caffè illustrato», 2005, marzo-aprile, 23, p. 48.

e offeso, mostrando una notevole fiducia nella possibilità della parola di rappresentare elegicamente il soggetto¹⁵⁹, in Zanzotto tale fiducia inizia a vacillare. La voce zanzottiana, infatti, si sdoppia per collocarsi al contempo dentro e al di sotto del «coro di citazioni»¹⁶⁰ che struttura l'intera raccolta, in un processo in cui – come ha da subito indicato Stefano Agosti - «la dicibilità dell'autentico sta (leopardianamente) nella letterarietà del discorso»¹⁶¹. Come ricorda Zanzotto in una recensione del 1958 a *Onore del vero* di Mario Luzi, troppo sentita per non essere anche una riflessione sul proprio lavoro, se il punto di partenza del soggetto che scrive è percepito come nulla esistenziale, nulla traumatico che procede dalla tragedia della guerra, vano sembra il tentativo di imporsi come soggetto autentico: «vana la pretesa di ogni autoctisi “nel nulla”, inevitabile si imponeva come “conclusione provvisoria” un tipo di convenzione che proprio in questo suo riconoscersi oltre l'esperimento trovava la garanzia di una paradossale autenticità»¹⁶². Ciò nonostante esistono ugualmente alcune coincidenze nelle rappresentazioni del proprio corpo offerte dai due autori: non solo nell'immagine di un corpo come scheletro («il mio, sarà uno scheletro / senza neanche nostalgia del mondo», *Poesia in forma di rosa*; «leggero come uno scheletro / m'avventuro in questo giorno / che selvoso si versa sul mondo», *Primavera di Santa Augusta*) ma soprattutto nella specifica identificazione del proprio corpo con un cadavere di partigiano: il fratello Guido nel caso di Pasolini («come un partigiano / morto prima del maggio

¹⁵⁹ Di tale fiducia elegiaca Pasolini pare essere ben consapevole nel momento in cui recensisce *La beltà*, prodigandosi in una dimostrazione per assurdo dell'esistenza di una «"accusativazione" dell'elegia» nella raccolta zanzottiana: «Parlando di Zanzotto dovrò ripetere mille volte "elegia" – anche perché ne sono... competente – mille volte nei miei libri ho infatti dichiarato sommo disprezzo per "il mio cuore elegiaco", ecc. (Cfr. specialmente *Poesia in forma di rosa*)», *La beltà (appunti)*, in P. P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Mondadori «I Meridiani», 1999, p. 2570.

¹⁶⁰ ANDREA ZANZOTTO, *Su "Il galateo in bosco"*, in PPS, cit. p. 1219. Sul problema della citazione in Zanzotto si veda: NIVA LORENZINI, *Citazione e "mise en abime"*, in *La poesia: tecniche di ascolto*, Lecce, Manni, 2003, pp. 161-180.

¹⁶¹ STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in PPS, cit. p. XI.

¹⁶² ANDREA ZANZOTTO, *Luzi e il cammino della poesia: Onore del vero*, in *Scritti sulla letteratura, Aure e disincanti del Novecento letterario*, vol. II, Milano, Oscar Mondadori, 2001, p. 22.

del '45 / comincerò piano piano a decompormi», *Una disperata vitalità*), per Zanzotto i giovani compagni di Brigata, rievocati in occasione di un'intervista proprio in relazione alla sua prima produzione poetica:

Nei miei primi libri, io *avevo addirittura cancellato la presenza umana*, per una forma di “fastidio” causato dagli eventi storici; volevo solo parlare di paesaggi, ritornare a una natura in cui l'uomo non avesse operato. *Era un riflesso psicologico alle devastazioni della guerra*. Non avrei potuto più guardare le colline che mi erano familiari come qualcosa di bello e di dolce, sapendo che *là erano stati massacrati tanti ragazzi innocenti*.¹⁶³

Uno di questi compagni, Gino Della Bortola, è più volte indirettamente ricordato come visto sgambettare a perdifiato e cadere in un campo sotto il fuoco delle SS, immagine evocata più e più volte nei racconti di *Sull'altipiano*¹⁶⁴, scritti in parallelo alla composizione delle liriche di *Dietro il paesaggio*:

Alle diciassette e mezzo del 10 era cominciato il rastrellamento e Gino aveva scelto la strada sbagliata per ripararsi; su quel cinquantino i tedeschi lo avevano visto mentre correva per raggiungere il granoturco vero e buono e altissimo poco più in giù, ed egli era subito crollato sotto i proiettili. Non lo avevano finito, non osavano avvicinarsi perché lo credevano armato; la sua voce era vissuta, per oltre un'ora, sempre più debole.¹⁶⁵

L'immagine del compagno massacrato non appare dunque nello scempio di un corpo, come nel versi digrignati dell'Ungaretti dell'*Allegria*, ma in forma

¹⁶³ ID., *Intervento*, in PPS, cit. p. 1277 [corsivo mio].

¹⁶⁴ A conferma della pregnanza di questo tema, si confrontino anche questi versi de *La beltà*: «Là in fondo all'orto dove dicevano / non arriva non arriva. / Là sto sgambettando a perdifiato, non non / non mi cogliete. Là ero a perdifiato / là» (*Possibili prefazi o riprese o conclusioni*); «E tutto questo fu veduto / come strisciando sull'erba, da terra / o da terra a terra o brevissimo / terra-aria aria-terra zoom», (*Retorica su: lo sbandamento, il principio «resistenza»*).

¹⁶⁵ ID., *Premesse all'abitazione*, in PPS, cit., p.1045.

di voce che continua a vivere flebilmente tra il granturco, voce scorporata che emerge dal paesaggio dove il corpo si nasconde alla vista, sciogliendosi letteralmente – fiotto a fiotto di sangue – nella terra («del mio sangue le tue fonti esultano»). È nella circostanza della guerra, infatti, che il paesaggio reale si rileva a Zanzotto incapace di offrire protezione e la morte gli appare, come ha scritto Graziella Spampinato, «verità geometricamente inscritta nelle cose»¹⁶⁶:

Gino sta in agonia, perdendosi a fiotto a fiotto dentro la terra, dalle due ore senza termine di quel tramonto. Egli è là assorto nel verde profondissimo del prato della sua infanzia, non può ancora veramente credere che tutto quanto gli era caro e gli sta intorno sia così sordo e duro e inerte, che la sua terra gli stia suggerendo, stia riprendendogli tutte le forze.¹⁶⁷

Il cingersi intorno il paesaggio («qui non resta che cingersi intorno il paesaggio / qui volgere le spalle», *Ormai*) sarà allora da leggersi non solo come gesto protettivo, di rimozione del trauma storico patito dal Soggetto, ma anche come movimento all'indietro, atto mimetico, di comunione mnestica e contatto fisico con la terra e i corpi che ha accolto. Cingendosi di paesaggio il soggetto si chiude in esso, vi si cala dentro, vi sprofonda. Credo che si debba a questo proposito avanzare l'ipotesi che in *Dietro il paesaggio* l'immagine del corpo sepolto, in quanto corpo simbolico, sia da intendersi anche come reliquia, non solamente nel senso comune attribuito a questo termine ma soprattutto nel senso etimologico di resto, frammento, scheggia, corpo come residuo bellico, ciò che resta dopo il conflitto e che lentamente si immerge e sprofonda – seppellendosi – nel paesaggio fino a divenire scrittura illeggibile: «illeggibili sono ormai le reliquie» (*Reliquia*). A

¹⁶⁶ GRAZIELLA SPAMPINATO, *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefti, 1996, p. 75.

¹⁶⁷ ANDREA ZANZOTTO, *1944: Feier*, in PPS, cit., p. 998.

tale illeggibilità della reliquia corporea che si rivela nel testo, Zanzotto accenna anche nel saggio *Vissuto poetico e corpo*, associando la verità della scrittura all'immagine di reliquie «destinate comunque a divenire illeggibili, a essere ricondotte dignitosamente al grado chiuso e definitivo del detrito-enigma»¹⁶⁸. Parte dell'enigma può forse essere risolto se prendendo in esame l'originario RE-LIQUUS ci si sofferma sul fatto che esso è composto anche dall'avverbio dietro (re) e dal verbo lasciare (linquere): il lasciare dietro è il senso della reliquia. Se il «volgere le spalle» può stare a indicare un movimento a ritroso del soggetto ciò è infatti possibile perchè esiste qualcosa che si è lasciato dietro, che si è rimosso come trauma, ma che necessita di essere recuperato, rielaborato. Il trauma della guerra, ad esempio, non risiede solo nell'idea della morte dei compagni ma, piuttosto, nel senso di colpa esistenziale per averli lasciati letteralmente indietro nella fuga dal nemico, come nel caso di Gino, destinandoli alla morte, a divenire reliquie/martiri¹⁶⁹. È questo un tema che percorre tutta la poesia di Zanzotto e che trova il suo culmine in un testo come *Diplopie sovrimpressioni (1945-1995)*, contenuto in *Sovrimpressioni* (2001), dove i corpi dei giovani compagni morti non hanno più nulla della terrosa pesantezza presente in *Dietro il paesaggio*, ma si librano piuttosto come «lanugini di luce appena bianca», strutture naturali delicatissime che si involano dalla dimensione raso terra del prato al cielo: «Martiri, ovunque vi leggo nel tremolio / dei globi di pappi perennemente intenti / a scomparire nascere ridire / ridire di prato in prato / a raso dell'oblio». Occorre poi ricordare un testo assolutamente unico nella prima produzione poetica zanzottiana come *I compagni corsi avanti*, contenuto nella raccolta *Vocativo*, ascrivibile a una

¹⁶⁸ ID., *Vissuto poetico e corpo*, cit, p. 1251.

¹⁶⁹ Penso alle riflessioni sul senso di colpa del sopravvissuto nel Primo Levi in *Se questo è un uomo*, ma anche all'esperienza di guerra vissuta da Wilfred R. Bion – autore più volte citato da Zanzotto – e in particolar modo a questa pagina del suo diario, che mi sembra davvero suggestiva: «Hanno trovato il modo di farci sentire vivi, ma in realtà siamo morti. Anch'io? Ma certo, anch'io ero morto...l'8 agosto 1918», in W. R. BION, *La lunga attesa*, Roma, Astrolabio, 1982.

canonicità petrarchesca per l'utilizzo di endecasillabi che formano un sonetto di fronte ipertrofica, a indicare la necessità del soggetto scrivente di contenere, con il rigore formale, una spinta alla parola di bruciante traumaticità. Il titolo di questo componimento si riferisce ai giovani compagni della Resistenza caduti durante le rappresaglie tedesche, compagni che hanno dunque anticipato Zanzotto nella corsa verso la morte. Nello stesso tempo però essi sono anche coloro che sono rimasti “dietro” nella fuga reale dal nemico, e forzatamente lasciati indietro. È d'altra parte lo stesso Zanzotto ad autorizzare questa lettura in un suo intervento su Petrarca, rievocando ben altre passeggiate tra i monti:

Di quelle passeggiate e del modo in cui le vivevo restano numerose tracce disseminate nei miei versi da quelli iniziali di *Dietro il paesaggio*, e cito ad esempio una poesia di *Vocativo* intitolata «I compagni corsi avanti» (appunto), dove però ben diverso sono il contesto e il clima (quelli tragici della guerra e della morte reale di miei coetanei), ma stranamente affini restano il “volgersi” e lo “smarrirsi”, il defilarsi quasi. E appunto si aggiungeva, in questo caso, un oscuro senso di colpa dovuto all' “essere sopravvissuti”, mentre i compagni erano stati, morendo, ‘fino-al-picco-del-vivere.¹⁷⁰

La mimesi con la posizione sotterranea dei corpi dei compagni massacrati e sepolti pietosamente nei prati e sulle colline trevigiane è dunque un tentativo di elaborazione del trauma provocato dal senso di colpa per essere sopravvissuto. Non dunque esplicitazione di pulsioni di morte del soggetto, come nel caso del sadismo/masochismo pasoliniano, ma piuttosto tentativo di r/Resistenza del soggetto stesso che può aspirare a nascere solo attraverso una rielaborazione del trauma: «viaggiai solo in un pugno, / in un seme di morte». L'ossimoro «seme di morte» con cui si

¹⁷⁰ ANDREA ZANZOTTO, *Prefazione* a FRANCESCO PETRARCA, *La lettera del Ventoso: Familiarum rerum libri 41*, Verbania, Tarara Editori, 1996.

conclude la poesia proemiale *Arse il motore*, rende dunque ragione della necessità del Soggetto di nascere attraverso la morte, proprio come il seme, evangelicamente, deve morire nella terra. Da qui le frequenti metafore di discesa del soggetto che caratterizzano la prima parte della raccolta («alghe e fontane con me discesero nel fondo del mio viaggio», «non è dato a me di discendere oltre», «ma ancora negli abissi / tuoi cercarti m'è caro») enfatizzate dalla costanza presenza di fessure, sotterranei, precipizi, abissi, pozzi, tane che non solo anticipano il tema zanzottiano-lacaniano della faglia (che avrò modo di affrontare in seguito) ma modificano radicalmente la percezione spaziale del paesaggio, non più solo diviso tra un dietro e un davanti, come si è già accennato, ma tra un sopra e un sotto, tra superficie e profondità.

Se, come è stato più volte evidenziato dalla critica, la creazione del paesaggio di questa prima raccolta avviene attraverso l'inesausta citazione di svariate fonti letterarie per garantire l'autenticità di una voce colta «al culmine tecnico del dire»¹⁷¹, tale paesaggio che permette all'io poetico di «esibire parole finte, estranee al vissuto e con esse la propria finzione»¹⁷² è come una superficie fittizia offerta al lettore, per celare il desiderio di contatto con una più reale «madre terra che aspetta soltanto di dare asilo alle proprie reliquie»¹⁷³. In un certo senso, dunque, l'emersione superficiale del paesaggio edenico trevigiano è una trappola per il lettore, il quale invitato a riconoscere in esso la voce di un io lirico ripiegato su stesso e senza alcun contatto con la realtà, la identifica con la voce del soggetto esistenziale, collocato invece, nel suo doloroso tentativo di contatto con il reale, ben al di sotto della superficie paesistico-letteraria. Per meglio comprendere tale processo occorre prestare attenzione al primo dei

¹⁷¹ STEFANO AGOSTI, *Introduzione* a ANDREA ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, p. 10.

¹⁷² NIVA LORENZINI, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p.128.

¹⁷³ ANDREA ZANZOTTO, *L'inno nel fango*, in *Scritti sulla letteratura*, vol. I, cit. p. 18.

fondamentali interventi zanzottiano dedicati ad Eugenio Montale, *L'inno del fango*, pubblicato nel 1953, a poco distanza, dunque, dall'uscita di *Dietro il paesaggio*, resa possibile proprio grazie alla vittoria del premio San Babila, che vedeva tra i membri della giuria anche Ungaretti e Montale, due tra i modelli operativi più importanti per il primo Zanzotto. L'immagine che secondo il poeta caratterizza l'opera di Montale è quella di un «descensus ad Inferos» che implica una «volontà di prendere contatto a qualunque costo con la realtà»¹⁷⁴. La realtà del mondo non è dunque ciò che sta in superficie, l'idillio edenico del paesaggio trevigiano, ma il sotterraneo, ciò che sta sotto, proprio come dichiara lo stesso Zanzotto nel racconto intitolato *Crepuscolare*: «riconoscevamo i segni della potenza dell'Ade [...] Il mondo scendeva sempre più nel pozzo d'ombra degli inferi»¹⁷⁵. Altrove il poeta ricorderà che «Flectere si nequeo Superos Acheronte movebo» è anche l'esergo scelto da Freud per la sua *Interpretazione dei sogni*, «il che significa: visto che non posso rifarmi agli dèi celesti per capire davvero l'uomo, muoverò l'Acheronte, cioè il fondo più oscuro della psiche, del corpo-psiche»¹⁷⁶. È sotto il paesaggio, ribadisco, che il poeta può tentare un contatto con la realtà del Soggetto. «Il destino umano» scriveva infatti Zanzotto «è l' 'interrarsi', il ridursi a sedimento, a "meno di quanto / t'ha rapito la gora che s'interra"»¹⁷⁷. L'uomo, in questa prospettiva montaliana che non sembra difficile far coincidere con quella di Zanzotto, è immerso, fossilizzato «nella "tenace ganga" che "aggrega vivi e morti", e che li ha già inghiottiti e identificati con questi ultimi»¹⁷⁸. La simbolica identificazione corporea con i morti, come ho già mostrato, è la cifra che contraddistingue anche la prima fase della poesia di Zanzotto, dove la terra, il «paesaggio

¹⁷⁴ Ivi, p. 15.

¹⁷⁵ Id., *Crepuscolare*, in PPS, cit. p.

¹⁷⁶ Id., *Tra ombre di percezioni «fondanti» (appunti)*, ivi, p. 1342.

¹⁷⁷ Id., *L'inno nel fango*, cit. p. 19.

¹⁷⁸ Ivi, p. 19.

alienante, denso di pieghe e si strati [...] appare desolato, non in superficie, ma in profondità»¹⁷⁹. Il contatto con il reale, con l'autenticità o verità dell'essere che dir si voglia, passa dunque solo a livello superficiale per l'utilizzo della letterarietà, essendo infatti operante anche un soggetto sotterraneo, intento a una discesa, fisica e metaforica, che coincide anche «col restare travolti dal gorgo, col perdere la propria dignità, la discesa verso la “cosa” doveva essere scontata fino al divenirle simili»¹⁸⁰. Ecco allora come il corpo-cadavere-sepolto può divenire tutt'uno con l'elemento materiale, con la terra («la pianura è sepolta») in un rapporto di omologia con gli elementi presenti nel paesaggio («azzurro defunto», «ghiaccio sepolto, «terra estinta», «morenti bufere»), dove il sistema umano «è portato a coincidere con il sistema naturale»¹⁸¹. Sono considerazioni queste che si devono estendere anche alla prima parte della raccolta successiva, *Vocativo* (1957), dove l'interrarsi fisico appare ancora un possibile tentativo di sfuggire alla finzione che trasuda dal paesaggio di finzione:

All'estate all'essudarsi
 di me dell'essere in torride finzioni
 alla luce immedicabile
 volgo invano le reni,
 m'interro in fisiche verdi lentezze.

[*Esperimento*, II]

Anche il corpo che appare in *Vocativo*, infatti, è «corpo che brancica / scalfendo abissi di carbone» (*Fuisse*, II), corpo che sprofonda e si approssima alla mineralità. A tal proposito, ecco cosa scrive Zanzotto in merito al più celebre dei correlativi oggettivi montaliani:

¹⁷⁹ Ivi, p. 18.

¹⁸⁰ Ivi, p. 17.

¹⁸¹ Ivi, p. 19.

L'osso di seppia segna l'anello di congiunzione tra ciò che fu vita (e che conserva una parvenza di forma) e l'infermità del ciottolo: al *silenzio minerale* di questo corrisponde il linguaggio che si ritiene sub-umano del poeta [...] come quello del fossile e del residuo sub-vitale.¹⁸²

Non a caso, in una lirica dal titolo montaliano come *Balsamo, bufera*, compaiono versi che sembrano un'esatta ripresa di queste riflessioni: «una luna profonda / nel seno minerale degli abissi». Anche la luna, simbolo leopardiano per eccellenza della voce del poeta, rende dunque ragione della condizione sub-umana, luna fossile collocata fisicamente nel profondo, nel sotterraneo. La discesa umana verso una materia inerte trova anche in un Ungaretti che – come Zanzotto – quasi sembra «non voglia essere distinto dal compagno che gli sta vicino e che è morto»¹⁸³ il primo scopritore italiano della dimensione carsica del soggetto, della sua sotterraneità («mi sono radicato / nella terra marcita», *Annientamento*). Ungaretti sa che «è possibile il paradosso della parola che è se stessa e insieme corpo-pietra, fin dalle origini, perché partecipa del viscerale, del vissuto, come faglia intrinseca alla natura»¹⁸⁴.

Stamani mi sono disteso
in un'urna d'acqua
e come una reliquia
ho riposato

L'Isonzo scorrendo
mi ha levigato
come un sasso

¹⁸² Ibidem.

¹⁸³ Id., *Testimonianza*, in PPS, cit. p. 97.

¹⁸⁴ Ivi, p. 93.

Anche nella poesia-manifesto ungarettiana *I fiumi*, appare nuovamente l'immagine della reliquia che ho evocato in precedenza¹⁸⁵. Anzi, l'omologia tra sasso e reliquia, tra la dimensione del corpo-pietra e quella del corpo come ricordo di una vita che fu vita pare rendere ragione del senso dell'operazione zanzottiana di discesa nel paesaggio, dove al «porto sepolto» da far riemergere nel progetto comunque vitalistico di in una parola scavata, si sostituisce un corpo sepolto che scava alla ricerca della parola che possa esprimere «l'attualità stessa del pensiero e del sentimento degradata da una verità congenita e finale impotenza a livello della pietra: la vita, destinata in ogni caso a perire, valida solo come passato, il presente come regno delle scorze e dei gusci vuoti»¹⁸⁶.

2. *VOCATIVO*: DAL «CHIUSO BOSCO» AL «CHIUSO CORPO»

In una recensione a *Vocativo* ora raccolta in *Passione e ideologia*, Pasolini indicava il senso dell'operazione zanzottiana nel continuo mutare «sé dal paesaggio e il paesaggio da sé [...] in una lingua che divenisse corpo, pura e fisica equivalenza»¹⁸⁷. Nonostante non si possa condividere la premessa del discorso pasoliniano, che riduce Zanzotto a un «delizioso» epigono dell'Ermetismo, «un Masolino della parola tra i Masacci della realtà»¹⁸⁸, va certamente accolta l'idea di una lingua-corpo, capace di rendere ragione del corpo-psyche operante nella raccolta e soprattutto l'idea che in *Vocativo*, Zanzotto, verificata la non sufficienza del paesaggio per garantire coesione

¹⁸⁵ Per la rielaborazione del modello della poesia-manifesto ungarettiana si vedano anche i versi di *Sul Piave*, in *IX Ecloghe*: «Fiume unico / che segui tutta la mia vita, / che mi leghi e convinci / e d'ecceiti e sconvolgi / ogni mattino della vita [...] scendere coi fratelli / ad arrossarti, linfa senza fine».

¹⁸⁶ ANDREA ZANZOTTO, *Testimonianza*, in PPS, cit. p. 15.

¹⁸⁷ PIER PAOLO PASOLINI, *Principio di un «engagement»*, in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, cit. p. 1206.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

all'io, si ritrovi in una condizione di «piena crisi»¹⁸⁹. Nella raccolta del 1957, infatti, assistiamo, come rivela lo stesso titolo, al passaggio da uno «stato di evocazione»¹⁹⁰ ad uno stato di vocazione che coincide con l'intensificarsi di strutture nominali e con un «grammaticalismo»¹⁹¹ indice dell'emersione in superficie dell'inconscio e del suo linguaggio. Come ha scritto Agosti, l'Io e il Mondo (il paesaggio) giungono così a «riconoscersi come autentici solo ai loro livelli minimi di consistenza»¹⁹², ed è proprio la terra-tomba in cui l'io appariva interrato sin da *Dietro il paesaggio*, il luogo di questo riconoscimento:

O grumi verdi, ostile
spessore d'erompenti pieghe,
terra – passato di tomba –
dove la mia lingua disperando si districa
e vacilla.

[*Caso vocativo*, II]

L'io sotterraneo, il corpo-psiche interrato emerge finalmente in superficie portando con sé una materia di grumi insolubili che si riversa su quel paesaggio che era sembrato offrire consistenza all'io lirico accogliendolo e proteggendolo nelle sue «iperbellezze» eternizzate dal linguaggio della tradizione lirica. Materia psichica e materia organica giungono a coincidere per omologia rivelando l'incapacità del linguaggio di rappresentare, districandosene, la verità del Soggetto, costretto a chiamarsi alla presenza, in forma di vocativo, per verificare la propria esistenza e autenticità. In questo senso il vocativo corrisponde alla lacaniana domanda di riconoscimento – *chi sono?* – che fa letteralmente apparire e sparire il

¹⁸⁹ Ivi, p. 1207.

¹⁹⁰ SILVIO RAMAT, *Andrea Zanzotto*, in *Letteratura Italiana. I contemporanei*, vol. V, Milano, Manzorati, 1974.

¹⁹¹ MICHEL DAVID, *La psicanalisi nella cultura italiana*, Torino, Bollati Boringhieri, 1990 [1966], p. 585.

¹⁹² STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, cit. p. XIV.

soggetto, non essendovi risposta o significato che possano riempire il buco, la *béance* dell'inconscio, intorno alla quale, in un certo qual modo, si struttura l'intera raccolta, anche attraverso la lettera-buco che rappresenta il vocativo, la O, segno-immagine della bocca spalancata dell'io vocante («a bocca aperta mi sento remoto», *Esperimento II*)¹⁹³. Non è un caso che, partecipando a un convegno sul tema della voce, Zanzotto abbia descritto in questi termini l'operazione di *Vocativo*:

Il tema è quello della voce e dell'invocazione, che si trasforma in puro caso vocativo per assenza di risposta. Inviando il messaggio, il radar che ritorna dal silenzio riporta le stesse due parole di prima: svuotate però di tutta la loro realtà umana, esse restano solo mere strutture grammaticali.¹⁹⁴

Nel caso di Zanzotto, la voce non è – come vorrebbe Derrida¹⁹⁵ – sinonimo di presenza ma piuttosto il suo contrario. Per questo, nonostante il poeta riconosca che solo il titolo della raccolta è «riconducibile a qualcosa di lacaniano»¹⁹⁶, mi sembra comunque opportuno confrontare quanto appena riportato con ciò che ha scritto lo studioso francese in merito al rapporto tra inconscio e soggetto dell'enunciazione:

¹⁹³ Cfr. ANDREA ZANZOTTO, *Una poesia, una visione onirica?*, in PPS, cit. p. 1295: «cominciando ad aprire la bocca si vagisce, e la si atteggia a pronunciare *i* o a pronunciare *o* come punti di emergenza del suono vocalico in due direzioni, e la figura della *i* e della *o*, linea e circolo, rappresentando approssimativamente anche l'aspetto che assumono le labbra pronunciando queste vocali».

¹⁹⁴ ANDREA ZANZOTTO, *La voce frustrata*, in AAVV, *Fonè. La voce e la traccia*, Firenze, La casa Uscher, 1985, p. 392.

¹⁹⁵ Cfr. JACQUES DERRIDA, *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Milano, Jaka Book, 1997 [1967].

¹⁹⁶ ANDREA ZANZOTTO, *Nei paraggi di Lacan*, in PPS, cit. p. 1211. Altrove, Zanzotto pare essere assai più convinto del lacanianesimo di *Vocativo*: «I must say that the lesson of Lacan, along with those of other authors who follow his great inventions and discoveries (we can call them both), has been a decisive influence on me. Or, rather, I should say that I almost naturally already found myself on the same ground in years past, when Lacan was not well known, precisely because of my need to test the depth of his manqué, this void, this barring, this fracture line existing right inside language – a manqué which I had specified (I would like to say "again") in the title of one of my collection, *Vocativo*», in BEVERLY ALLEN, *Interview with Andrea Zanzotto*, in «Stanford Italian Review», Saratoga, IV, 2 (Fall) 1982, pp. 258-259.

[...] esso si perde nella misura stessa in cui si ritrova e in cui, in una interiezione, in un imperativo, in una invocazione o in un mancamento, è sempre lui a porre il suo enigma e a parlare.¹⁹⁷

Non credo occorran commenti in merito alla parentela tra gli enunciati ma mi limito a far notare che la voce, corrispondente a ciò che Lacan chiama «pulsione vocativa»¹⁹⁸, è – insieme allo sguardo – uno degli oggetti che egli ha avuto il merito di aggiungere alla serie freudiana degli oggetti parziali (seno, feci, fallo)¹⁹⁹. Se la voce come oggetto presentifica il vuoto del soggetto riducendo lacanianamente «l'io a un *flatu vocis*, a un inganno primo»²⁰⁰, la lingua di *Vocativo*, che «disperando si districa e vacilla», mima infatti quel movimento essenziale che lo psicanalista francese ha indicato come «vacillamento radicale del Soggetto»²⁰¹ di fronte alla domanda sulla propria realtà. Con *Vocativo Zanzotto* si trova davanti alla constatazione, davvero prelacaniana, come avvertiva David, che il Soggetto non è l'io, ma piuttosto che esso «*si fa e si disfa* senza posa nella trama della parola, concepita come una domanda di riconoscimento»²⁰². Il processo è senza dubbio evidente in quello che è forse il testo centrale della raccolta, *Prima persona*:

– Io – in tremiti continui, – io – disperso
e presente: mai giunge
l'ora tua,
mai suona il cielo del tuo vero nascere.
Ma tu scaturisci per lenti

¹⁹⁷ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1979, p. 27.

¹⁹⁸ Ivi.

¹⁹⁹ Cfr. RENATA SALECI-SLAVOJ ŽIŽEK (a cura di), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham and London, 1996.

²⁰⁰ MICHEL DAVID (intervista di), *Andrea Zanzotto e la psicoanalisi*, in «Nuova corrente», XLVII, 2000, p. 26.

²⁰¹ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit. p. 243.

²⁰² DAVIDE TARIZZO, *Introduzione a Lacan*, Roma-Bari, Edizioni Laterza, 2003, p. 57.

boschi, per lucidi abissi,
per soli aperti come vive ventose,
tu sempre umiliato lambisci
indomito incrini
l'essere macilento
o erompente in ustioni.

È il *tremito continuo* il movimento fisico, corporeo – tra apparizione e sparizione – dell'io nel suo enunciarsi, figura di una delle tante «strutturazioni tensive oscillanti»²⁰³ che stanno nella raccolta per il vacillare stesso del Soggetto: ogniqualvolta l'io si enuncia nel linguaggio, infatti, esso si ritrova irrimediabilmente alienato in altro da sé, in tu («l'ora tua»).

La forma essenziale in cui ci appare inizialmente l'inconscio come fenomeno è la discontinuità – discontinuità in cui qualcosa si manifesta come vacillamento.²⁰⁴

In *Prima persona*, troviamo anche ragione della doppia natura dell'io già evidenziata a proposito di *Dietro il paesaggio*. Da un lato, infatti, l'io pare scaturire dallo stesso paesaggio («denti /boschi»), dall'altro dalle profondità sottostanti («lucidi abissi»). Il paesaggio di finzione in cui l'io si era rinchiuso cingendoselo intorno e sprofondandovi sotto, presentava tratti di chiusura («luoghi chiusi dei monti», «chiuso bosco»). In *Vocativo* la «chiusura totale»²⁰⁵ già indicata da Milone viene vistosamente trasposta sul corpo-psiche, si passa infatti dal sintagma «chiuso bosco» al sintagma «chiuso corpo» (*Dove io vedo, II*). Sul senso di tale chiusura occorre davvero soffermarsi, prima di procedere. Rilevo di sfuggita come bosco e corpo

²⁰³ AMEDEO GIACOMINI, *Da «Dietro il paesaggio» alle «IX Ecloghe»: l'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto*, in «Studi novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, p. 199.

²⁰⁴ JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit. p. 26.

²⁰⁵ LUIGI MILONE, *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in «Studi novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974, p. 208.

siano termini talmente tanto affini nell'opera di Zanzotto da ritrovarsi pressoché coincidenti nella celebre raccolta del 1978, *Il galateo in bosco*, dove la selva del Montello diviene un vero e proprio apparato digerente, un immenso intestino parassitato da «tenie» e da «ossiuri», che elabora ogni tipo di sedimento storico, culturale e poetico. Ecco cosa scrive Luigi Tassoni in merito al rapporto corpo/bosco nel *Galateo*:

Il bosco rappresenta in sé la negazione e anche l'effetto d'una negazione o parte negata: «e così che bosco e non bosco in quieta pazzia tu coltivi», il bosco come corpo negato, centro del nulla, «Ed è così che ti senti nessunluogo, gnessulògo», come corpo traumatizzato, centro del trauma²⁰⁶

È proprio il trauma a riportarci al problema dell'immagine del corpo chiuso, infatti, per Zanzotto, trauma è innanzitutto una «assoluta chiusura di vissuto»²⁰⁷. Chiusura che rimanda all'artadiana impossibilità di uscire dal corpo, alla percezione di un «sé/mondo non ancora separati»²⁰⁸:

Artaud incarna al massimo quella che si potrebbe dire una «crocefissione nel corpo», corpo malato trasudante umori e fetori, *corpo monade chiusissimo*, e magari senza organi, *mineralmente e astrattamente bloccato*, in una sua violenza e «ottusità» di fondo. Chi sta con lui, anche solo parzialmente, dalla sua parte di «gocciola pulsante», accetterà (forse) soltanto la “percezione globale” iniziale connessa a questo nucleo, *includente anche la psiche* e la sua luminescenza ambigua che tende al fuori oltre che all'autotrasparenza.²⁰⁹

²⁰⁶ LUIGI TASSONI, *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Roma, Carocci, 2002, p. 102.

²⁰⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Su «La beltà»*, in PPS, cit. p. 1146.

²⁰⁸ ID., *Tra ombre di percezioni «fondanti» (appunti)*, cit. p. 1340.

²⁰⁹ Ivi, pp. 1339-40.

Il corpo chiuso di Zanzotto è dunque corpo-psiche, monade sprofondata e bloccata nella materia, nella carne del mondo. Fisicità traumatizzata in quanto luogo dell'incidenza della lingua nel corpo dell'essere parlante.

Ero il trauma in questo immenso corpo di bellezza
corpo di bellezza è la selva in profumo d'autunno

Se si leggono retrospettivamente questi versi tratti da *Gli sguardi i fatti e sebnal* (1969), non è difficile identificare il corpo di bellezza con il paesaggio edenico – la selva – della raccolta degli esordi, dove l'io si ritrova traumatizzato proprio in quanto alienato dall'azione del significante: «il taglio nella catena significante verifica la struttura del soggetto come discontinuità nel reale» (scritti 801). L'io, «produzione grammaticalizzata dell'immaginario»²¹⁰, non riesce più ad uniformarsi alla istanza di stabilità dell'io lirico («io trasceso / in un feroce colloquio vuoto», *Da un altezza nuova*), e l'immagine del corpo chiuso a sua volta rinserrato nel paesaggio («chiuso io giaccio nel regno della rovere e del faggio», *Fuisse*, II), si delinea come estrema configurazione simbolica del corpo che tenta di negare l'evidenza dello statuto originariamente leso del Soggetto. L'idea di poter essere un'unità chiusa, infatti, non è altro che il miraggio a cui è legato il riferimento a uno psichismo da involucro, una sorta di doppio dell'organismo in cui risiederebbe una falsa unità.

Un testo centrale di *Vocativo* come *Esistere psichicamente* rende ragione dell'immersione del corpo-chiuso nella materia cancrenosa nel paesaggio («gli equivoci grumi dei corpi», *Campéa*), a sua volta assimilata alla condizione della psiche:

Da questa artificiosa terra-carne

²¹⁰ *Ib.*, *Nei paraggi di Lacan*, cit. p. 1211.

esili acuminati sensi
e sussulti e silenzi,
da questa bava di vicende
soli che urtano fili di ciglia
ariste appena sfrangiate pei colli –
da questo lungo attimo
inghiottito da nevi, inghiottito dal vento,
da tutto questo che non fu
primavera non luglio non autunno
ma solo egro spiraglio
ma solo psiche,
da tutto questo che non è nulla
ed è tutto ciò ch'io sono

Il paesaggio, rivelatosi ormai definitivamente finzione, artificio, diviene in *Vocativo*, secondo l'espressione ormai consueta, corpo-paesaggio²¹¹, in cui la terra coincide con la carne. Allo stesso tempo entrambi i termini vengono nullificati rivelandosi nella loro realtà di chiusa proiezione psicologica: tutto è «solo psiche», che ingloba e raccoglie come un guscio d'uovo - immagine sferica del vocativo - una materia fisico-corporea ridotta a palta verminosa di elementi primi, atomi, secrezioni da cui si distacca la parola:

Chiarore acido che tessi
i bruciori d'inferno
degli atomi e il conato
torbido d'alghe e vermi,
chiarore d'uovo
che nel morente muco fai parole

²¹¹ Cfr. NIVA LORENZINI, *Il corpo-paesaggio: Zanzotto*, in *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2005 e della stessa autrice *Nuove configurazioni del paesaggio testuale*, in *La poesia: tecniche di ascolto*, Manni, Lecce, 2003.

e amori.

3. 1962: PASSAGGIO PER L'INFORMITÀ

In un numero de «il verri» del 1961, interamente dedicato al problema della pittura informale, lo storico dell'arte Giulio Carlo Argan indicava in questi termini il nuovo tipo di responsabilità degli artisti in risposta a quella che lo studioso percepiva come una crisi generale che esigeva prese di coscienza collettive:

Gli artisti si pongono ad ogni passo la domanda se la loro opera sia legittima, allo stesso modo degli scienziati, di fronte alle paurose possibilità distruttive delle loro scoperte, sono costretti a porsi il problema della legittimità della scienza.²¹²

Non è senza ragione che si è riportato questo passaggio perché, nel 1962, con la pubblicazione di *IX Ecloghe*, anche Zanzotto non solamente accetta di scendere dentro l'inferno contemporaneo entrando a contatto con la contraddittoria realtà della storia ma, rinunciato all'idea che la tradizione possa ancora offrire qualche tipo di salvezza appartata per il Soggetto, arriva a riflettere sul proprio stesso operato attraverso un inedito distanziamento ironico. L'io, il paesaggio e il trauma del soggetto non appaiono più dunque al centro dell'operazione poetica: al loro posto si installa la poesia stessa, in quello che Agosti ha definito «il trapasso da un'istanza di espressività a un'istanza metalinguistica»²¹³. Nella straordinaria escursione linguistica che tale trapasso comporta, il linguaggio tecnico della scienza, si ritrova parificato a quello aulico della tradizione lirica, in una commistione che comprende però anche il lessico massmediatico e triviale della comunicazione quotidiana, di fianco a inserti

²¹² GIULIO CARLO ARGAN, *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in «il verri», V, 3, giugno 1961, p. 7.

²¹³ STEFANO AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, in ANDREA ZANZOTTO, *Poesie (1938-1986)*, Milano, Mondadori, 1993, p. 15.

di latino e di greco. L'effetto è quello di una colata di materia verbale, un vero e proprio shock per il lettore che, abituato alla «bella, ordinata, regolata compartimentazione del mondo» è costretto invece ad osservarla «precipitare in conglomerati informi»²¹⁴, al limite della comprensibilità. Ne è un esempio probante il componimento *13 Settembre 1959 (variante)* che anticipa alcuni picchi di condensazione linguistica della successiva *Beltà* (1968):

Luna neve nevissima novissima,
Luna glacies-glaciei
Luna medulla cordis mei,
Vertigine
per secanti e tangenti fuggitiva

Sullo stesso numero del «il verri» Edoardo Sanguineti, in un intervento intitolato *Poesia informale?*, rifacendosi proprio a una famosa battuta di Zanzotto su *Laboriuntus*, giustificava i suoi «riferimenti intenzionali a talune situazioni tecnico-espressive di altre arti» e dunque la propria ipotetica etichetta di poeta informale, sulla base di una crisi di linguaggio corrispondente a un «oggettivo 'esaurimento' storico»²¹⁵. Nonostante la sua decisa presa di distanza da Sanguineti e dal movimento della neoavanguardia²¹⁶, occorrere forse chiedersi se anche lo Zanzotto di *IX Ecloghe*, entrato decisamente in pieno nella tensione sperimentale degli anni sessanta, possa sottostare alla medesima etichetta di informale. Ci viene in soccorso Ferdinando Camon che, in una intervista pubblicata nel 1965, ha interrogato il poeta proprio in merito a una possibile informalità della sua

²¹⁴ ID., *L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto*, in PPS, cit. p. XVI.

²¹⁵ EDOARDO SANGUINETI, *Poesia informale?*, in «il verri», V, 3, giugno 1961, p. 192.

²¹⁶ Del 1962 è infatti anche l'articolo-recensione-polemica I «Novissimi», in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti del Novecento letterario*, cit. pp. 25-29.

action poetica. Ed ecco la risposta, insieme evasiva e nostalgica, di Zanzotto:

Altri mi hanno veduto “astrattista”. Sono riferimenti possibili. A proposito dell’informale, così presto fuggito, direi che io ho tentato di afferrare qualcosa dello scontro tra l’idea di una massima strutturazione (a carattere sistolico, come si suol dire) e le tensioni della non struttura che oggi sono nell’aria e che costituiscono per me anche fatti brutalmente sperimentati in un’incidenza particolare.²¹⁷

Nell’idea di scontro tra «massima strutturazione» e «non struttura», il riferimento a *IX Ecloghe*, «opera costruitissima e strutturatissima»²¹⁸, è palese. La raccolta infatti, presenta una struttura cristallina, simmetrica, «costruita su un ordine addirittura geometrico»²¹⁹ costituito da nove ecloghe incorniciate da due componenti speculari (una premessa e una postilla) e divise da un *Intermezzo* di sette liriche, dove il «carattere sistolico» è forse rappresentato dall’alternarsi delle ecloghe vere e proprie, dal più ampio respiro compositivo, con testi più brevi che presentano una forte contrazione metrica su forme tradizionali (cfr. *Miracolo a Milano* e *Prova per un sonetto*). La non strutturazione, che sarà più proficuo tradurre con l’espressione informalità, è invece quella dell’io, omologo alla realtà del presente («l’informe mondo, l’informale sete», *Prova per un sonetto*) proprio in virtù della sua natura fisica, corporea di liquame informale sottoposto alla forte compressione del linguaggio: «bruto plasma / densissima lingua» (*Ecloga IX*).

Il chiuso corpo incontrato nella raccolta precedente, inglobato nella sfera-uovo del vocativo – O – si spezza. La forma che emerge è quella della parentesi – () – che in quanto circonferenza aperta lascia figurativamente

²¹⁷ ANDREA ZANZOTTO, *Il mestiere di poeta*, in PPS, cit. p. 1133.

²¹⁸ LUCIA CONTI BERTINI, *Andrea Zanzotto o della sacra menzogna*, Firenze, Marsilio, 1984, p. 98.

²¹⁹ GRAZIELLA SPAMPINATO, *La musa interrogata. L’opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Milano, Hefti, 1996, p. 102.

Tale visualizzazione, se pensata in senso verticale permette anche di comprendere l'epiteto «mozza scala di Jacob», dove la successione dei pioli-parentesi si ritrova spezzata, mozzata al centro, con relativo senso di instabilità. In orizzontale, invece, l'effetto ottico prodotto dalla successione di parentesi è quello di un centro vuoto irradiante, in vibrazione, centro rappresentato dall'io, che non per nulla abbiamo già incontrato enunciarsi «in tremiti continui» in *Vocativo*, in stato di continuo vacillamento. Il quanto serie di parziali circonferenze concentriche le parentesi innumeri rimandano però anche all'immagine di un vortice vuoto, per Zanzotto figura della «persona»:

il fatto più triste è comunque che la «persona», nella veglia o nel sonno che sia, è pur sempre travolta nella deriva verso l'ambiguo, l'effimero, l'improbabile, il nulla, tanto che essa stessa è vista da taluni come un risucchio del nulla, un vuoto vortice.²²¹

Una delle novità principali di *IX Ecloghe* è proprio che l'io, nel distanziamento ironico da se stesso e dalla propria storia, accentuando la propria non autenticità, vi «assume appunto la maschera della persona»²²² tanto che nel dibattito tra due che si svolge nelle ecloghe vere e proprie il poeta-personaggio è indicato dalla lettera «a» mentre alla poesia lirica corrisponde la lettera «b». Soffermandosi ancora per un momento a questo testo proemiale, è possibile evidenziare che la differenza principale con *Vocativo* stia nel fatto che mentre in quella raccolta io e corpo, psiche e corporalità si incontravano nella comune proiezione sul mondo («artificiosa terra carne», *Esistere psichicamente*), in *IX Ecloghe* il corpo chiuso – mimando il passaggio da O a () – si apre, riversando completamente sull'esterno l'io.

²²¹ ANDREA ZANZOTTO, *Una poesia, una visione onirica?*, in PPS, cit. p. 1291.

²²² STEFANO AGOSTI, *L'esperienza del linguaggio di Andrea Zanzotto*, in PPS, cit. p. XVI.

Il corpo, insomma, si svuota del proprio fondamento egoico («vacuo soma»), e questa evacuazione ha la forma di un «sanguinamento in atto», di una emorragia:

Si lasci che io dica «io».

Quanto è difficile: io.

Ora: «io-sono» è questa emorragia...

[*Con questo cuore che basta*]

L'io-corpo, o meglio, il corpo-psyche è ormai indicato da una materia informe che non è più paesaggio ma ricorda semmai le superfici dei dipinti informali di artisti come Tobey, Burri, Dubuffet o Fautrier, dove il mondo appare come un continuum, un flusso vitale e l'imitazione del reale, il realismo, sbocca verso esiti non figurativi, aniconici. Dopo una prima resistenza all'ipotesi informale («non sognerò l'informe», *Ecloga VII*), Zanzotto pare accettare questa strada, lo prova un testo come *Ecloga VIII* che reca il sottotitolo *Passaggio per l'informità. La voce e la sua ombra. Non temere*, dove l'io si rivela disposto a farsi «sanie informale, nigredo, liquame, / fimo implorante, fimo / muto». Minata definitivamente la consistenza dell'io, si pone insomma il problema della figurabilità stessa del Soggetto «che né umana né forma né – benché scarsa – sostanza più si crede». L'ipotesi procedurale di Zanzotto è contenuta nell'epilogo della raccolta *Appunti per un'Ecloga*, dove al consueto discorso della persona «b», la poesia lirica, sono sostituite «(materia, macchie, pseudo-braille)», ottima trascrizione di una ipotetica tela informale. La macchia, ci avverte Lacan²²³, svolge una funzione di annientamento del soggetto della rappresentazione, il soggetto stesso come macchia è cioè soggetto impossibile a raffigurarsi, eccedenza esclusa dalla presa del significante. In *IX Ecloghe*, per riassumere, il soggetto

²²³ Cfr. JACQUES LACAN, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, cit.

si presenta come limite stesso della rappresentazione («Vedi, vedi anche il radar, lo psichisma [...] vedi lui vorticoso / di filamenti, fisimoso», *Per la solenne commemorazione*; «e vengo dritto, obliquo, / vengo gibboso, liscio», *Ecloga IV*). La pretesa gibbosità di questo corpo-psyche mi invita a un parallelo con i famosi «gobbi» di Alberto Burri, «incontro di materia la più lurida e scostante, emblematica di un marcio che è lo stesso della società che ci circonda»²²⁴. In queste opere, l'inserzione di materia nel tessuto della tela, creando una serie di protuberanze, inverte la dimensione percettiva ordinaria: l'interno si rovescia così in una torsione materiale all'esterno, lo spazio stesso diventa corpo dell'opera, proprio come in Zanzotto lo spazio fisico e psichico si “corpo-realizza”. Come in ogni ritratto informale, anche nel tentativo zanzottiano di autorappresentazione, la sagoma e il contorno saltano. Cosa resta, dunque, «dell'indolente / forma già umana / che tanto / s'impicciolì sotto le zolle» (*Ecloga VIII*) nel realismo paesistico degli esordi? Già si è detto, resta una macchia, non a caso al centro anche del successivo *Gli sguardi i fatti e senhal*, strutturato come un vero e proprio test di Rorschach. La macchia è la materia-immagine della disintegrazione psico-esistenziale, l'idea della defigurazione stessa del Soggetto nel testo. Come avverte Evelyne Grossman, a realizzare opere di defigurazione attraverso una lingua-corpo è il già citato Antonin Artaud, in testi e disegni dove la defigurazione crudele «n'est un banal déchirement sanglant, la défiguration n'est pur et simple anéantissement de la figure»²²⁵. Al contrario essa è una «la force de déstabilisation qui effecte la figure»²²⁶, forza che mette la figura in movimento e le imprime una rotazione vertiginosa, un *ilinx*²²⁷, che come ci ricorda Renato Barilli memore di Caillois, è la risposta

²²⁴ ENRICO CRISPOLTI, *Ipotesi attuali*, in «il verrì», V, 3, giugno 1961, p.

²²⁵ EVELYNE GROSSMAN, *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minuti, 2004, p. 18.

²²⁶ Ivi, p. 19.

²²⁷ Cfr. «ma, per restare alla letteratura, dirò, seguendo una famosa classificazione, che le mie preferenze vanno piuttosto ai giochi tipo, *agon* e *ilinx* (vertigine) – pur se contrapposti», in ANDREA ZANZOTTO, *Su «La beltà»*, cit. p. 1146.

alla percezione che «vede germinare sciame di corpuscoli»²²⁸ laddove dovrebbe esistere un solo volto, una sola figura. D'altra parte, parlando di Artaud, è lo stesso Zanzotto a ricordarci che «non dobbiamo mai dimenticare [...] che la “vita” e il corpo sono dei testi che portano una scrittura persino nei tratti del viso degli autori: sono scritture continue anche a livello fisico»²²⁹. Quale volto e quale corpo corrisponde allora alla scrittura di *IX Ecloghe*? La risposta è affidata, con grande grado di formalizzazione, ai settenari doppi di *Miracolo a Milano*, risposta ironicamente negativa a un possibile “neorealismo” zanzottiano: «eroso il volto e il corpo – in macchie miserabili». Il tentativo di figurazione della persona si scontra, come già evidenziato, con la macchia, il limite stesso della figura, infatti, avverte Zanzotto, «se ci si avvicina troppo ad un volto, o peggio, se si vuole descriverne le singole cellule, sempre più ci si allontana dal volto stesso: questa è la regola»²³⁰. Una regola che sembra ben conoscere anche un poeta apparentemente distante da Zanzotto come Antonio Porta, che nella raccolta *I rapporti*, arriva a rappresentare la defigurazione in atto del volto e quindi dell'io scrivente ma, soprattutto, regola ben nota ad Artaud, che chiuso nel manicomio-studio di Rodez rifletteva in questi termini su *Il viso umano*, ossessionato com'era dall'autorappresentazione in forma di ritratto:

[...] è assurdo rimproverare d'essere accademico a un pittore che ai giorni nostri si ostina ancora a riprodurre i tratti del viso umano come sono; / poiché come sono non hanno trovato ancora la forma che indicano e designano; [...] il che vuol dire che il viso umano non ha ancora trovato la sua faccia e che sta al

²²⁸ RENATO BARILLI, in «il verrì»,

²²⁹ DONATELLA FAVARETTO (intervista di), *Diverse linee d'ascesa al monte*, in «Revue des Études Italiennes», XLIII, 1-2, 1997, p. 53.

²³⁰ ANDREA ZANZOTTO, *Intervento*, in PPS, cit. p. 1254.

pittore di dargliela. [...] il viso umano porta infatti una specie di morte perpetua sul suo viso di cui sta appunto al pittore di salvarlo restituendogli i suoi tratti.²³¹

La “morte nel viso” mi pare davvero una notevole metafora per riferirsi a quell’idea di morte dell’autore e dell’io che trova proprio a partire dagli anni sessanta il proprio terreno fertile. Con *IX Ecloghe* Zanzotto sembra dunque porre tutte le premesse per il successivo passaggio, quello al *discorpo* de *La Beltà*. Scrivo *discorpo* mantenendo aperta l’ambiguità tra discorso che si fa corpo, e corpo che disfa se stesso disfando il senso e il linguaggio.

4. LA BELTÀ DEL CORPO GLORIOSO

«Il corpo cela, contiene un linguaggio nascosto;
il linguaggio forma un corpo glorioso»
Gilles Deleuze, *Logica del senso*

In un articolo-recensione sull’opera del poeta greco Alexandros Panagulis, Zanzotto individuava nel «campo della tortura» uno dei «momenti più roventi della ricerca artistica di oggi (e forse di sempre)»²³² assumendola come metafora della violenza storica ed esistenziale. Ovviamente, il tema della tortura reca con sé il problema del corpo dello scrittore ma anche del corpo della scrittura, che si presenta sotto la veste di un paradosso, quello del «poema-corpo-ferita» (al «tema del ferimento» è dedicato *Gli sguardi i fatti e senhal*) trasformantesi in «sanguigna bava grafica» come «parola che vive di per sé, nuovo corpo “diverso”»²³³. L’idea di un «poema scritto con il corpo»²³⁴ sotto effetto della tortura – il trauma, ripeto, della storia e del vissuto – ma soprattutto quella di un corpo nuovo, «dopocorpo» (*Gli*

²³¹ ANTONIN ARTAUD, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, Brescia, L’obliquo, p. 27.

²³² ANDREA ZANZOTTO, *Panagulis, la tortura*, in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti del Novecento letterario*, cit. p. 97-98.

²³³ Ivi, p. 99.

²³⁴ Ibidem.

sguardi) o corpo glorioso, trova ovviamente nel già citato Antonin Artaud il proprio più illustre antecedente, poeta suppliziato che, in uno scritto del 1968, Zanzotto non esita a indicare addirittura come non citabile, proprio in quanto «crucele più di ogni suo progetto»²³⁵. Ovviamente, Artaud è proprio tra gli autori più citati da Zanzotto, tanto da costituire uno dei modelli operativi maggiormente attivi nell'opera dello scrittore. Non stupisce allora che il 1968 coincida anche con l'anno di uscita de *La beltà*, raccolta destinata a segnare profondamente la storia della poesia italiana e insieme punto di non ritorno nella successiva produzione zanzottiana, dove il soggetto scrivente, «il torturante» e torturato è detto di fatto coincidente con «il verbalizzante del tutto instabile» (*Profezie*, I).

Come ha scritto Agosti, *La beltà* si presenta come «una messa-in-rappresentazione totalizzante del linguaggio»²³⁶ allestita sulla pagina nella consapevolezza del principio saussuriano della arbitrarietà del segno linguistico e nell'assunto lacaniano che il significante, prioritario rispetto al significato, fonda la stessa struttura del Soggetto, determinando quella mancanza che lo costituisce in quanto tale. Uno dei gesti più importanti compiuti da Zanzotto nella *Beltà* è proprio la sostituzione del punto di vista dell'io con quello del Soggetto dell'inconscio, che in quanto lacanianamente «strutturato come un linguaggio»²³⁷, si rivela nel continuo slittamento metonimico da significante a significante («scorrere nello scorrimento profondo»), in una babele di codici che tende a ritrovare l'origine stessa del linguaggio – e quindi dell'essere – attraverso «il brulichio, il formicolio, il premere sillabico, il borbottio viscerale di una poliglossia che prolifera in germe o si dissocia in grumi di materia, difficilmente controllabile»²³⁸. Ha allora davvero ragione Niva Lorenzini a individuare nella raccolta la

²³⁵ ID., *Artaud: combustioni e residui*, in *Scritti sulla letteratura*, cit. p. 92.

²³⁶ STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, cit. p. XIX.

²³⁷ Cfr. JACQUES LACAN, *Funzione e campo della parola e del linguaggio in psicoanalisi*, in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974.

²³⁸ NIVA LORENZINI, *La "beltà" di Zanzotto*, in *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 114.

presenza di una «lingua-corpo complessa, brulicante, sempre a rischio»²³⁹ ma è forse questa la sede per interrogarsi sulla natura del corpo attivo nella *Beltà*.

Se nelle raccolte precedenti vigeva l'immagine di un corpo unitario e chiuso, legato nelle sue metamorfosi tra psiche e paesaggio al problematizzarsi dell'io, ciò era reso possibile dalla natura eminentemente simbolica (letteraria) del linguaggio impiegato. Con la *Beltà* e il successivo *Gli sguardi i fatti e senhal*, ci si trova di fronte alla disgregazione stessa dell'ordine simbolico (e quindi di ogni ordine costituito) attraverso il tentativo di regredire al momento in cui l'io non si è ancora formato come oggetto, prima cioè «dell'erezione ottica del Soggetto»²⁴⁰ attraverso quello che Lacan ha definito “stadio dello specchio”, in un fondamentale articolo incluso negli *Écrits*, usciti in Francia nel 1966, e citato alla lettera nel decimo componimento di *Possibili prefazi o riprese o conclusioni*:

1 – Lo stadio psicologico detto «dello specchio»
come costitutivo della funzione dell'io.

Nello stesso componimento, inoltre, viene espresso il desiderio del Soggetto di costituirsi in un'immagine corporea unitaria, seppur minimale, un io-mosca:

10 – E divago, nel mancamento, alla ricerca di un'immagine,
immaginina mia come una mosca, io.

Il riferimento a un'immagine minimale si ricollega alla natura infantile dello stadio, quando il bambino, incontrando per la prima volta la propria

²³⁹ Ivi, p. 116.

²⁴⁰ MIKKEL BORCH-JACOBSEN, *Lacan, il maestro assoluto*, Torino, Einaudi, 1999, p. 62.

immagine riflessa in uno specchio, si identifica con essa in quanto forma unificata del corpo che garantisce consistenza e unità alla percezione di se stesso come io (*moi*): «nel campo in cui fu dato / anche al tuo – come il nostro – malestabilizzato / corpo, volto, un significato» (*Ampolla (cisti) e fuori*). Al di qua dello specchio, però, il bambino non è che un corpo-inframmenti (*corp morcéle*) corrispondente dalla natura scissa del Soggetto (*je*)²⁴¹: «il retaggio fantasmatico e / corporificazione di ciò che è invece disietto e disparato» (*Profeszie, XIV*). Così come l'io si forma attraverso l'immagine unitaria del corpo, illusoria quanto la proprio stessa unità, corporificando la propria frammentazione reale, nella *Beltà* ogni elemento linguistico «disietto e disparato» (interiezioni, sillabe, lallazioni infantili, cantilene, refrain pubblicitari, onomatopie) si aggrega in maniera magmatica al *corpus* del linguaggio utilizzabile, in un progetto davvero impressionante di verbalizzazione totale, in un *discorpo*. L'assunto che la natura del Soggetto viva nella frammentazione – corporea e dunque linguistica – emerge proprio nel componimento che segna, nella raccolta, la più radicale regressione infantile del Soggetto, *L'elegia in petèl*:

appare anche lo spezzamento saltano le ossa arrotate:
 ma non c'è il latte petèl, qui, non il patibolo,
 mi ripeto, qui no; mai stata origine mai dissezione.

²⁴¹ «Lo stadio dello specchio è un dramma [...] per il soggetto, che preso nell'inganno dell'identificazione spaziale, macchina fantasmi che si succedono da un'immagine frammentata del corpo ad una forma, che chiameremo ortopedica, della sua totalità», JACQUES LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *Scritti*, Torino, Einaudi, 1974, p. 91.

Anche il petèl, lingua fisica di contatto con la madre²⁴² e dunque tentativo di risalire alle scaturigini del linguaggio, si scontra con l'impossibilità stessa dell'origine, impossibilità che Zanzotto trova già postulata nell'esperienza linguistica di Artaud: «il Satana bambino in culla mostrerebbe che l'origine è già malata, è il male, che forse “non c'è mai stata” (Artaud)»²⁴³. Non esiste, insomma, letteratura innocente, per dirla con il Bataille de *La letteratura e il male* (tradotto non per nulla da Zanzotto): se la letteratura tende sempre a un «sospirato ritrovamento di un'infanzia»²⁴⁴ è perché l'uomo si trova costantemente di fronte all'esperienza della morte:

Alla vita qualche volta è necessario non il fuggire le ombre della morte, ma il lasciarle ingrandire in sé, fino ai limiti dell'esistenza, fino alla morte stessa.²⁴⁵

Esporsi al rischio della morte è salire sul patibolo, accettare il proprio ruolo di condannato alla tortura fisica, all'essere, come si ricordava all'inizio, «come suppliziati che fanno segni dal rogo»²⁴⁶. L'immagine del rogo sarà peraltro rinvenibile con una certa frequenza in tutta l'opera successiva di Zanzotto, soprattutto in forma d'incendio, fuoco della storia che brucia rivelando nell'uomo «l'essere di carne»²⁴⁷. Ne sono una prova gli avvertimenti in forma di pseudo cartelli stradali o pittogrammi sparsi tra le pagine di *Il Galateo in Bosco* (1978) e *Fosfeni*:

²⁴² «Nello stesso dialetto si dice petèl la lingua vezzeggiativa con cui le mamme si rivolgono ai bambini piccoli, e che vorrebbe coincidere con quella in cui si esprimono gli stessi [...] resta incertamente definito il campo di un'espressione che si fa e rifà di continuo, in una mezza via che oggi non potrebbe più sussistere: espressione non protetta, come forse sarebbe l'inizio (petèl) e insieme riluttante alla fine». (ANDREA ZANZOTTO, *Nota a La beltà*, in PPS, cit. p.). Si noti la coincidenza con la definizione di corpo grottesco data fornita Bachtin: «Il corpo grottesco, come abbiamo più volte sottolineato, è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente», (MICHAEL BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979).

²⁴³ ANDREA ZANZOTTO, *Infanzie, poesie, scuoleta (appunti)*, in PPS, cit. p. 1182.

²⁴⁴ GEORGE BATAILLE, *La letteratura e il male*, trad. di Andrea Zanzotto, Milano, SE, 1987, p.

²⁴⁵ Ivi, p. 28.

²⁴⁶ «[Artaud] parla delle poesie come di segni, gesti, provenienti da qualcuno che stia sul rogo, da una semanticità intrinseca alla terribilità dell'essere corpo» in ANDREA ZANZOTTO, *Artaud: combustioni e residui*, in *Scritti sulla letteratura*, cit. p. 91.

²⁴⁷ ANDREA ZANZOTTO, *1944: FAIER*, in *Sull'altopiano e prose varie*, Vicenza, Neri Pozza, 1995, p. 106.



Alla fenomenologia corporea del supplizio del rogo saranno poi dedicati alcuni versi di *La Pasqua a Pieve di Soligo* e anche se i nomi citati sono quelli di “carbonizzati” celebri come Bruno, Vanini e Hus, rimane impossibile non pensare ad Artaud per il riflettersi nel linguaggio di una fisicità in fiamme, «parola entrata a coltello nella carnagione che dura / in una incarnazione che muoia sotto l’arcata della fiamma-isola di una lanterna di patibolo»²⁴⁸:

HETH così reagisce l’organismo sotto tortura, questi urti scosse tossi

Sono i toni cardiaci di que quei che ora, quanta ora, percossi

folgorati tacciono e in urlo sotto l’abbacinante, e si fanno addosso: vomitando e tacciono: sotto la lorgnette del [tiranno];

chi dentro la propria malta
 chi i denti saltano

Il linguaggio, definito nella *Beltà* come «danza orale danza / del muscolio di tutta la bocca» (*Profeszie*, V) e identificato con il processo di dentizione del bambino («sento il linguaggio / come un una uni salire dentificare leggermente caramente», *Possibili prefazi*, IV)²⁴⁹, esplose, “salta” sotto l’effetto della tortura, nella doppia figura dell’urlo e del silenzio. Ma cosa resta allora del corpo del torturato? La stessa domanda sembra essersela posta anche Artaud in *Cento-Nodi*:

²⁴⁸ ANTONIN ARTAUD, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1956, vol. I, p. 9

²⁴⁹ Si noti come la successione di *u* e di *n* simuli la chiostra dei denti del bambino, successione di pieni e di vuoti.

Mutilate e decapitate un uomo, ben presto a furia di schegge di corpo non sarà più nel visibile, il signor ghigliottinato però sussiste, non ovunque, ma da qualche parte.

Allora dove?²⁵⁰

Nel linguaggio. Questa almeno sembra essere la risposta secondo Zanzotto, che proprio nella vitalità della scrittura di Leopardi – ad esempio – vede l'immagine di una «testa ghigliottinata» che continua a vivere nonostante «la sua dissociazione dal corpo»²⁵¹. Il corpo frammentato, ghigliottinato, spezzato del torturato non è dissimile dal corpo dell'*infans* («Ego-nepios / autodefinizione in infanzia», *Profezie* IX), corpo in frammenti, che si riflette a sua volta nel *corpus* testuale, nel frangersi, inframmentarsi, imbalbarsi, mutilarsi del linguaggio messo in scena con inedita violenza nella *Beltà*. Fornisco, a titolo di esempio, alcuni versi:

E poi fare cenno alla matta, alla storia-storiella
E alla fa-favola, femmine balbe, sorelle.

[*Alla stagione*]

e – tutto – e tutto-eros, tutto-lib. libertà nel laccio
nell'abbraccio mi sta: ci sta.

[*La perfezione della neve*]

a dar di becco nel sublime-blime multi-
plicato per molteplice-plice

[*Profezie, VIII*]

Nonostante Zanzotto affermi che siano sempre «intersecati», pare ovvio che nella *Beltà* a funzionare sia soprattutto quello che il poeta ha indicato come «polo Artaud», polo «del gorgo pre-significante che sta creando

²⁵⁰ ANTONIN ARTAUD, *Al paese dei Tarahumara*, Milano, Adelphi, 1966, p. 214.

²⁵¹ ANDREA ZANZOTTO, *A faccia a faccia*, in *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, cit. p. 126.

significati e li rifiuta in continuazione»²⁵², mentre l'opposto «polo Mallarmè» che «tende a cancellare la propria corporeità spostandola tutta sul lato della dissoluzione del corporeo nel verbale»²⁵³, sembra non essere parimente usufruibile, riducendosi, anche a detta di un esperto quale Stefano Agosti, a «modello di assolutezza da contemplare mentalmente»²⁵⁴. In una intervista relativa alla raccolta del '68, infatti, Zanzotto non esitava a indicare una via per cogliere più da vicino il processo creativo nell'analisi dei «dati simbolici in cui il vissuto appare, corporizzandosi, strutturandosi fin dalla origine come linguaggio»²⁵⁵. Non dunque dissoluzione del corporeo nel verbale, cioè sua rimozione, ma corporizzazione stessa della verbalizzazione, sempre via Artaud:

Il testo, appunto, come dicevamo sopra, ha un certo effetto che chiamerei sindonico, per cui la verbalizzazione di Artaud resta inclusa nel punto di partenza corporeo.²⁵⁶

L'effetto sindonico è quello prodotto dalla tortura del vissuto che trasuda sottoforma di lingua-corpo sulla superficie del testo: «il torturatore rilegge ciò che che / che aveva fatto rossamente essudare fuori» (*Profezie*, XVIII); «il paesaggio ha tutto confessato, essudato, / il paesaggio è in confessione, in sudore» (*Profezie*, XVIII). Non per nulla nella raccolta sono numerose le immagini che rimandano al sangue in scorrimento, immagine della stessa impossibilità del Soggetto di arrestarsi, coagularsi, su alcun significante definitivo. *La beltà*, in quanto opera immersa nella violenta insensatezza della realtà è dunque artaudiana «scena del corporeo» dove «ogni

²⁵² ID., *Tra ombre di percezioni fondanti (appunti)*, cit. p. 1341.

²⁵³ ID., *Testimonianza*, cit. p. 88.

²⁵⁴ STEFANO AGOSTI, *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, cit. p. XXI.

²⁵⁵ ANDREA ZANZOTTO, *Alcune prospettive sulla poesia oggi*, in PPS, cit. p. 1144-45.

²⁵⁶ ID., *Testimonianza*, cit. p.

espressione come tale, è sanguinolenta»²⁵⁷. Così, almeno, *In una storia idiota di vampiri*:

Garza, scarso emostatico, obiettivo
velato, occhio di talpa
ahi nostro, sudario...

Il Soggetto imprime la propria figura in schegge, il proprio volto deformato in un linguaggio-sangue che si fa superficie-sindone, proprio come avviene nell'autoritratto approntato da Michaux, autore particolarmente amato da Zanzotto, e descritto come «insieme di macchie che si assestano nei segni ambigui di una fisionomia, come in una veronica intravista nel sangue di un volto martoriato»²⁵⁸. Il testo che reca impressa la figura sanguinolenta del proprio autore è testo intriso di vita, tanto che proprio nell'immagine del sangue, Zanzotto trova la garanzia della propria distanza dal tipo di sperimentazione condotta dalla Neoavanguardia e sentita come insieme di «parole sterilizzate e avulse da tutti i contesti»²⁵⁹. Anche un autore come Paul Celen, capace di raggiungere apici inarrivabili di ricerca linguistica, avrebbe potuto diventare avanguardista produttore di «"referti grammaticali" [...] come una specie di Balestrini», avverte infatti ironicamente Zanzotto in un'intervista a Donatella Favaretto, ma in lui è «nella sua parola c'era troppo sanguinamento in atto»²⁶⁰, troppo vivo il contatto con le ferite inferte dalla storia («sangue in atto» è espressione impiegata in *Una storia idiota di vampiri*). Non è difficile dunque interpretare l'immagine del «mito sangue-morto ribollente»²⁶¹ con cui si apre

²⁵⁷ Ivi, p. 88.

²⁵⁸ ANDREA ZANZOTTO, *Panagulis, la tortura*, in *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti del Novecento letterario*, cit. p. 98.

²⁵⁹ DONATELLA FAVARETTO (intervista di), *Diverse linee d'ascesa al monte*, in «Revue des Études Italiennes», XLIII, 1-2, 1997, p. 56.

²⁶⁰ Ivi, p. 55.

²⁶¹ ID., *Note a La beltà*, in PPS, cit. p. 357.

significativamente l'ultimo componimento della raccolta, *E la madre-norma*, mentre il Vietnam è in fiamme («napal dietro il paesaggio»; «e il sangue è sempre tanto!») e alle porte si profila la violenza dei movimenti rivoluzionari della fine degli anni sessanta:

Fino all'ultimo sangue
io che sono l'esangue
e l'ultimo sangue c'è,
il renitente, grumo di gennaro, milza.

Faccio notare come sia particolarmente significativo che la raccolta si chiuda con un componimento che rimanda a una norma linguistica materna, infatti, nonostante nella *Beltà* si incontrino numerosi riferimenti all'immagine della madre (la «madre-mamma», la «mami-madre», la «mammina vera») tutta la prima parte dell'opera di Zanzotto, in quanto sottoposta al giogo della letterarietà, è per sua stessa ammissione legata al «fascino di un linguaggio assolutamente astratto, simbolizzante paterno (?), che in un primo momento si è identificato parzialmente con l'eredità ermetica»²⁶². Come ha scritto Agosti, proprio in quanto luogo in cui si verifica la disgregazione del simbolico, *La beltà* è «luogo della “Madre” e della “Matrice”»²⁶³ ascrivibile a quella dimensione materna che Julia Kristeva ha definito semiotico e in cui «la formalità linguistica è connessa con un' “esteriorità” d'ordine psicosomatico che si riduce, in definitiva, a una sostanza spezzettata»²⁶⁴, al corpo in frammenti del soggetto non ancora strutturato in io, non ancora entrato nel regime simbolico. Il semiotico, in quanto luogo della pulsionalità, della ritmicità e della faticità (allitterazioni,

²⁶² ID., *Qualcosa al di fuori e al di là dello scrivere*, in PPS, cit. pp. 1231-1232.

²⁶³ STEFANO AGOSTI, *Introduzione alla poesia di Andrea Zanzotto*, cit. p.

²⁶⁴ JULIA KRISTEVA, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Venezia, Marsilio, 1979, p. 25.

anafore, epifore, anadiplosi sono figure retoriche portanti nella raccolta), è dunque la categoria che meglio descrive lo stretto rapporto esistente tra il corpo-psiche e la parola che a partire dalla *Beltà* caratterizzerà la poesia di Zanzotto. Anche la «fedeltà cupa al tedesco» di Celan, appare a Zanzotto come una «fedeltà alla madre»²⁶⁵, proprio perché per il poeta «far versi è un gesto infantile, narcisistico, che non si pone troppi problemi, è come quello di un bambino che fa le bolle di sapone. È un richiamare l'attenzione della mamma»²⁶⁶. La madre, in quanto donna, coincide però anche con il femminile-poesia simboleggiato dalla beltà, e dunque con l'oggetto del piacere, desiderio erotico, «la chose», l'organo femminile²⁶⁷:

Ipereternità leccano l'idillio
 succhiano dall'idillio,
 l'idillia la piccola cosa
 la cosina la bella

[*Profezie*, V]

La sublimazione – che la poesia ben rappresenta – consiste infatti nel trasformare in libido narcisistica la libido oggettuale, nel proiettare cioè sul proprio corpo l'oggetto del desiderio per assicurarsi il piacere. A questo proposito pare opportuno leggere questo passaggio di Roland Barthes:

Nessun oggetto è in una relazione costante con il piacere (Lacan, a proposito di Sade). Per lo scrittore, tuttavia, questo oggetto esiste: non è il linguaggio, è la lingua madre. Lo scrittore è qualcuno che gioca con il corpo della madre [...] per

²⁶⁵ DONATELLA FAVARETTO (intervista di), *Diverse linee d'ascesa al monte*, cit. p. 56.

²⁶⁶ Ivi, p.62.

²⁶⁷ Lucia Conti Bertini ha scritto che nella letteratura psicanalitica non è raro che l'organo femminile venga indicato con questo termine e porta ad esempio un passo da *Il libro dell'Es* di Groddeck. Aggiungo alla postilla della studiosa il fatto che negli ambienti psichiatrici parigini frequentati da Freud durante i suoi anni di specializzazione alla Salpêtrière, la morale di fine ottocento imponeva di utilizzare eufemismi per riferirsi agli organi sessuali. Charcot, ad esempio, sotto la cui direzione Freud lavorò, parlando con i suoi studenti si riferiva sempre all'organo femminile con l'espressione «la chose».

glorificarlo, per abbellirlo o per smembrarlo, per portarlo al limite di quello che si può sapere del corpo²⁶⁸.

Nella sua radicale ricerca poetica, Zanzotto è arrivato veramente all'«oltraggio» di giocare con il corpo della madre, null'altro che il proprio corpo-psiche, e all'«oltranza» del suo smembramento all'interno di un vero e proprio teatro anatomico, dove il linguaggio si mostra davvero nella sua inquietante beltà di corpo glorioso.

²⁶⁸ ROLAND BARTHES, *Variations sulla scrittura - Il piacere del testo*, Torino, Einaudi, 1999, p.

III

UNA LIBELLULA DA COMBATTIMENTO:

lingua, corpo, genere nella poesia di Amelia Rosselli

Vivere il proprio corpo significa anche scoprire la sua debolezza, la servitù tragica e impietosa della sua limitatezza, della sua usura e precarietà, significa prendere coscienza dei suoi fantasmi, che non sono altro che il riflesso dei miti creati dalla Società...il corpo (e la sua gestualità) è in sé una scrittura, un sistema di segni che rappresentano, che traducono la ricerca indefinita dell'Altro.²⁶⁹

Nel leggere queste riflessioni dell'artista italo-francese Gina Pane, forse la più importante esponente femminile della Body art degli anni Sessanta e Settanta, autrice di intense performance in cui il corpo emerge in tutta la sua complessa fragilità, paiono scorrere davanti agli occhi le immagini delle rare riprese video di Amelia Rosselli, quelle delle sue letture pubbliche, composte e insieme commuoventi²⁷⁰. La sua voce unica, quasi proveniente da una caverna di vuoto, unita a una delicata gestualità, sembrava capace di inscrivere nell'aria densa di fantasmi personali che la avvolgeva, un testo corporeo, altro, sovrapponibile al testo già scritto sulla pagina²⁷¹. Appartata per scelta e forse per destino poetico²⁷², Amelia Rosselli non è stata però un poeta-corpo, per riprendere la già citata formula zanzottiana, non ha fatto cioè della sua presenza fisica un prolungamento programmatico della propria poesia. Ciononostante – come ha ricordato Florinda Fusco – nella sua scrittura «alla centralità del ritmo come strumento conoscitivo si lega la centralità della coscienza del corpo»²⁷³, tanto che già nel celebre allegato alla

²⁶⁹ Cfr. il catalogo della mostra *Gina Pane. Opere 1968-1990* (a cura di V. DEHÒ), Milano, Edizioni Charta, 1998, p. 70.

²⁷⁰ Un documento importante a tale riguardo è il video di Rosaria Lo Russo e Stella Savino, *Amelia Rosselli e l'assillo è rima...*, realizzato nel 2006.

²⁷¹ Si confronti anche quanto scrive Ernestina Pellegrini, secondo la quale i versi di Amelia Rosselli «richiedono una doppia lettura. Una lettura a voce alta, sensibile all'aspetto fonico-sonoro, e una lettura silenziosa, sensibile all'aspetto visivo, al testo percepito esclusivamente come immagine», E. PELLEGRINI, *Amelia Rosselli*, in *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento* (a cura di A. BOTTA, M. FARNETTI, G. RIMONDI), Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003, pp. 140-141.

²⁷² Alcune suggestioni sul tema dell'esilio nella poetica della Rosselli si trovano nel saggio di ATTILIO MANZI, *El espacio y la palabra: reflexiones acerca del exilio poetico de Amelia Rosselli*, in «Exilios Femeninos», Universidad de Huelva, Instituto Andaluz, 23, 2000, pp. 339-45.

²⁷³ FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli, disorientamento e contrappunto*, in *Akusma. Forme della poesia contemporanea*, a cura di G. Mesa, Roma, Metauro, 2000, p. 209.

prima raccolta, *Spazi metrici*, la Rosselli si proponeva di associare «movimenti muscolari e “forme” mentali»²⁷⁴ al ripresentarsi di determinate consonanti o raggruppamenti di consonanti. Inoltre, nel descrivere i suoi primi tentativi di poetica in direzione di un personalissimo – quasi privato – superamento del verso libero, ricorda come ad ogni spostamento del suo corpo aggiungesse, tentando, «un completo “quadro” dell’esistenza»²⁷⁵ che la circondava, chiaro rimando all’intimo legame tra la componente fisica e verbale esistente nella sua opera.

Nel 1978, inserendola quale unico poeta donna nella sua fortunata antologia *Poeti del Novecento*, Pier Vincenzo Mengaldo notava come nella sua opera la Rosselli senta e lasci agire la lingua, «letteralmente, in quanto corpo, organismo biologico, le cui cellule proliferano incontrollate in una vitalità riproduttiva che, come nella crescita tumorale, diviene patogena e mortale: da cui anche uno dei primi paradossi di questa poesia, che il linguaggio vi è insieme forma immediata della soggettività e realtà autonoma che *sta fuori e anche contro il soggetto*»²⁷⁶. Pur condividendo l’idea di una lingua rosselliana come organismo biologico, lingua-corpo, occorre mettere in discussione l’immagine oncologica di un linguaggio malato e fuori controllo, di una lingua fisica impazzita, perché accettarla – come avvertiva per prima Lucia Re in un suo saggio ormai canonico²⁷⁷ – significherebbe esautorare la Rosselli della propria voce e affermare che «non è lei che parla in questi testi, ma piuttosto la sua malattia, cioè una forma di pazzia»²⁷⁸. Tutto diverso, come vedremo, è il caso di *Laborintus* di Sanguineti, anche se lì sarà proprio un linguaggio patologicamente straniato

²⁷⁴ AMELIA ROSSELLI, *Spazi metrici* [SM], in *Le poesie*, a cura di E. Tanello, Milano, Garzanti, 1997, p. 337.

²⁷⁵ Ivi, p. 339.

²⁷⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Amelia Rosselli*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, p. 995 [corsivo mio].

²⁷⁷ LUCIA RE, *Variazioni su Amelia Rosselli*, in «il verri», IX serie, n. 3-4, settembre-dicembre, 1993, pp. 131-150.

²⁷⁸ Ivi, p. 132.

e prossimo alla invasività tumorale a minare definitivamente la consistenza testuale e dell'io.

Difficile davvero, però, nel caso della Rosselli, liberare lo spazio critico dall'immagine della poetessa pazza e suicida se anche Pasolini, nella sua celebre *Notizia*²⁷⁹ che accompagnava alcuni dei testi di *Variazioni belliche* sul numero 6 del «Il Menabò», aveva fatto ricorso a diverse espressioni riconducibili alla sfera semantica della malattia e a quella della follia: «tumori», «malattia del mistero», «pazzesca coerenza», «soffi spirituali epilettici». Secondo Pasolini, infatti, a caratterizzare la sua poesia è un tipo di “follia pura”, follia che non a caso lo scrittore associa anche a un'altra poetessa, Sandra Mangini, in una lettera del 1964 indirizzata a Francesco Leonetti:

Ho delle poesie di un'altra ragazza del tipo della Rosselli (forse meno pure nella loro follia, ma non meno interessanti, neosperimentalismoespressionistico eccetera) vorrei mandartele con una nota²⁸⁰.

Se si confrontano i testi delle due autrici, però, risulta molto difficile riuscire a trovare punti di contatto, e viene spontaneo ipotizzare che, con gesto assai maschile, Pasolini associasse le due poetesse semplicemente in quanto donne e dunque “folli”. In effetti, osservava Amelia Rosselli con ironia nell'inchiesta di Biancamaria Frabotta contenuta in *Donne in poesia*, «la donna viene passata assai per matta se si chiude in casa per scrivere e

²⁷⁹ PIER PAOLO PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il Menabò», n. 6, 1963, pp. 66-69 [poi in A. ROSSELLI, *La libellula*, Milano, Studio Editoriale, 1985, pp. 101-105; A. ROSSELLI, *Variazioni belliche*, a cura di Plinio Perilli, Roma, Fondazione Piazzola, 1995, pp. 7-10]

²⁸⁰ Cfr. PIER PAOLO PASOLINI, *Lettere. 1955-1975*, Torino, Einaudi, 1988, p. 530. Il nome di Amelia Rosselli compare anche nella *Notizia su Sandra Mangini* che Pasolini fa seguire alle *Quattordici poesie* pubblicate sul n. 8 de «Il Menabò» nel 1965 (pp. 205-226), numero che contiene anche una selezione di testi da *Serie ospedaliera* (pp. 121-136), tra cui la lirica poi espunta dalla raccolta del 1969 «Si rompe il guscio, poi ne esce un verme, lungo, senza odore». Altre poesie della Mangini escono poi, sempre per intercessione di Pasolini, su «Paragone» (Anno XVII, 194/14 aprile 1966, pp. 80-86). Scomparsa completamente dalla scena letteraria, Sandra Mangini ha pubblicato solo molti anni più tardi una collezione antologica del suo lavoro: *Ricordo anulare: poesie 1954-1979*, introduzione di ROMANO LUPERINI, Chimera, 1986.

studiare»²⁸¹. Non a caso, «nella nostra cultura, la donna è per definizione associata alla follia», tanto che la sua sfida – avvertiva Shoshana Felman all’inizio degli anni ’70 – non consiste tanto nell’adottare la posizione critica e terapeutica della ragione ma piuttosto nel «”reinventare” il linguaggio, re-imparare a parlare: a parlare *non soltanto contro, ma al di fuori* della struttura speculare fallogocentrica»²⁸². Se si rileggono allora le parole di Mengaldo alla luce della differenza sessuale che, a livello linguistico, è simbolizzata attraverso la categoria del genere, si può dedurre che la lingua che si colloca *fuori e contro* il soggetto nella poesia della Rosselli è anche identificabile con il linguaggio maschile – il linguaggio del potere dei padri e insieme quello della tradizione lirica – che si oppone a un soggetto femminile in cerca di definizione.

Fino a questo momento le riflessioni qui condotte intorno alle dinamiche dell’io poetico e le relative ricadute sulla rappresentazione del corpo, hanno riguardato poeti di sesso maschile ma, come ricorda Patrizia Violi nel suo *L’infinito singolare*, è esattamente il genere a manifestare concretamente nella lingua un simbolismo del corpo²⁸³. Occorre dunque porsi il problema di quale siano le implicazioni che caratterizzano il posizionamento di un soggetto enunciante al femminile rispetto a un soggetto enunciante maschile.

È solo con gli anni Settanta – dopo la prima ondata del femminismo – che la critica si propone una revisione del cosiddetto canone letterario, e molte studiose si interessano alle modalità con cui le donne hanno intrapreso un percorso autonomo di scrittura, affrontando dolorosamente l’angoscia dell’influenza di padri e maestri, così ben descritta dal critico

²⁸¹ BIANCAMARIA FRABOITA (a cura di), *Donne in poesia*, Roma, Savelli, 1977, p. 159.

²⁸² SHOSHANA FELMAN, *Women and Madness: The Critical Phallacy*, in «Diacritics», 5(4), 1975, pp. 2-5 [corsivo mio]. In questo articolo-recensione, la Felman si occupa prevalentemente di: PHILLIS CHESLER, *Women and Madness*, New York, Doubleday, 1972 (trad. *Le donne e la pazzia*, Torino, Einaudi, 1975) e LUCE IRIGARAY, *Speculum*, tr. italiana a cura di L. Muraro, Milano, Feltrinelli, 1975.

²⁸³ PATRIZIA VIOLI, *L’infinito singolare*, Verona, Essedue, 1986, p. 41.

americano Harold Bloom²⁸⁴. Nel lavoro pioneristico delle americane S. Gilbert e S. Gubar²⁸⁵, ad esempio, emerge l'immagine di una donna che per diventare scrittrice ha dovuto innanzitutto infrangere il celebre specchio magico, descritto nel saggio *Una stanza tutta per sé* da Virginia Woolf, che le restituiva una immagine di sé come doppio e riflesso di quella maschile, sovvertendo e decostruendo gli stereotipi propri del ruolo assegnatole dalla società patriarcale²⁸⁶. La scrittura femminile si determina dunque come atto forzatamente intertestuale, un discorso che si sviluppa sempre alla presenza di almeno due voci, quella maschile, esterna e derivante dalla tradizione, e quella femminile, che la tradizione "subisce" e con cui deve in ogni caso dialogare.

Nonostante la Rosselli abbia sempre mantenuto una posizione cautamente critica rispetto alle posizioni del femminismo militante (ne è prova il saggio *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*, scritto in aperta polemica con le posizioni di Rossana Rossanda²⁸⁷), è proprio nella sua esperienza poetica e di linguaggio, iniziata alla fine degli anni Cinquanta, che si può scorgere un'anticipazione delle successive teorie della critica femminista. In particolare quelle relative alla cosiddetta *écriture féminine*, intesa come "scrittura del corpo", figura di pensiero in cui si condensa il problema del rapporto tra il corpo sessuato e la scrittura, così come sostenuto da teoriche francesi quali Luce Irigaray e Hélène Cixous, che hanno avuto il merito di problematizzare il pensiero della differenza sessuale alla luce della psicoanalisi lacaniana e della decostruzione. Al

²⁸⁴ HAROLD BLOOM, *L'angoscia dell'influenza*,

²⁸⁵ S. GILBERT, S. GUBAR, *The madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.

²⁸⁶ Cfr. VIRGINIA WOOLF, *Room of one's own - Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi, 1995.

²⁸⁷ AMELIA ROSSELLI, *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*, in *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Pavia, Interlinea, 2004, pp. 175-180 apparso precedentemente con il titolo *Istinto di morte e istinto di piacere (Risposta a Rossanda)*, in «Nuovi Argomenti», 67-68, luglio-dicembre, 1980, pp. 175-180. Per una interessante riflessione su questo saggio si veda ANDREA CORTELLESA, *Amelia Rosselli, una vicinanza al tremento*, in *La fisica del senso*, Roma, Minimunfax, 2006, pp. 324-330. Sui rapporti di Amelia con il femminismo si veda invece BIANCAMARIA FRABOTTA, *Il femminismo? Meglio tardi che mai*, in *Dossier Amelia Rosselli*, «Il Caffè illustrato», 13/14 luglio-ottobre, 2003, p. 44.

centro della riflessione del femminismo francese si pone infatti il corpo femminile inteso come costruito simbolico e l'atto di esplorazione della testualità diventa dunque il luogo in cui rinvenire una soggettività incarnata, in un progetto di revisione complessiva dell'ordine sociale e simbolico occidentale che ha imposto alle donne un corpo immaginario costruito su parametri maschili (basti pensare al già menzionato catalogo di oggetti parziali che costituisce il corpo di Laura nel *Canzoniere*).

Alla luce di queste riflessioni, tenterò di delineare un possibile e circoscritto percorso di lettura interno alla prima raccolta poetica di Amelia Rosselli, *Variazioni belliche* (1964), iniziando però dallo straordinario poemetto *La libellula* (1958), dove si mostra un inedito rapporto tra lingua, corpo e identità di genere.

1. LUTTO, LINGUA E INCORPORAZIONE

«FACCIANO NOSTRA VITA COLL'ALTRUI MORTE. In nella cosa morta riman vita dissensata,
la quale ricongiunta agli stomaci de' vivi ripiglia vita sensitiva e intellettiva»
(Leonardo da Vinci, *Pensieri*)²⁸⁸

Come avvertiva Gina Pane nel 1973, «il messaggio corporale possiede una massa e un peso tali che provare a decifrarlo provoca difficoltà e allarmi»²⁸⁹. Ecco allora che la prima difficoltà che occorre affrontare proviene direttamente dalla citazione di Roland Barthes riportata in chiusura al capitolo precedente, quella relativa al piacere del testo, oggetto coincidente per il teorico francese non tanto con il linguaggio ma con la lingua materna e dunque con il corpo della madre: «lo scrittore è qualcuno che gioca con il corpo della madre [...] per glorificarlo, per abbellirlo o per smembrarlo,

²⁸⁸ Sottolineato con profondo segno di pastello nero nell'edizione di *Tutti gli scritti* di Leonardo appartenuta ad Amelia Rosselli, oggi conservata al Fondo Rosselli di Viterbo, nella seguente edizione: LEONARDO DA VINCI, *Pensieri*, in *Tutti gli scritti*, a cura di A. MARINONI, Milano, Rizzoli, 1952, p. 59.

²⁸⁹ GINA PANE, cit. p. 26.

per portarlo al limite di quello che si può sapere del corpo»²⁹⁰. Difficile davvero stabilire quale sia la lingua madre di Amelia Rosselli, essendo la sua una scrittura, per motivi tragicamente biografici, caratterizzata da un triplice sottofondo linguistico, tanto che nel suo caso si è fatto ricorso ad espressioni quali «mente interlinguistica»²⁹¹, «anima trilingue»²⁹², plurilinguismo vorticoso²⁹³.

Nata a Parigi nel 1930, la Rosselli è infatti cresciuta parlando francese anche tra le mura domestiche, tranne, come ricorda nell'intervista a Giacinto Spagnoletti, con il padre, «fedele all'italiano»²⁹⁴. La terza lingua rosselliana, l'inglese, verrà appresa solo in seguito, quando dopo all'assassinio di Carlo Rosselli e del fratello ad opera di sicari fascisti, i restanti componenti della famiglia, una carovana di donne e bambini, furono costretti a emigrare dapprima in Inghilterra e poi negli Stati Uniti. Nonostante l'inglese fosse proprio la lingua naturale della madre, Marion Cave, la Rosselli non arriverà mai a padroneggiare perfettamente questo idioma, anche se i *Primi scritti* e soprattutto la raccolta poetica *Sleep*²⁹⁵, testimoniano una notevole capacità di scrittura in tutte e tre le lingue: l'italiano, l'inglese e il francese.

²⁹⁰ ROLAND BARTHES, cit. § 2, 141n.

²⁹¹ DANIELA LA PENNA, *La mente interlinguistica. Strategia dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*; Atti del XXI Convegno Interuniversitario di Bressanone (2-4 luglio 1993), Roma, Il calamo, 2002, pp. 397-415.

²⁹² NIVA LORENZINI, *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 110.

²⁹³ GIULIO FERRONI, *Un' "altra" vita perduta*, in *Amelia Rosselli*, numero speciale di «Galleria» a cura di D. ATTANASIO e M. TANDELLO, a. 48, n. 1/2 (gennaio-agosto), Caltanissetta, S. Sciascia, 1997, pp. 17.

²⁹⁴ In una lettera scritta nel 1935 alla madre, Carlo Rosselli acclude questa nota rivolta alla figlia: «E tu, melina, ti ricordi i balletti e i bacini nel letto? Quando tornerete, ora che avete imparato a parlare l'italiano come John, rideremo, salteremo, staremo ritti sempre in...italiano», in *Epistolario familiare. Carlo, Nello Rosselli e la madre (1914-1937)*, Milano, Sugarco Edizioni, 1979, p. 580. In una lettera a Marion Cave scritta dalla suocera, però, la nonna consiglia di non iscriverne Melina alla prima elementare ricordando che «ha molta difficoltà per le lingue, come sai, e con la sua sensibilità non farebbe che avvilitarsi e soffrirne nel carattere», in *Un'altra Italia nell'Italia del fascismo. Carlo e Nello Rosselli* (a cura di MARINA GIANNETTO), Città di Castello, Edimond, 2002, p. 255.

²⁹⁵ AMELIA ROSSELLI, *Sleep. Poesie in inglese* [SL], traduzione italiana e postfazione di E. Tanello, Milano, Garzanti, 1992.

Difficile sostenere, come fa Laura Barile, che la Rosselli possedesse «tre lingue madri»²⁹⁶, azzardato ma più condivisibile affermare, con Lucia Re, che «la Rosselli [sia] letteralmente un poeta senza una lingua madre»²⁹⁷ che sceglie però significativamente di scrivere poesia prevalentemente nella lingua simbolicamente paterna, un italiano reinventato, un tipo di italiano inaudito, instabile, contaminato, tanto che si potrebbe dire che la poetessa non abbia, in realtà, scritto *in* una lingua, né *in* tre lingue diverse, ma – come nel caso di Paul Celan – che essa abbia scritto radicalmente *il* linguaggio, l'ordine simbolico in cui il Soggetto è creato e preso:

la lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli e riflettibile in tutte le lingue.²⁹⁸

Per capire il legame esistente tra l'opera di Amelia Rosselli e *l'écriture féminine* si confronti allora quest'ultima affermazione proveniente da *Spazi metrici* con questa riflessione di Hélène Cixous:

C'è una lingua che io parlo, o che mi parla, in tutte le lingue. Una lingua, al tempo stesso unica e universale, che risuona in ogni lingua nazionale quando sono i poeti a parlarla. [...] È la lingua che le donne parlano quando non c'è nessuno a correggerle.²⁹⁹

La “lingua delle donne” di cui parla la scrittrice femminista francese è quella che altrove essa definisce *lingualatte*, lingua corporea che nasce nel tempo materno del godimento in cui la voce è associata al ritmo della

²⁹⁶ LAURA BARILE, *Amelia Rosselli*, in C. SEGRE e C. OSSOLA, *Antologia della poesia italiana*, vol. III (*Ottocento – Novecento*), Torino, Einaudi, 1999, p. 1629.

²⁹⁷ LUCIA RE, *Variazioni su Amelia Rosselli*, cit. p. 136.

²⁹⁸ AMELIA ROSSELLI, *Spazi metrici*, in *Le poesie*, cit., p. 338.

²⁹⁹ HÉLÈNE CIXOUS, *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986, p. 31.

suzione. Il simbolico come lacaniana Legge del Padre è infatti ciò che per produrre il Soggetto, l'individuo autocosciente, deve spezzare l'unità fusionale del bambino con la madre. Per questo, *l'écriture féminine* di cui la Cixous è stata una delle principali teoriche e rappresentanti a partire dagli anni Settanta, corrisponde a una pratica di scrittura fluida, radicata nel ritmo, che infrange le regole del simbolico violando la sintassi, esattamente come nel caso della Rosselli, che sembra sfidare il lettore a correggere la sua lingua piena di soleicismi, lapsus, alterazioni e insieme a dimenticare ogni convenzione linguistica. Se tutto questo è vero, non si è forse ancora indagato approfonditamente l'importanza che assume il materno nello strutturarsi del linguaggio di questa autrice, anche alla luce del tema della perdita, del lutto che sancisce il definitivo distacco con quella che è stata l'origine stessa della parola.

Nel celebre saggio del 1923 *L'Io e l'Es*, Sigmund Freud individua nel lutto la struttura incipiente della formazione dell'Io, una tesi che lo studioso aveva già abbozzato nel precedente *Lutto e melanconia* (1917). Quando si perde un altro essere umano che si è amato, scrive Freud, l'Io incorpora l'altro nella sua struttura, assumendone gli attributi. È cioè attraverso un atto di identificazione che l'Io accoglie nella sua struttura l'oggetto perduto che si desiderava o si amava: «rifugiandosi nell'Io, l'amore si sottrae così alla dissoluzione»³⁰⁰. Questo tipo di identificazione non è occasionale ma si configura come una nuova struttura dell'identità: l'altro diventa in pratica parte dell'Io mediante l'interiorizzazione permanente dei suoi attributi. Se, come scriveva Emmanuela Tandello, la poesia della Rosselli è sin dagli esordi una «poesia del lutto»³⁰¹, lo prova una lirica intensa quale «Contiamo infiniti cadaveri», che proprio nell'ordine di

³⁰⁰ SIGMUND FREUD, *L'Io e l'Es*, in *Opere*, vol. 9, Torino, Bollati Boringhieri, 1989, p. 113.

³⁰¹ EMMANUELA TANDELLO, *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, in *Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio a Firenze, Gabinetto Viessesux, 29 Maggio 1998, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999.

questa premessa funebre ripercorre le tappe biografiche principali della poetessa, l'incorporazione di cui parla Freud può fornire un interessante spunto d'indagine.

La morte della madre, infatti, avvenuta nel 1949 quando Amelia aveva solo diciannove anni, pare rappresentare per la futura poetessa un vero e proprio shock, stando almeno al ricordo del periodo di terapia analitica condotta sotto la guida di Ernst Bernhard: «Egli riuscì a farmi ricordare l'infanzia che avevo dimenticata, dopo lo shock subito dalla morte di mia madre»³⁰². Si noti come nonostante la morte del padre sia avvenuta quando la poetessa aveva sette anni, essa ricollegli la rimozione di tale periodo della sua vita indirettamente al lutto materno. L'incorporazione di cui parla Freud a proposito dell'elaborazione del lutto, trova conferma nel fatto che Amelia – soprannominata Melina dai famigliari – arriverà ad assumere, a partire almeno dal 1950, il nome della madre: Amelia firma infatti con il nome Marion Rosselli la sua prima pubblicazione, una recensione ad *Armonia e gravitazione* di Roberto Lupi sul numero 8-9 della rivista «Il Diapason». Non credo, come fa Marina Calloni³⁰³, che tale assunzione sia da imputare alla volontà di Amelia di distinguersi dalla omonima nonna paterna, Amelia Rosselli Pincherle, la cui fama di scrittrice e intellettuale era andata completamente scemando nel dopoguerra, tanto che il materiale emerso tra le carte di Rocco Scotellaro dalle ricerche di Franco Vitelli, mostrano come Amelia – ancora lontana dalla scrittura poetica – utilizzasse non solo in pubblico ma anche nella

³⁰² GIACINTO SPAGNOLETTI, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in AMELIA ROSSELLI, *Antologia poetica*, Milano, Garzanti, 1987 ora in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Pavia, Interlinea, 2004, p. 301.

³⁰³ MARINA CALLONI, *Le due Amelie*, intervento in occasione del Convegno *Se / dalle tue labbra uscisse la verità. Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, 8-9 Giugno 2006, Circolo Fratelli Rosselli, Firenze, in corso di pubblicazione.

corrispondenza privata il nome della madre³⁰⁴. Il nome Marion Rosselli³⁰⁵, infatti, funziona come figura dell'incorporazione totale della perdita, essendo il composto del nome della madre e del nome del padre, e proprio in quanto tale necessità di contrapporre un ordine simbolico materno alla «congenitale» iscrizione in quello paterno³⁰⁶.

Eppure, a riprova di quanto l'immaginario collettivo tenda a schiacciare la figura di Amelia sulla discendenza paterna e a leggere la sua opera solo in relazione al trauma per tale lutto, durante un recente convegno tenutosi a Firenze per commemorare i dieci anni dalla prematura scomparsa della poetessa, il pubblico si è trovato di fronte per due volte consecutive al medesimo tipo di lapsus da parte di due dei relatori presenti, che hanno definito Amelia come “figlia dei fratelli Rosselli”. Si tratta di un lapsus particolarmente interessante perché in effetti, inconsciamente, per molti la Rosselli è, per utilizzare un'espressione di Rosaria Lo Russo, «figlia di soli padri», o meglio, figlia di solo padre, tanto la figura politica di Carlo ha inciso sul destino della figlia nell'immaginario collettivo. Ne è una ulteriore testimonianza il titolo dell'articolo di Paolo di Stefano pubblicato sul «Corriere della Sera» l'11 Giugno 1994: *Amelia Rosselli: in nome del padre*, titolo che suggerisce ancora una volta – senza fornire assolutamente alcuna analisi dell'opera poetica – l'intimo legame tra la scrittura poetica dell'autrice e la figura paterna.

Nel caso della Rosselli, insomma, il famoso slogan femminista “il personale è politico” sembra inverarsi nella maniera più completa, non però quale

³⁰⁴ Posso inoltre affermare, da uno spoglio da me condotto presso il Fondo Amelia Rosselli conservato presso la Biblioteca di Lingue dell'Università della Tuscia a Viterbo, che la scrittrice era solita apporre il nome Marion, seguito da data, anche sulla prima pagina dei suoi libri.

³⁰⁵ Curiosamente, in una copia di *Che cos'è la letteratura?* di Michel Foucault (Il Saggiatore, 1966) conservata presso l'Archivio Amelia Rosselli di Viterbo, tra le numerose annotazioni autografe, soprattutto, definizioni di termini, si trova anche quella della parola “matronimico”: «matronimico = si dice di nome derivato da quello della madre (per esempio il cognome Della Giovanna)»

³⁰⁶ Interessante quanto scrive Lucia Re a proposito della componente paterna del nome Amelia Rosselli: «una firma che è doppiamente nel nome del padre, perché Amelia Rosselli è anche il nome della nonna paterna», in LUCIA RE, *Variazioni su Amelia Rosselli*, cit. p. 136.

frutto di un percorso di pratiche di autocoscienza ma come tragico destino biografico. La vita privata di Amelia Rosselli è politica in quanto marchiata dalla figura del padre, martire della resistenza, tanto che anche Rocco Scotellaro, si domandava se di fronte a quella ragazza dall'accento inglese fosse più opportuno innamorarsi o piuttosto «venerarla come la figlia di un grande martire»³⁰⁷, di un santo padre. La consuetudine della critica di appiattare il trauma biografico della Rosselli sul tema della morte paterna, non ha fatto che produrre un pattern interpretativo che non può che risultare limitante. Ce lo dimostra, ad esempio, anche una studiosa attenta come Emmanuela Tandello quando, analizzando la prima prosa inglese di *Primi scritti*, datata 1952 e intitolata *My Clothes to the Wind*, la riduce a una «drammatica ricostruzione di ricordi primari» in cui la Rosselli «definisce l'identità dell'io poetico come “figlia” (daughter) che un amore reciprocamente divorante unisce al padre morto»³⁰⁸. In realtà, la prosa in questione non è affatto incentrata unicamente sulla figura del padre morto ma ruota piuttosto, e fin dalle prime righe, sull'immagine – alquanto sorprendente – di una “madre quasi morta”, sopravvivente, forse, a livello immaginario, nel nome che Amelia all'epoca di questa breve composizione aveva adottato:

The disagreement heavy and unpleasant, I blundered away and left my mother
nearly dead sitting pretty on the bed, she had dropsy.³⁰⁹

Interessante appare poi la contrapposizione tra il «full bosom» il petto pieno, chiaro rimando all'allattamento, e la «empty mother», la madre vuota, anche alla luce del suo cognome, Cave, che letteralmente significa

³⁰⁷ ROCCO SCOTELLARO, *Un lago nella memoria*, in «Trasparenze», a cura di G. DEVOTO e E. TANDELLO, nn. 17-19 interamente dedicato ad A. Rosselli, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, p. 78

³⁰⁸ EMMANUELA TANDELLO, *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, cit., p. 13

³⁰⁹ AMELIA ROSSELLI, *My Clothes to the Wind*, in *Le poesie*, cit. p. 5. [«Il forte e fastidioso disaccordo, barcollai via e lasciai mia madre quasi morta seduta agghindata sul letto, aveva un edema».]

cava, caverna, grotta, e che rimanda perciò all'idea del vuoto, della materia scavata, priva di sostanza, ma anche all'uterinità. Si confronti a tal proposito questo passaggio dal giovanile *I complessi familiari* di Jacques Lacan:

Benché sublimata, l'immagine del seno materno continua a giocare un ruolo psichico importante per il nostro soggetto. La sua forma più inaccessibile alla coscienza, quella dell'habitat prenatale, trova un simbolo adeguato nell'abitazione e nella soglia, soprattutto nelle loro forme primitive, la caverna e la capanna.³¹⁰

Se l'identità dell'io che si colloca al centro di questa breve prosa è dunque quella di una figlia, essa appare equamente divisa tra il desiderio di «conquistare la bramata carne del padre» e di riempire attraverso un «imbecille amour» - vero e proprio «substitute» - il vuoto corporeo della figura materna:

I gummed up to the tube-station and killed the imbecille amour which anyway had never been an amour, but a pin, a fastener, a substitute for the empty city and the empty mother [...]³¹¹

Nel saggio sulla *Sessualità femminile* del 1931, Freud sostiene che la fase del vincolo materno esclusivo, o fase preedipica, assume nella donna una importanza di gran lunga maggiore che nell'uomo. Tra i principali motivi di distacco della bambina dalla madre, Freud ne elenca uno che definisce stupefacente: «la madre le ha dato troppo poco latte, non l'ha allattata abbastanza a lungo»³¹². Se pensiamo che nella prosa che stiamo

³¹⁰ JACQUES LACAN, *I complessi familiari nella formazione dell'individuo*, Torino, Einaudi, 2005, p. 19.

³¹¹ AMELIA ROSSELLI, *My Clothes to the Wind*, cit. p. 5 [«Mi attaccai alla fermata della metro e uccisi l'amore imbecille che comunque non era mai stato un amore, ma un fermaglio, un laccio, un sostituto della città vuota e della madre vuota.»]

³¹² SIGMUND FREUD, *Scritti sulla sessualità femminile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.

considerando tra il motivo ossimorico del petto pieno e della madre vuota, si colloca l'immagine di «thousands of little milk bottles», è facile ipotizzare che la base dell'immagine dell'abbandono della “madre quasi morta” non sia altro che la trasposizione dell'infantile sentimento di rifiuto provocato dal distacco nella fase dello svezzamento³¹³. Se si segue questo tipo di interpretazione, si può forse comprendere meglio il passo già analizzato da Tanello:

Glib mother! Melt, my father, through her bosomed cervice, and dry the ink within her, tell her soft she's wrong to have me chained to rest her pumping heart, so I'll not stir to conquer hungered flesh of father.³¹⁴

La madre loquace, associata dunque alla parola e oggetto dell'azione penetrativa del padre, non solo è definita come una «fessura pettoruta» - immagine che riduce la madre a zona erogena totale – ma, quasi fosse una grossa piovra, essa sembra contenere dentro di sé inchiostro, simbolo della scrittura ma nello stesso tempo latte nero, cibo negativo, lo stesso che apre la raccolta di Paul Celan *Fuga di morte*, dove rappresenta non solo la privazione di alimento ma di tutto ciò che nutre l'uomo. Se la lingua delle donne è *lingualatte*, quella di Amelia Rosselli è una lingua-latte-in-lutto, dove il lutto è incorporazione della figura materna e paterna, come conferma anche un'altra intesa prova di poetica, *Sanatorio 1954*. Scritta in francese e dettata – scrive Gabriella Palli Barone – «da compianto e rimpianto tra amore e morte e testo generativo di gran parte del sistema poetico e simbolico di Amelia Rosselli»³¹⁵, nel testo sono numerosi i rimandi alla

³¹³ Occorre ricordare che il terzogenito di Carlo e Marion Rosselli, Andrea, detto Aghi, nacque il 12 Marzo 1931 a meno di un anno, dunque, dalla nascita di Amelia, il 28 Marzo 1930.

³¹⁴ AMELIA ROSSELLI, *My Clothes to the Wind*, cit. p. 7-8. [«Madre loquace [che parla scioltamente]! Cola, padre mio, nella sua fessura pettoruta, e secca l'inchiostro che ha dentro, dille dolcemente che sbaglia ad avermi incatenato per far riposare il suo cuore che pompa, allora non mi agiterò per conquistare la bramata carne del padre»].

³¹⁵ GABRIELLA PALLI BARONI, *Disuguali incantamenti di Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, cit. p.

perdita della madre che pare evento tramite anche per la riappropriazione del trauma dell'assassinio di Carlo: «Ma mère est morte; où est donc allé mon père?»³¹⁶; «Mais j'ai perdu ma mère!»³¹⁷. L'io scrivente è alle prese con un difficile processo di differenziazione rispetto al destino paterno di esule in fuga dal fascismo («Tu ne dois pas t'échapper comme ton père»³¹⁸) e nello stesso tempo stabilisce una differenziazione, una gradazione di morte tra le figure parentali: «Ma mère est morte. Lui, est tombé mort»³¹⁹. C'è infatti una differenza importante tra il morire e il cadere nella morte: è la differenza che esiste tra la morte privata e la morte pubblica, tra personale e politico, tra i morti che significano solo per i cari e coloro che sono morti per tutti, i caduti appunto³²⁰. Ecco allora come nel poemetto *La libellula*, che inizia chiamando in causa la «santità dei santi padri», ad essere evocata sia proprio la «roteosa lingua dei santi caduti» e a seguire si affermi che

Non la ostruzionata gioventù sa dire
chi sarà suo padre, ché lo odia, ma essa sa riconoscere
sua madre. Che la allatta.

Questa piccola chiosa rosselliana al classico tema dell'Edipo, ci riporta al tema freudiano dell'incorporazione a cui ho accennato in precedenza, incorporazione che mette in discussione, anche nel caso della Rosselli, lo stesso corpo che incorpora. Nel suo fondamentale *Scambi di genere*, la studiosa americana Judith Butler ricorda, rifacendosi alle teorie dello psicoanalista Roy Schafer, che «l'incorporazione è una fantasia e non un processo; lo spazio interiore in cui viene portato un oggetto è immaginato,

³¹⁶ AMELIA ROSSELLI, *Sanatorio 1954*, in *Le poesie*, cit. p. 26.

³¹⁷ Ibidem.

³¹⁸ Ivi, p. 27.

³¹⁹ Ibidem.

³²⁰ Alla luce di questo discrimine andrebbe forse riletto anche l'insistito utilizzo del verbo cadere in *Variazioni belliche*, certo metafora di una identificazione paterna ma insieme sintomo di un soggetto instabile e in perdita. Cfr. EMMANUELA TANDELLO, *Il volo della libellula*, in Amelia Rosselli, cit. pp. 47-57.

e immaginato in una lingua capace di far apparire e di reificare simili spazi»³²¹. La doppia incorporazione materna-paterna rende dunque ragione della “plurilingua” rosselliana, l’unica capace di poter reificare completamente tale tipo di lutto totale e definitivo. Resta il problema di dove collocare tale spazio incorporato. Per la Butler «se non è letteralmente all’interno del corpo, forse è *sul* corpo come significazione superficiale, cosicché anche il corpo va inteso *come* spazio incorporato»³²². In altre parole, l’incorporazione modifica anche la percezione e dunque la rappresentazione del proprio corpo.

2. AMELIA, ORTENSIA E LA CHIMERA

«Libertà va cercando, ch'è sì cara,
come sa chi per lei vita rifiuta»

(*Purgatorio*, I, 71-72)

Il poemetto *La Libellula* resta ad oggi un piccolo mistero della critica rosselliana. La storia della sua pubblicazione è stata accuratamente ricostruita da Stefano Giovannuzzi³²³, ma giova qui ricordare che la sua prima apparizione a stampa risale al 1966, sulla rivista «Nuovi argomenti», otto anni dopo quella che dovrebbe essere la data di composizione, il 1958³²⁴. Non essendo a conoscenza di nessun manoscritto o dattiloscritto che rechi tale data, si è costretti ad affidarsi alle reticenti testimonianze dell’autrice e a considerare il testo originale semplicemente come una «bizzarra lacuna»³²⁵. Chi scrive però, è più propenso a collocare la data di composizione della *Libellula* tra il 1959 e il 1964, a ridosso, dunque, della

³²¹ JUDITH BUTLER, *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004, p. 96.

³²² Ibidem.

³²³ STEFANO GIOVANNUZZI, *La libellula: Amelia Rosselli e il poemetto*, in *Amelia Rosselli. Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale*, cit. pp. 45-57.

³²⁴ In alcuni saggi, viene presentata erroneamente la notizia di una pubblicazione della *Libellula* su un numero del 1959 della rivista «Civiltà delle macchine».

³²⁵ STEFANO GIOVANNUZZI, cit. p. 47.

pubblicazione di *Variazioni belliche*, non solo perché un primo frammento del poemetto appare su «il verri» solo nel 1963, in una redazione assai dissimile da quella che si legge oggi, alludendo dunque a un lavoro ancora in fieri, ma anche perché è proprio la Rosselli a indicare nella *Libellula*, «un’esemplificazione, sia linguisticamente che formalmente»³²⁶ del tipo di scrittura descritta in *Spazi metrici*, redatto su invito di Pasolini solo nel 1961. Colpisce poi che nella riedizione del poemetto del 1985, tra le varie citazioni elencate in nota, la Rosselli segnali un’autocitazione da «Poesie», la prima sezione di *Variazioni* che reca data 1959. Inoltre, tra i due testi, esiste una sottile contiguità fonica anche al livello della titolazione. Nella *Nota* all’edizione del 1985, Amelia Rosselli spiega che il termine libellula «può anche ricordare le parole “libello”, “libertà”»³²⁷ e tuttavia pare curioso che liBELLula e BELLiche contengano la medesima variazione sulla particella «bell», che collega così concettualmente i due termini latini «bellum» e «libellum»³²⁸. Aldilà delle questioni relative alla stesura, purtroppo irrisolvibili, ciò che importa qui sottolineare è che nonostante la critica si sia prevalentemente soffermata sull’uso della citazione nella *Libellula*, ancora nessuno abbia prestato sufficiente attenzione alla questione del genere, importante soprattutto se si prende in considerazione questa affermazione dell’autrice:

È in parte un poemetto politico, femminista oltre che poetico. Il Italia nel 1958 di femminismo se ne parlava ben poco, ma io sono anche inglese e in Inghilterra il femminismo è sentito fin dalla fine del diciannovesimo secolo. Dunque mi era meno difficile assimilare certe tematiche in anticipo rispetto alle italiane.³²⁹

³²⁶ AMELIA ROSSELLI, *Note a «La libellula»*, in *La libellula*, cit. p. 33.

³²⁷ Ibidem.

³²⁸ Per un’ampia analisi del titolo del poemetto si veda LUCIA RE, *Introduction*, in *War Variations*, trad. di LUCIA RE e PAUL VANGELISTI, Los Angeles, Sun & Moon, 2002, pp. 5-20.

³²⁹ MARINA CAMBON, *Incontro con Amelia Rosselli*, in «DonnaWomanFemme», 1 (29) gennaio-marzo, 1996, p. 71.

Nel poemetto la costante dei prelievi letterari maggiori da Montale, Campana e Rimbaud è quella della presenza, nei testi originari, di un io maschile che si rivolge a un tu femminile: Esterina, Chimera, Ortensia. Nell'impiego di questo materiale da parte della Rosselli avviene ovviamente uno "scambio di genere" che solo a prima vista appare immune da problemi interpretativi. Consideriamo dunque il caso di Campana:

Io non so se tra le pallide rocce il tuo
sorriso m'apparve, o deo dalle fulgide chiome
o cipresso al sole io non so se tra le pallide
rocce del tuo sguardo riposavano l'incanto e
la giovinezza. [...]

Si tratta, a prima vista, di un prelievo da *La Chimera* («Non so se tra le rocce il tuo pallido / viso m'apparve»), uno dei testi più conosciuti dei *Canti Orfici*, ma interpolato – come ha mostrato Niva Lorenzini – con immagini del d'Annunzio del *Poema paradisiaco*³³⁰. Se si presta però fede alla *Nota* della Rosselli, il prelievo deve essere ricondotto a un'altra lirica, una prima redazione campaniana intitolata *Montagna – La Chimera*, comunemente raccolta tra i *Versi e scritti sparsi pubblicati in vita*³³¹:

Campana, da «Montagna – La Chimera»:

Tu tra le rocce il pallido
viso traente al sorriso
di lontananze ignote³³²

Anche questa nota, però, si rivela essere una variazione rosselliana su Campana, poiché il testo originale presenta due varianti non indifferenti:

³³⁰ NIVA LORENZINI, *Amelia e Gabriele: esercizi di "misreading"*, in *La poesia: tecniche d'ascolto*, Lecce, Manni, 2003, pp. 67-91.

³³¹ La Rosselli possedeva due edizioni degli scritti di Campana: *Canti orfici*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1941 e *Canti orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1952. Cfr. FRANCESCO CARBOGNIN, *La biblioteca personale di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze», cit. p. 215-225.

³³² AMELIA ROSELLI, *Note a «La libellula»*, in *La libellula*, Milano, Studio Editoriale, 1983, p. 33.

«Tu tra le rocce il TUO pallido / viso traente al sorriso / DA lontananze ignote». Se si confrontano alcune delle riprese campaniane è evidente che a prevalere è però la *lectio* della *Chimera*:

La Libellula

Io non so se tra le pallide rocce il tuo
sorriso m'apparve

[...]

Non so se tra le pallide rocce il tuo sorriso

M'apparve, o sorriso di lontananze ignote

[...]

[...] Non

so se tra le pallide rocce m'apparve, un sorriso

di lontananze ignote

La Chimera

Non so se tra le roccie il tuo pallido

viso m'apparve, o sorriso

di lontananze ignote

Montagna – La Chimera

Tu tra le rocce il tuo pallido

viso traente al sorriso

da lontananze ignote

Resta dunque da chiedersi per quali ragioni la Rosselli abbia invece indicato la prima stesura campaniana come propria fonte, di certo non solo per correggere il desueto «roccie» con il lemma corrente «rocce». Credo che la ragione sia in parte da ricercarsi nella volontà dell'autrice di rovesciare la dialettica io-tu del testo di Campana, spostando l'attenzione dall'enfasi sul tu femminile di *Montagna* all'io femminile della propria ripresa che presuppone un tu maschile. Come è noto, infatti, per Campana la *Chimera* non è solo il simbolo della femminilità ma anche quello della poesia stessa. Appare dunque ovvio che nel progetto di revisione del canone approntato da Amelia Rosselli nella *Libellula* avvenga anche un rovesciamento di genere: «io non so se tra le pallide rocce il tuo / sorriso m'apparve, o deo dalle fulgide chiome». Si noti come l'epiteto «deo», non solo non sia presente nell'originale campaniano ma anche come esso sia fortemente marcato dal punto di vista del genere. La Rosselli, infatti, non si limita ad impiegare il termine corrente «dio» ma varia, ancora una volta, sul femminile «dea», scegliendo di utilizzare una voce arcaica per rimarcare con

maggior forza il cambio di desinenza. La scelta di trasformare un forte simbolo femminile come la Chimera in un tu maschile è, come si è detto, giustificato dal desiderio della poetessa di confrontarsi con il modello della tradizione, se non fosse che proprio tale tu rosselliano si rivela essere profondamente instabile dal punto di vista del genere.

Anche nell'altra ampia ripresa campaniana, la lunga variazione sul primo verso dell'inedito *Furibondo* («abbracciata io l'avea»), sembra farsi patente il gioco insistito sul cambio di desinenza, che rende impossibile determinare, fissare, il genere dell'altro evocato.

[...] AbbracciatO io l'avea, e se
le molli frange de la sua gioventù non s'infransero
al mio abbraccio, io non ne morii. Ma se abbracciatA
io l'avea, allora abbracciatA io l'avea in una
agonia di vita che si smorza ad ogni canto delle
strade troppo strette. E se abbracciatA l'aveO
tenutA contro le mura delle mie bugie, allora
abbracciatA io l'avea senza un singhiozzo d'amore.
Ed ora ch'io abbracciatA l'ho avutA, mi si rimira
nella testa un singhiozzo di perduta vita, il
salmo della gioventù. Allora abbracciatA io l'aveO
senza amore, la riconoscenza persa fra le roccie
rubate. [...]

L'occorrenza del desueto «roccie» è spia linguistica che avverte che il modello operativo sottostante a tutta la variazione è ancora una volta quello della *Chimera*, la cui chiusa verrà infatti ripresa quasi nella sua integrità. Se l'oscillazione della desinenza di «abbracciata» rende ragione della resistenza allo scambio di genere del tu-Chimera, non altrettanto si può dire dell'oscillazione, davvero poco giustificabile a un livello puramente grammaticale, dell'imperfetto «avea» («abbracciata io l'aveo») che sembra però suggerire che l'instabilità del genere, non riguardi solo

l'alterità ma il soggetto stesso, l'io. La situazione è quella di un'androginia diffusa del soggetto e dell'oggetto pronominale, ben enunciata anche in alcuni versi precedenti:

E l'una era una donna, e l'altro non era un uomo.
E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo.
E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo,
e l'altra era donna!

È evidente che la situazione presentata dalla poetessa (unA : donna; unO : uomo; altrA : donna; altrO : non uomo) escluda la possibilità che l'Altro in senso assoluto, l'altro non marcato, sia riconducibile al genere maschile, vanificando in questo modo la possibilità del ribaltamento della dialettica tradizionale tra io e tu e nello stesso tempo, privando lo stesso soggetto della propria stabilità di genere, in quanto è proprio attraverso l'alterità che il soggetto stesso si costituisce. D'altra parte, se la doppia luttuosa incorporazione del fantasma materno e paterno poneva già il problema della rappresentazione corporea dell'io, non stupisce incontrare espressioni come «questa mia virile testa» e rappresentazioni che virilizzano completamente l'io: «che vogliono ch'io cada imberbe»; «l'ho sverginate io»; «io fui tra i più stanchi / fra i cavalieri». Si noti che il verbo cadere, appartiene alla sfera della rappresentazione paterna, mentre proprio i cavalieri non sono in fondo che il simbolo di quella tradizione lirico cortese che ha relegato il femminile a seconda persona, ad alterità assoluta del discorso amoroso, così come già ho avuto modo di sottolineare a proposito di Pasolini. Ma torniamo ancora per un momento alla figura “del Chimera” e all'ambivalenza di genere che questo «deo» multiforme viene a rappresentare alla luce dei versi che concludono la variazione sul Campana di *Furibondo*:

Abbracciata io l'avea in un abbraccio
Senza amore, in una notte senza fondo, senza
Fondo d'amore. Ed io ti chiamo ti chiamo ti chiamo
Sirena, ci sono solo. E tu suoni e risuoni e
Risuoni e risuoni o chimera. E perciò io ti chiamo
E ti chiamo e ti chiamo chimera. E io ti chiamo e ti chiamo
E ti chiamo sirena.

Ciò che avviene nei versi della Rosselli è una vera e propria amplificazione per propagazione e riverberazione del verso originale campaniano («E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera»), dove la combinazione di epanalessi e paronomasia assume connotati quanto meno abnormi. La citazione da Campana non è più tanto materia verbale ma fonico-acustica («e tu suoni e risuoni») dove la Chimera stessa assurge a vera e propria figura ritmica del suono. L'epitome di questa figura si trova nell'altra immagine mitologica evocata, la sirena, metafora del «godimento della sfera acustica, simbolizzato sin dai tempi antichi da creature femminili» che, scrive Adriana Cavarero, «evoca prima o poi la figura della madre»³³³. Ecco allora che alla Chimera-deo, possibile immagine fantasmatica di un padre amante, si affianca la figura della Chimera-sirena-madre. Ciò che viene evocato in questi versi non è dunque solo l'amore senza fondo per l'amante-deo ma anche quell'amore assoluto che riguarda il rapporto fusionale della madre con il bambino e che si fonda sul registro libidinale della vocalità, evocato attraverso la metafora del vento, del *flatus* che parla, anche in alcuni versi poi significativamente espunti dalla redazione definitiva del poemetto:

[...] dissipa il vento che porta indietro
il passato, riporta la fresca brezza del vento
che parlava della madre e gli parlava di non temere³³⁴

³³³ ADRIANA CAVARERO, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 146.

³³⁴ AMELIA ROSSELLI, *La libellula (frammento)*, in «il verri», 8 giugno 1963, p. 93.

Per Amelia la citazione è innanzitutto voce, godimento radicato nella sfera acustica che ha – come sostiene Barthes – una funzione eversiva e destabilizzante nei confronti del registro del linguaggio – la Legge del Padre corrispondente all’italiano – in quanto sistema che produce il soggetto³³⁵. È dunque il suono, la voce ciò che ricorre disperatamente «la figliola da cuore devastato», una voce che «non solo è la materia sonora della lingua, ma è soprattutto ritmo vocalizzato di pulsioni corporee che ancorano “il parlante” alla carnalità della sua esistenza»³³⁶. Nell’italiano del padre Campana, si insinua l’interferenza della voce del materno, un femminile che permea l’intero linguaggio del poemetto e che si scontra però vistosamente con l’ennesimo scambio di genere, questa volta riguardante l’io: «ci sono solo». Incapsulata e protetta com’è all’interno dello stratificato involucro della citazione, il lettore quasi non percepisce la desinenza in –o dell’aggettivo «solo», che mostra nuovamente come l’io oscilli costantemente tra maschile e femminile in funzione del genere assunto dal tu. Si sarebbe tentati di parlare di un vero e proprio transgenderismo del soggetto rosselliano ma è forse più proficuo impiegare il termine androginia, nell’accezione forte che esso ha assunto soprattutto nell’ambito degli studi di genere.

Nei primi anni settanta, infatti, molte studiose femministe hanno fatto ricorso al concetto di androginia come possibile mezzo per superare le costrizioni della società patriarcale³³⁷. Dopo lo studio di Carolyn Heilbrun, *Toward a Recognition of Androgyny* (1973) e la pubblicazione di *The Androgyny Papers*, un numero speciale della rivista «Women’s Studies», che indicavano in questo fenomeno un potenziale utopico, parecchie femministe americane iniziarono a criticare questo concetto e la sua base junghiana,

³³⁵ ROLAND BARTHES, *Il piacere del testo*, cit.

³³⁶ ADRIANA CAVARERO, cit. p. 148.

³³⁷ Per una breve ma dettagliata ricapitolazione del rapporto tra femminismo anglosassone e androginia si veda il quarto capitolo di Tracy Hargreaves, *Androgyny in Modern Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.

che confermava stereotipi repressivi del genere invece di sovvertirli. A parlare di psiche androgina era stato infatti per primo Carl Gustav Jung, secondo il quale, la parte femminile presente nell'uomo (*anima*) e la parte maschile della donna (*animus*) corrispondono ai due aspetti inconsci che nella psiche rappresentano il sesso opposto. Per Jung l'idea platonica dell'androgino costituisce uno degli archetipi dell'inconscio collettivo e proprio la piena realizzazione di tale archetipo è vista come compimento dell'individuazione, il processo di differenziazione e integrazione al termine del quale la personalità diviene un tutt'uno armonico e unitario. Se, come è noto, Amelia Rosselli era entrata in contatto con la psicoanalisi junghiana attraverso le sedute terapeutiche del dottor Ernst Bernhard, non altrettanto noto è il fatto che tra i suoi libri, la scrittrice conservasse una versione con parecchie sottolineature a matita del celebre saggio di Toni Wolff, *Structural Forms of the Feminine Psyche*³³⁸. In questo breve scritto, la studiosa, per anni assistente personale di Jung, individua quattro forme strutturali della psiche femminile: la madre, l'etera, l'amazzone e la donna mediana. Tutte queste figure sono descritte in relazione all'uomo: la madre al figlio e al marito, l'etera al suo compagno, l'amazzone al mondo del lavoro e dei traguardi oggettivi. La donna mediana invece, essendo la rappresentazione del concetto junghiano di psiche androgina, è descritta come un ponte tra forze personali e collettive, in grado di bilanciare le dinamiche tra conscio e inconscio. Capace di cogliere la novità dei tempi, la donna mediana è paragonata alla figura della veggente e della sibilla, termini spesso impiegati dalla critica anche in relazione alla poesia rosselliana³³⁹. Non pretendo affermare che Amelia Rosselli abbia intenzionalmente fatto dell'androgina

³³⁸ TONI WOLFF, *Structural Forms of the Feminine Psyche*, translated by Paul Watzlawik, Privately printed for the Students Association, C. G. Jung Institute, Zurich, July 1956.

³³⁹ Cfr., ad esempio, ANDREA ZANZOTTO, *Amelia Rosselli: Documento*, in *Aure e disincanti del Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, p. 129: «le parole “sibilline” [di Amelia Rosselli] come sempre per chi abbia orecchio e fede in Delfo, letteralmente scoppiano di indicazioni vitali, mobilitano ad ogni prassi».

un principio di poetica ma credo non sia azzardato sostenere che proprio come Virginia Woolf, in *Una stanza tutta per sé*, ipotizzasse l'esistenza dell'androginia come condizione della mente dello scrittore, «una forma di bilanciata coesistenza»³⁴⁰ di maschile e femminile, anche la Rosselli contempra la possibilità di un superamento dei ruoli fissati dal genere nell'attività della scrittura. Ne è forse una ulteriore prova un ritaglio di giornale da me ritrovato tra le pagine della copia de *Il pensiero selvaggio* appartenuta alla scrittrice³⁴¹. Si tratta di un breve articolo tratto da «Paese sera» del 5 Novembre 1978, intitolato *I nostri antenati senza coppie fisse*, in cui l'autore, Brunetto Chiarelli, sostiene che «il sesso due o tre milioni di anni fa era incerto» a causa di uno scarsissimo dimorfismo sessuale. Se qualcosa questo sperso ritaglio può dimostrare, è forse l'esistenza di un pensiero attivo nella scrittrice riguardante la possibilità di una compresenza dei sessi al di là del genere, forse meglio descritto nelle parole che la Woolf affida a uno dei suoi personaggi più riusciti e commentati dalla critica femminista, *Orlando*³⁴²:

Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation between one sex to the other takes place³⁴³.

Tale vacillazione dei sessi trova conferma anche in un'altra figura femminile evocata nella *Libellula*, Ortensia, che durante una lettura pubblica la poetessa presentava in questo modo:

Vorrei leggere un passo concepito come una sorta di capovolgimento d'un verso (non ricordo se fosse prosa o poesia) di Rimbaud. Rimbaud vi parla della donna e dell'inferno della donna in maniera splendida. Il mio passo non

³⁴⁰ V. WOOLF, *Una stanza tutta per sé*, Milano, Feltrinelli, 1992.

³⁴¹ CLAUDE LÉVI-STRAUSS, *Il pensiero selvaggio*, Milano, Il Saggiatore, 1965 (II ed.)

³⁴² Tra i libri della biblioteca personale di Amelia Rosselli si trova un'edizione del romanzo della Woolf in lingua originale (V. WOOLF, *Orlando*, Penguin Books, London, 1945). Tale edizione reca sul frontespizio la nota «M. Rosselli '46», dove «M.» sta probabilmente per Melina.

³⁴³ V. WOOLF, *Orlando*, cit.

pretendeva di essere una risposta a quanto invece Rimbaud aveva fin troppo bene capito. Comunque sia, il mio verso opera un capovolgimento di ordine formale: «Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine / eiaculatoria. La sua solitudine è la meccanica / eiaculatoria». C'è forse qualche errore di gioventù in questo brano, che in se stesso non ha senso, ma è parte integrante di una tematica senza dubbio femminista»³⁴⁴

L'affermazione della mancanza di senso interno all'operazione di manipolazione e capovolgimento dei versi di Rimbaud dimostra nuovamente come il pensiero sul genere della Rosselli abbia una fortissima componente inconscia. Come ha ben mostrato Nelson Moe in un denso articolo del 1992, la variazione di Amelia su Ortensia coinvolge soprattutto il genere della protagonista della sezione *H* de le *Illuminations*, infatti, «in Ortensia's solitary house of mirrors, so much more hermetically sealed than the indefinite space of Rimbaud's poem, one of the "spettri che popolano la sua solitudine" is a male one, is, it would seem, that of the phallus»³⁴⁵. Sarebbe forse troppo semplice a questo punto chiamare in causa Lacan e trovare in questi versi una dimostrazione della sua paradossale affermazione secondo cui «la donna è il fallo» in quanto significazione della mancanza. Preferisco pensare che sostituendo la «meccanica eiaculatoria» alla «*mécanique érotique*» dell'originale rimbauldiano la Rosselli trasformi quella che era una immagine voyeuristica di masturbazione femminile – e dunque visione maschile del femminile stesso – in una chiara situazione di androgina fisica dove maschile e femminile risultano indecidibili, totalmente degerachizzati. È qui insomma rinvenibile ciò che Rosalind Krauss chiama «sfocatura categoriale», tipica di molte opere d'avanguardia, il principio che «tende verso uno slittamento del genere sessuale» e che prefigura «l'immagine del corpo-in-mutazione

³⁴⁴ MARINA CAMBON, cit. p. 72.

³⁴⁵ NELSON MOE, *At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, in «Italice», V, vol. 69, n. 2, 1992, p. 189 [citazione modificata]

proiettato dalla donna fallica»³⁴⁶. Se il genere, come sostiene Judith Butler, è creazione discorsiva basata sulla performance e la citazione, una «recitazione persistente creduta reale»³⁴⁷, solo una citazione infedele, una citazione pervertita può condurre a questo corpo-in-mutazione, e dunque a una riarticolazione discorsiva del genere stesso. La Rosselli infatti non si limita a citare Campana, Rimbauld o Montale, ma perverte nella maniera più profonda la citazione stessa, entrando nei personaggi femminili che sceglie di far recitare e attuando una nuova performance che «destabilizza la distinzione tra naturale e artificiale, tra profondità e superficie, tra interiore ed esteriore»³⁴⁸. Il corpo-in-mutazione di Ortensia diviene insomma superficie fisica su cui proiettare il proprio stesso corpo, prodotto della doppia incorporazione materna e paterna e insieme corpo in cui la voce femminile tenta di emanciparsi da quella voce lirica maschile che, sin dai tempi dei trovatori, l'ha costretta al ruolo di tu passivo e ridotta a catalogo astratto di oggetti fisici parziali, priva di un corpo proprio. Non è un caso che la Rosselli affermi, in una video-intervista, che il gioco tra trovare e cercare dei suoi versi sia da riferirsi a una citazione di Picasso («Je ne cherche pas je trouve»), dove il trovare, il rinvenire ciò che non si cerca, diviene principio stesso di un'arte che sia d'avanguardia («e l'avanguardia è ancora a cavalcioni su delle mie spalle e ride e sputa come una vecchia fattucchiera»). Nello stesso tempo, però, trovare è anche il verbo che dalle origini della lirica indica il comporre poesia e in quanto derivato di “tropare” (“trovare tropi” ossia “variazioni musicali”) pare costituire il verbo chiave della poetica rosselliana.

È però un altro corpo, il «corpo allegro»³⁴⁹ di Esterina, la protagonista del *Falsetto* montaliano, a confermare che attraverso queste figure ad essere

³⁴⁶ ROSALIND KRAUSS, *Celibì*, Torino, Codice edizioni, 2004, p. 20.

³⁴⁷ JUDITH BUTLER, cit. p. XXXVI.

³⁴⁸ Ibidem.

³⁴⁹ Faccio notare che il sintagma «corpo allegro» si ritrova anche in *Caino* di Ungaretti.

messo in gioco è un io femminile. In questa lassa, infatti, la penultima del poemetto, per la prima volta l'io scrivente si identifica completamente con il tu femminile («Se i vent'anni ti minacciano Esterina [...] I miei vent'anni / mi minacciano Esterina») annullando quella differenza tra prima e seconda persona caratteristica del linguaggio poetico maschile:

Montale parla di Diana. Una bella dea. Come se l'avesse vista. C'è una separazione tra l'io e il tu che infastidisce quasi. Ne la *Libellula* in generale, e in questa variazione dall'Esterina di Montale, tento di abbattere la divisione tra un io scrivente e un tu immaginato. Ho voluto creare una piena identificazione dell'io scrivente, che è anche il tu a cui mi rivolgo, con il tu di Esterina, che diventa un altro io. La separazione netta tra un io e un tu, presente in Montale come in altri poeti, è forse una cosa tipica del linguaggio maschile.³⁵⁰

In realtà in *Falsetto* all'io è sostituito un più generico «noi» che acuisce maggiormente la distanza dal tu femminile completamente idealizzato anche a livello fisico:

Noi ti pensiamo come un'alga, un ciottolo,
come un'equorea creatura
che la salsedine non intacca
ma torna al lito più pura

La trasformazione del corpo di Esterina in elemento naturale marino, mare che nell'universo degli *Ossi* è correlativo oggettivo per la purezza irraggiungibile della vita vera ed autentica, renda nuovamente evidente il processo di stilizzazione e sublimazione del corpo femminile tipico del canone lirico. Se in Montale Esterina è una dea marina, una Diana delle acque, intoccabile nella sua irraggiungibile bellezza, nei versi della Rosselli essa viene riportata sulla terra e assume connotati reali, s'incarna letteralmente e forse diviene, per la prima volta dal tempo della sua nascita di personaggio, corpo di donna: «Esterina i tuoi vent'anni / ti misurano

³⁵⁰ ULDERICO PESCE, *La donna che vola*, in *Amelia Rosselli. Un'apolide...*, cit. p. 42.

cavità orali ed auricolari Esterina / la tua bocca pendente dimostra che tu sei fra / le più stanche ragazze che servono al di dietro / dei banchi». La sublime tuffatrice di Montale diviene nella *Libellula* la semplice cassiera di un negozio di elettrodomestici di via Nazionale, che è insieme «la verità di una donna, che può essere bella o brutta, prorompente o stanca, ma poetica e vera»³⁵¹:

[...] più vera
della tua vera vissuta visione, più lucida della
tua vivida dimostrazione, più lucida della tua
lucida vita vera ch'io non vedo.

Amelia non può vedere nei versi di Montale la vita vera che egli attribuisce ad Esterina poiché essa non è altro che il prodotto di uno sguardo, quello maschile, e dunque una falsa visione. Se in *Falsetto*, prestando fede alla definizione musicale del termine che dà titolo al componimento, Montale usa la propria voce maschile per imitare il timbro femminile, la Rosselli tenta di restituire ad Esterina, e dunque a se stessa, una voce autentica e reale, una voce femminile. Non a caso ad essere evocato fisicamente è l'apparato acustico fonatorio («cavità orali e auricolari», «bocca pendente») tanto che anche Esterina può essere equiparata alla Chimera-sirena dei versi precedenti, una sirena tubercolotica che ha completamente rinunciato alla perfezione del canto.

3. VERSO UN CORPO UNIVERSALE?

«l'immenso e la totale disarmonia perfetta»

Variazioni belliche

³⁵¹ Ivi, p. 42.

La voce del materno che abbiamo visto emergere ne *La libellula* nonostante l'incipiale invocazione ai santi padri, è la medesima che sorprendentemente si ritrova sin dal primo verso della raccolta che Amelia Rosselli pubblica nel 1964, *Variazioni belliche*:

Roberto, chiama la mamma, trastullatesi nel canapé
bianco. [...]

[VB, 163]

Quale che sia l'oggetto dell'invocazione, a farsi immediatamente evidente è la voce di una madre che chiama, voce femminile, non a caso associata al bianco, al colore del latte (canapé, per altro, è termine francese riconducibile anche alla sfera alimentare). Al di là del significato di questo verso, che apre il discorso *in media res* affacciando il lettore su un interno innegabilmente familiare, la presenza di tale voce materna è di non poca importanza in un'analisi della raccolta che voglia focalizzare su problematiche di genere. Infatti, a partire dal titolo, la raccolta affronta di petto uno spazio tradizionalmente maschile, quello della guerra, che, come ha scritto Lucia Re, «is a rather uncharacteristic theme for a woman poet. From Homer to Marinetti, war poets always seem to be men»³⁵².

Sul problema del rapporto tra donne e guerra rifletteva anche Virginia Woolf dando alle stampe nel 1938 il suo discusso saggio intitolato *Le tre ghinee*: «in tutto il corso della storia si contano sulle dita di una mano gli esseri uccisi dal fucile di una donna»³⁵³. La conclusione della scrittrice – sottolinea Susan Sontag – è che «la guerra è un gioco da uomini, che la macchina mortale ha un genere, quello maschile»³⁵⁴. Non stupisce allora che versi come «la mia anima è / triste come il soldato in guerra» (VB 203)

³⁵² LUCIA RE, *Introduction*, in *War Variations*, cit. pp. 12-13.

³⁵³ VIRGINIA WOOLF, *Le tre ghinee*, traduzione di Adriana Bottini, Milano, Feltrinelli, 2004, p. 25.

³⁵⁴ SUSAN SONTAG, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, p. 6.

facciano subito pensare all'Ungaretti più bellico, quello dell'*Allegria*, proprio perché né nella tradizione italiana né in altre, esistono precedenti letterari di poesia di guerra scritta da donne. Pur essendo innegabile che tale tematica costituisca un imponente bacino semantico per la raccolta, come ha notato Andrea Cortellessa l'aggettivo belliche può far pensare anche al sostantivo inglese «belly», pancia, «cioè alle viscere, al “complesso invalido” – per dirla con Contini – d'una corporeità sofferente»³⁵⁵. La violenza della guerra infatti, non si esercita solo sulla psiche ma soprattutto sul corpo: la violenza è ciò che rende indistinguibile il corpo maschile dal corpo femminile, proprio come ricorda la Woolf all'inizio del suo saggio descrivendo alcune fotografie di città spagnole bombardate: «tra quelle [fotografie] arrivate stamani ce n'è una in cui si vede il corpo di un uomo, o forse di una donna, non si capisce bene; è così mutilato che potrebbe benissimo essere anche il corpo di un maiale»³⁵⁶. È questo corpo indistinguibile che la Rosselli pone al centro di *Variazioni belliche*, un corpo che sembra emergere dalle macerie («il mio corpo stretto in mille schegge»), corpo in esplosione («ma io esplodevo fuori della scabra pelle tenace e croccante», 213), in decomposizione («e il desiderio di bellezza vinceva la tua crudele carcassa», 249), come la stessa realtà violentata del mondo. Esprimere la corporalità attraverso il linguaggio, stando almeno alle dichiarazioni contenute nella già citata intervista a Marina Camboni, era proprio uno degli obiettivi che la scrittrice si era prefissata:

Io non so fino a che punto senza volerlo il mio linguaggio abbia qualcosa di femminile o meno. Avendo frequentato anche un ambiente di psicologi, mi ero posta con *Variazioni belliche* il problema di esprimere la corporalità, un problema che oggi emerge nel femminismo in altro modo. Avevo anche una

³⁵⁵ ANDREA CORTELLESSA, *Amelia Rosselli. La figlia della guerra*, in «Poesia», 205 maggio, 2006, p. 45. Aggiungo a conferma che «bellico» è anche forma arcaica per ombelico, se ne trovano ad esempio diverse occorrenze nelle prose di Leonardo che Rosselli conosceva bene, cfr. nota 19.

³⁵⁶ VIRGINIA WOOLF, *Le tre ghinee*, cit. p. 30.

cultura psicoanalitica, ma non saprei dire se riesco ad esprimere la corporalità con le parole, solo il pubblico può dirlo.³⁵⁷

Come ha scritto Niva Lorenzini, quella della Rosselli è davvero una «lingua-corpo», una pronuncia fisica che consiste «nella percezione diretta di un sentire del corpo da contrapporre all'erosione o al trionfo della violenza e del caos»³⁵⁸ che la guerra rappresenta nella forma più tragica e sconvolgente. Occorre però rilevare che il corpo è anche il luogo dell'altro, di quel tu maschile dal quale sembra originarsi, fisicamente, la stessa parola:

Per il midollo del tuo cranio che esercita passioni
senza custodirle io parlo.

[VB, 324]

Un tu segnato fisicamente dalla violenza anche nelle sue manifestazioni d'amore (« e le / bende porterai su quei tendini / spezzati dalla furia d'amare», 164), maschera tragica che infine rivela i contorni inequivocabili della morte («stringevo fra le braccia una pallida mummia», 306):

Per la tua pelle olivastria per la tua mascella cadente
per le tue virginee denta per il tuo pelo bruno per il
tuo amore impossibile per il tuo sangue olivastro e la
mascella inferiore cadente

[VB, 235]

Proprio in quanto toccato dalla violenza e iscritto orizzontalmente nello spazio della morte, il tu risulta completamente assimilabile e intercambiabile all'io e alla teoria di corpi disanimati («contiamo infiniti cadaveri [...] siamo il cadavere che flotta putrefatto», 201) che costellano la raccolta: «rimasi per terra e caddi supina» (220), «amore che cadi e giaci /

³⁵⁷ MARINA CAMBONI, cit. p. 81.

³⁵⁸ NIVA LORENZINI, *In margine a una recensione in La poesia: tecniche di ascolto*, Lecce, Manni, 2003, p. 98 e 99.

supino» (201), «il bene cadeva supino disteso sul letto / bocconi fra delle sue quattro candele morte» (228); «quattro letti bocconi sul letto quattro / amici morti con la pistola in mano» (229).

Sembra quasi che con *Variazioni belliche*, Amelia Rosselli voglia offrire l'immagine di un unico «corpo immenso» (204), un «corpo universale» dato dall'unione di maschile e femminile:

Io non so se la tua pelle liscia e bianca è contesa dai
grumi della mia pelle stanca e liscia ma il tuo malessere
mi penetra dentro le fibre più strette del mio corpo universale.

[VB, 318]

Questa ripresa del motivo campaniano della *Chimera* («io non so se...») già incontrato nella *Libellula*, e l'immagine del legame epidermico che salda insieme io e tu, ci riporta a quanto già affermato in precedenza, ossia, a come la Rosselli tenda alla definizione di un corpo-in-mutazione, un corpo androgino, attraverso una sorta di manipolazione performativa del materiale verbale. In *Variazioni belliche*, nel tentativo di esprimere il lato femminile, avviene qualcosa di molto simile, infatti, come è stato già rilevato³⁵⁹ tra i fenomeni di devianza rosselliani sono numerosissimi gli scostamenti nella marca del genere di sostantivi e aggettivi con una prevalenza di slittamento dal maschile al femminile. Ne fornisco di seguito qualche esempio: *i valli* (167), *nella sua castella* (225), *poetiche vetra* (226), *una pretesta* (214), *le tue acquerella, il suo fronte* (243), *nida* (227), *dentelle* (232), *denta* (235), *sinonima* (243), *le pennella* (248), *le amare ozie, vocabole* (262), *il mio ombrella* (271), *la sua fallimenta* (272), *una sonaglia porporea* (301), *olocausta* (286, 305). È la stessa Rosselli a confermare che tale tendenza all'intercambio dei

³⁵⁹ Cfr. TATIANA BISANTI, *Fra analfabetismo e letterarietà: alcune osservazioni sulla lingua di 'Variazioni belliche' di Amelia Rosselli alla luce del 'Glossarietto esplicativo'*, in *Sonderdruck zur Beitrage zur Romanistik*, Band 7, *Ex traditione innovatio. Miscellanea in honorem Max Pfister septuagenarii oblata*, vol. II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, pp. 257-271; MANUELA MANERA, *Devianze itralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze», cit. pp. 227-252; LUCIA RE, *Introduzione*, cit. p. 23.

generi «è frequente in tutto il libro» nelle note affidate al *Glossarietto esplicativo*³⁶⁰, consegnato a Pasolini insieme al manoscritto di *Variazioni belliche* nel 1961 «con raccomandazione che non fosse pubblicato, cioè che fosse d'uso privato»³⁶¹. Tra le note, la scrittrice definisce «solito rovesciamento al femminile, spesso per ragioni anche foniche, se non ironiche»³⁶², il solecismo «nelle castelle» e a proposito di «le mucose sempre aperta» dice trattarsi di «desinenze femminili accentuate per ragioni d'equilibri fonetici oltre che lett.[erari]»³⁶³. Chi si è occupato dell'analisi di tali aberrazioni lessicali ha dovuto ovviamente fare i conti anche con l'interpretazione fornita da Pasolini del linguaggio rosselliano, ruotante intorno al concetto di lapsus, che definisce tutte le sue deviazioni dalla norma linguistica, dagli errori lessicali e grammaticali, ai forestierismi, ai neologismi, solo per citare alcuni esempi:

Uno dei casi più clamorosi del connettivo linguistico di Amelia Rosselli è il lapsus. Ora finto, ora vero: ma quando è finto, probabilmente lo è nel senso che, formatosi spontaneamente, viene subito accettato, adottato, fissato dall'autrice sotto la specie estetica di una “invenzione che si fa da sé”³⁶⁴

Tuttavia, nel disconoscere l'intenzionalità dell'autrice, Pasolini «delegittima l'istanza autoriale e riduce il soggetto lirico ad un medium inconsapevole che dà voce a contenuti inconsci e involontari»³⁶⁵, come spesso accade nell'analisi della cosiddetta *scrittura femminile*. Per questo, lo ha ricordato la stessa Rosselli, l'intervento di Pasolini «rimane tra le cose non più esatte ma

³⁶⁰ Se ne conservano due copie presso il Fondo Manoscritti di Pavia, la prima (GE.1) consta di quattro fogli dattiloscritti, con numerazione dell'autrice 1-4; la seconda (GE.2) consta di quattro fogli, fotocopie di un dattiloscritto, con interventi autografi a matita. Prima pubblicato in «Trasparenze», cit. pp.15-22, poi in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, cit. p. 69-71.

³⁶¹ Cfr. SALVATORE RITROVATO, *Il “Glossarietto esplicativo” di Amelia Rosselli per “Variazioni belliche”*, in «Profili letterari», IV, 5, giugno 1994, pp. 101-107.

³⁶² AMELIA ROSSELLI, *Glossarietto esplicativo per “Variazioni belliche”*, in *Una scrittura plurale*, cit. p. 71.

³⁶³ Ivi, p. 72.

³⁶⁴ PIER PAOLO PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, cit. p. 103.

³⁶⁵ TATIANA BISANTI, *La poesia di Amelia Rosselli: il silenzio disturbato, la comunicazione assoluta*, in *Scrittura femminile: italiane Autorinnen in 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, a cura di IRMGARD SCHAROLD, Tübingen, G. Narr, 2002, p. 263.

più belle»³⁶⁶ scritte sul suo lavoro, infatti, a suo avviso «il lapsus sarebbe dimenticanza mnemonica, mentre l'invenzione linguistica è di solito conscia»³⁶⁷. Con l'autorizzazione dell'autrice, possiamo dunque considerare anche i fenomeni di slittamento di genere come scelte consapevoli e non come "linguaggio analfabeta". Anche nei casi in cui il cambio di desinenza può essere ricondotto a una volontà arcaizzante, restano invariate le implicazioni concettuali relative a tale cambio di genere. Insomma, se è il corpus della lingua il mezzo che deve esprimere il corpo, la Rosselli non si limita ad assumere acriticamente l'italiano letterario costruito sugli *exempla* del canone maschile ma lo piega alle istanze della propria voce femminile, "effeminando" la lingua stessa:

Nel delirio di una piccola notte d'estate io tramavo
ingiurie e mescolavo i generi.

Ciò nonostante, sarebbe erroneo affermare che la Rosselli arrivi a una completa rappresentazione della corporalità femminile attraverso la sua inedita torsione del linguaggio, troppe infatti sono le istanze psicologiche che le impediscono di affermare una soggettività stabile, anche attraverso la rappresentazione del corporeo nel linguistico: penso chiaramente alla luttuosa doppia incorporazione analizzata all'inizio, sia dal punto di vista del fantasma paterno, vissuto, come dichiara l'autrice, come assenza stessa di corporalità («di mio padre, a parte l'affetto, resta in me un senso di non corporeità»³⁶⁸) sia per quanto riguarda il fantasma materno, garante della percezione stessa di unità corporea, come mostrano i versi seguenti, quasi riassumendo il dramma della doppia perdita:

[...] Nel mondo
psicologico della mia infanzia cadeva l'ultimo
dio. Nel mondo inglese della mia infanzia cadeva

³⁶⁶ SILVIO PERELLA, *Per Amelia Rosselli*, in «Nuovi Argomenti», 12/4, Luglio-Dicembre 1997, p.13.

³⁶⁷ GIACINTO SPAGNOLETTI, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in *Antologia poetica*, Milano, Garzanti, 1987, ora in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale*, cit., p. 298.

³⁶⁸ GIACINTO SPAGNOLETTI, *Intervista ad Amelia Rosselli*, cit. p. 293.

la monade.

[VB, 250]

Fin troppo facile individuare nell'immagine dell'«ultimo dio» che cade il ricordo della morte del padre e altrettanto facile, nonostante la Rosselli si sia sempre dichiarata restia a utilizzare elementi autobiografici, individuare nella monade inglese la figura della «mum» Marion Cave.

Anche in *Variazioni belliche* sono rinvenibili numerosi esempi del tipo di androginismo del soggetto già individuati in *La libellula*, come in questa sintomatica riscrittura del mito di Elettra:

Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire
sepolto da una frana di sentimenti, io mi appartai
alla rincorsa d'un nuovo cielo. L'eletta compagnia
sepulse Elettra, essa cinse il suo fronte di allori
imbiancati di polvere di lacrime; il rosa e il sale,
la pietà e il gridare agli attenti! *Simonima* della
paura, iena della valle umanissima – lei, io ed
essa cangiammo ogni pietà ricoprimmo la più piccola
cicatrice di erbe flessibili bianche e gialle, rosse
di vendetta e il sorriso sulle labbra.

[VB, 243]

Difficile non identificare il soggetto sepolto dei primi versi con il fantasma paterno, se si pensa a quanto il mito di Elettra abbia influenzato anche la poesia di Sylvia Plath, autrice di un testo straordinario come *Elettra sul viale delle azalee*, che inizia propria con l'immagine di un doppio seppellimento ruotante intorno al tema della drammatica relazione tra padre e figlia:

Il giorno della tua morte discesi nella terra,
nell'ibernacolo senza luce dove le api
striate nero oro dormono durante la bufera
come ieratiche pietre, e il suolo è duro.³⁶⁹

³⁶⁹ Traduzione di Rosaria Lo Russo (Cfr. www.rosarialorusso.it/saggi.html).

Nel caso della Rosselli attraverso il doppio uso del verbo seppellire, il corpo di Elettra, la figlia, viene fatto paranomasticamente coincidere da «un'eletta compagna» con il corpo maschile, nello stesso modo in cui Amelia ha visto schiacciare dall'eletta compagna dei critici la sua figura su quella del padre. Proprio tale identificazione provoca nei versi successivi una immediata degerarchizzazione del genere: il corpo femminile di Elettra si virilizza, la sua fronte diviene «il suo fronte» con il consueto cambio di genere del sostantivo, che in questo caso rende ragione del fatto che è anche nel corpo che si combatte la metaforica guerra caratteristica della raccolta («e il gridare agli attentil»). Parallelamente, il maschile “sinonimo” diviene «sinonima», accordandosi al sostantivo «paura», a dimostrare come è ormai all'insegna dell'instabilità e fluidità che oggetto e soggetto si rappresentano («lei, io ed essa»). Ma a confermare definitivamente che è una voce androgina quella che qui deve essere riconosciuta è il riferimento alla iena, associata sin dalla Bibbia (Lv. 2, 27) e in tutti i bestiari medievali a una doppia natura sessuale in quanto creduta maschio e femmina al contempo. Colpisce poi che nel *Bestiario moralizzato*, composto in volgare agli inizi del XIV secolo, la iena (yenna) sia definita come una «fera (fiera) che mangia i morti de la sepoltura» e che sull'ambiguità del termine fiera giochi anche la Rosselli nei versi successivi: «divorata si levò l'anello di congiunzione / dal collo magro. Adibita a una fiera di ruoli / secondari».

Con sorpresa, tra i ruoli secondari maschili che l'io scrivente assume in *Variazioni belliche* c'è anche quello del combattente («io ero decisa a combattere», 198; «il mio pio desiderio era di vincere la battaglia», 201): non occorre però trarre l'immediata conclusione che nell'assumere tale maschera la Rosselli sconfessi le riflessioni sulle donne e la guerra di Virginia Woolf, infatti, è solo entrando nel registro della violenza maschile sottesa al conflitto che la scrittrice può denunciarne l'orrore, sdoppiandosi

in soggetto e al contempo oggetto della violenza stessa («caduta sulla linea di battaglia», 201; «le mie cassette dinamitarde», 202; «imbracciavo un altro pugnale», 207). La forma di tale denuncia, passa ancora una volta per una inconsueta forma di transgenderismo dell'io, tanto da apparire, come è stato scritto, quasi una Giovanna d'Arco, donna cavaliere travestita da uomo:

All'insegna del Duca di Buoninsegna, il duca guidava
le anime traverso labirinti di fame e di solitudine. Insegnava
come procacciarsi il cibo, le vivande per sopravvivere.
Io perdevo del tutto il controllo delle mie azioni:
egli guidava, molto tranquillo e sicuro di sé. Io non cercavo
nessun piacere, nessuna gloria; ma il vento tirava molto
forte dall'oriente, e le vestali mi pregavano di salire
i gradini della chiesa bizantina. No! gridavo, e cadevo
prostrato alle loro ginocchia. Poi mi rifacevo il letto
da me.

[VB, 211]

Con un sorprendente salto temporale, la Rosselli sovrappone al grande tema novecentesco della guerra, presente anche in questo testo attraverso il rimando finale al «razzo» e al «bombardamento», un motivo cavalleresco, provocando tematicamente lo stesso tipo di straniamento ottenuto altrove a livello linguistico, con l'utilizzo insistito di arcaismi provenienti dalla lirica dei trovatori e dei poeti del Duecento³⁷⁰. Che l'io scrivente appartenga al genere maschile è evidente («No! gridavo, e cadevo prostrato») ma altrettanto evidente è l'insistita dimensione onirica, e dunque inconscia, di questo componimento, dove l'esclamazione pare quasi il grido di chi si svegli sopraffatto da un incubo («poi mi rifacevo il letto / da me»). Se di sogno si tratta, però, deve trattarsi di un sogno ricorrente perché il travestimento cavalleresco – vera e propria performance di genere –

³⁷⁰ Lo stesso nome Buoninsegna, rimanda al Duccio pittore senese.

compare anche in altri luoghi della raccolta: «prendevo la spada e gridavo: fuori di qua cuorleone» (220), «cavallerescamente io montavo le regioni di dionisio» (214) e già si ritrovava in un verso della *Libellula* («io fui tra i più stanchi / fra i cavalieri»). L'impressione è di trovarsi sull'orlo di un ventriloquismo tra corpo maschile, voce femminile e viceversa, confermato anche dall'assunzione di un'altra maschera, quella del cavaliere e martire uccisore di draghi San Giorgio: «se per la tua malinconia combattevo / draghi» (284) e ancora «se nella malinconia combattevo il forte drago del desiderio» (295). Come è noto, soprattutto attraverso la *Leggenda aurea* e le rappresentazioni pittoriche che ne sono derivate, San Giorgio uccide, decapitandolo, un drago per liberare un giovane vergine. Il drago fa parte della categoria dei cosiddetti mostri fallici («il forte drago del desiderio») e il gesto della decapitazione corrisponde ovviamente all'evirazione: non a un caso la liberazione della fanciulla deve passare necessariamente attraverso questo gesto poiché nella logica patriarcale che Freud ha messo in luce, la donna è definita in quanto portatrice di una mancanza, quella del pene:

*Per l'ansia che nasceva in me dal tuo tesoro io con molte
fiamme scendevo da te nella tua grotta. Per l'ansia che
mi nasceva dalla tua bravura nascosta, il tuo ansare senza
precipitazione fuori del sospetto io neanche bramosa correvo
al tuo capezzale: ma trovavo la vita! e la vita si rivelava
con le sue crepe interne: veri miasmi di terrore!*

Che l'abitante di questa grotta sia il già menzionato drago e che l'io sia assimilabile a un San Giorgio terrorizzato è dimostrabile dal raffronto con un'altra lirica, analizzata in dettaglio da Lucia Re³⁷¹:

³⁷¹ Cfr. LUCIA RE, *Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy Today*, in *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996, pp. 187-233.

[...] *Vicino al capezzale*
moriva un drago, salumiere con i suoi salumi, le
sue code che pendevano molto puzzolenti, ma delicate
nel loro odorare insieme.

Non occorre soffermarsi troppo sulla tensione fallica di questo drago castrato e smerciato come salume, per trarre le dovute conclusioni: è solo entrando nella logica della violenza maschile assumendone anche i connotati fisici, che la voce femminile può liberare se stessa, infatti, «what is bought and sold in the symbolic economy of patriarchy is always and still the body of women»³⁷².

Il senso di non corporeità del padre, eroe di una nazione «barbara» che ha lasciato una figlia «dal cuore devastato», unito alla perdita di unità corporea di cui era garante la madre monade, pare davvero essere all'origine del rosselliano continuo intercambio di generi delle prime raccolte. È anche questo aspetto a contribuire alla creazione di una lingua e di un soggetto totalmente instabili che non si limitano però, come nel caso dei felici esperimenti della Neoavanguardia, a mettere in discussione linguaggio e assetto sociale da un punto di vista interno, cioè maschile: con il suo soggetto tragico che attraversa i generi la Rosselli mina le basi stesse di tale sistema, basato sull'esclusione sistematica del soggetto femminile, del suo corpo, della sua voce. Se esiste eroismo nel mondo bellico di questa poetessa («l'eroe che ero io», 206) allora, esso è dunque da considerarsi nella maniera descritta da Freud: «eroe è colui che coraggiosamente si leva contro il padre e alla fine lo supera vittoriosamente»³⁷³ anche al costo, occorre aggiungere, della violenza esercitata su se stessi: « e io sicuramente / brillo e cado ai tuoi piedi» (245).

³⁷² Ivi, p. 222.

³⁷³ SIGMUN FREUD, *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in *Opere complete*, vol. 11, cit. p. 341.

IV

ULTRACORPO A SPECCHIO: corpo immaginario e corpo storico in Edoardo Sanguineti

«il carcinoma a una papilla della lingua, giù, era già nato difettoso
(e così, praticamente, si è smontato subito): (risultato: una dermatologa
mi ha manipolato i testicoli...»

(*Reisebilder*, 40)

La definizione che lo storico inglese Eric Hobsbawm ha dato del secolo appena trascorso - «il secolo breve»³⁷⁴ - è ormai entrata nel lessico comune, in buona parte perché il Novecento è stato percepito sin dall'inizio come un'epoca proiettata verso il futuro, caratterizzata dal senso dell'accelerazione e della velocità. Già in *Manifesto e fondazione del Futurismo* (1909), infatti, Filippo Tommaso Marinetti si proponeva di rompere definitivamente con il passato e di aprire le porte all'avanguardia artistica attraverso un'insistita *dromolatria*, un culto della velocità e del progresso che, nel suo ingenuo ottimismo, non prevedeva di certo gli esiti meno positivi che avrebbe generato.

Se di secolo breve si tratta, non stupisce dunque che anche l'inizio degli anni Sessanta, almeno dal punto di vista della produzione poetica, debba essere anticipato di qualche anno rispetto alla consueta scansione cronologica, un inizio che coincide con il 1956, «la data fondamentale del sorgere della neoavanguardia»³⁷⁵, poiché vede non solo la fondazione della rivista «il verri» ma anche l'uscita, nella collana “Oggetto e simbolo” diretta da Luciano Anceschi³⁷⁶ per l'editore Magenta di Varese, di un libretto di appena ventisette poesie, destinato però a modificare radicalmente il cammino della poesia italiana: si tratta di *Laborintus* di Edoardo Sanguineti³⁷⁷.

³⁷⁴ E. J. HOBSBAUM, *Il secolo breve. L'epoca più violenta della storia dell'umanità*, Milano, Rizzoli, 1995.

³⁷⁵ G. BARBERI SQUAROTTI – A. M. GOLFIERI, *Dal tramonto dell'ermetismo alla neoavanguardia*, Brescia, Editrice La Scuola, 1984, p. 87.

³⁷⁶ Sull'importanza di questo anno valga la testimonianza dello stesso Anceschi: «Accade in questi anni – e vogliamo mettere come data di inizio del movimento il 1956 – nel nostro paese qualche cosa di naturale, di prevedibile, di necessario: nasce probabilmente una nuova generazione letteraria», in L. ANCESCHI, *Metodologia del nuovo*, in *Gruppo 63*, Milano, Feltrinelli, 1964, p. 7.

³⁷⁷ A far coincidere l'inizio degli anni Sessanta con *Laborintus* è anche Enrico Testa nella sua recente antologia *Dopo la lirica*, che a dispetto del sottotitolo strettamente cronologico – *Poeti italiani 1960-2000* – include anche questa raccolta. Cfr. E. TESTA, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005.

L'autore, allora poco più che ventenne, avrebbe da lì a poco coniato la fortunata espressione «novissimi»³⁷⁸ per indicare il gruppo dei giovani poeti gravitanti intorno alla rivista di Anceschi, impegnati in forme diverse in un tentativo di critica e rinnovamento estremo del linguaggio e della cultura italiana. Alla luce di questa definizione al superlativo, che nel 1961 sarebbe poi svettata sulla copertina della celebre antologia curata da Giuliani, *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta*, risulta sintomatico che il titolo originale del saggio di Hobsbawm fosse in realtà *The Age of Extremes*³⁷⁹, in ragione del fatto – sottolineava l'autore – che «qualsiasi cosa si voglia dire su questo secolo, la si può dire solo utilizzando il superlativo. Sia nel bene sia nel male»³⁸⁰. Novissimi, appunto.

Laborintus, pur essendo passato pressoché inosservato all'epoca della sua prima pubblicazione, sembra anticipare l'inizio e nello stesso tempo incarnare proprio quello che sarebbe stato l'estremo spirito di rivolta degli anni Sessanta, in maniera ancor più sorprendente se si considera che fu composto a partire dal 1951³⁸¹, anno che vede l'uscita di *Dietro il paesaggio* di Andrea Zanzotto, una volume che pur radicandosi nel comune senso di crisi del dopoguerra pare ancora saldamente ancorata a un'idea di lirica come possibilità di salvezza per il soggetto (Cfr. § 2). Per capire quando l'operazione di Sanguineti sia innovativa è allora sufficiente mettere a confronto i versi di apertura dei due volumi:

Arse il motore a lungo sulla via
il suo sangue selvaggio ed atterri

³⁷⁸ «Appare ormai costituita, con grande precisione, una situazione fortemente neoterica che ha rovesciato ormai, in essenza, non soltanto il problema 'neorealistic' del '45, ma anche il problema neo-sperimentale di dieci anni dopo [...] che non si tratti di neoterici, ma di novelli. Si tratta peggio, vorrei rispondere: perché si tratta proprio di novissimi», E. SANGUINETI, *Invito al chiarimento della poesia contemporanea*, «La Fiera letteraria», 3 Luglio, 1960.

³⁷⁹ E. J. HOBSBAUM, *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, London, 1994.

³⁸⁰ ID., *Conclusioni*, in *L'età degli estremi. Discutendo con Hobsbawm del Secolo breve*, (a cura di S. Pons), Roma, Carocci, 1998, p. 117.

³⁸¹ Tra il 1951 e il 1953 Sanguineti pubblica alcune sezioni sulla rivista di arte «Numero»: sul numero 5-1/1951-1952 della rivista escono le sezioni 8, 11, 14, 19, 21 sul numero 4-5/1953 10 11 12 13 14

fanciulli. Or basso trema all'agonia
del fiume verso i moli e i mari.

[*Arse il motore*, v. 1-4]

composte terre in strutturali complessioni sono Palus Putredinis
riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo

[*Laborintus*, I, v. 1-2]

Mentre nella quartina di endecasillabi di Zanzotto è ancora abbastanza agevole riconoscere un «coro di citazioni»³⁸² provenienti dalla lettura del simbolismo e dall'ermetismo mostrano, i versi abnormemente ipermetri di Sanguineti, dall'inusuale scansione ritmica, risultano spiazzanti: non solo perché presentano già in apertura un paesaggio completamente astratto, ma perché paiono emergere da un luogo al di fuori e già al di là della tradizione letteraria nostrana. Anche il tu, che potrebbe rimandare ai modi più tipici della lirica, l'alterità evocata *in absentia* che permette l'enunciazione dell'io, viene immediatamente presentificato, materiato in forma di corpo:

riposa tenue Ellie e tu mio corpo tu infatti tenue Ellie eri il mio corpo
immaginoso quasi conclusione di una estatica dialettica spirituale
noi che riceviamo la qualità dai tempi
tu e tu mio spazioso corpo
di flogisto che ti alzi e ti materializzi nell'idea del nuoto

[I, v. 2-6]

Se proprio in questi versi iniziali avviene «un cortocircuito di identificazione tra la Palus e la plurale figura di Ellie»³⁸³, tra spazio e personaggio femminile, questo spazio è però identificabile anche con un corpo, insieme luogo di incontro («tu mio corpo») e di separazione («eri il mio corpo») tra l'io e il tu.

Nella prima recensione a *Laborintus*, pubblicata sul «verri» nel 1957, Alfredo Giuliani ha supportato l'ipotesi della coincidenza tra il personaggio

³⁸² A. ZANZOTTO, *Su "Il galateo in bosco"*, in PPS, cit. p. 1219.

³⁸³ A. PIETROPAOLI, *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti: poesia e poetica*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991, p. 20.

femminile Ellie e la Palus attraverso la lettura di una pagina del *Diario di una schizofrenica* di M. Séchehaye³⁸⁴, uscito in Italia nel 1955 ma circolato abbondantemente già in lingua originale a partire dai primi anni Cinquanta:

La palude è psicologicamente l'archetipo di una situazione; quando Renée, la giovane schizofrenica curata dalla signora Séchehaye, trova il primo contatto con la mamma (impersonata simbolicamente dalla psicanalista) sente di essere racchiusa nel corpo di lei come in un mondo di terra e di acqua che chiama palude.³⁸⁵

Basterebbe il testo, in realtà, e in particolare la sezione XXVII con la sua insistita variazione sul dantesco tema della lividezza («lividissima terra», «livida Palus», «(acqua) lividissima», «lividissima mater») a confermare tale sovrapposizione. Se la Palus è dunque insieme spazio e corpo, femminile e materno, non va però dimenticato che essa coincide anche con il testo stesso, con il «magma continuo»³⁸⁶ del labirinto laborintico che si propone di riprodurre sulla pagina il caos, «la palus della realtà»³⁸⁷. Non sembra dunque troppo azzardato considerare la raccolta stessa come corpo ma un corpo, ha scritto di recente Erminio Riso, che «si presenta principalmente in uno stato di fermentazione o di putrefazione [...] mai armonioso, secondo i canoni consolidati, ma sempre frammentato, rotto, a pezzi, singolo organo per singolo organo, componente per componente»³⁸⁸. Tale corporalità dissolta – molto diversa dall'artaudiana «messinscena del corpo»³⁸⁹ che Sanguineti allestirà a partire da *Reisebilder* (1971) – è infatti già inscritta nella 'strutturale complessione' del testo, caratterizzato da un plurilinguismo inframmezzato di citazioni, di incistamenti parentetici, di «strutture sintattiche dispolpate, corrose»³⁹⁰ in una generale «instabilità

³⁸⁴ M. A. SÉCHEHAYE, *Diario di una schizofrenica* (prefazione di C. L. Musatti), Firenze, Giunti, 1955.

³⁸⁵ A. GIULIANI, *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1972 [1965] [Varese, Magenta, 1961], p. 95.

³⁸⁶ N. LORENZINI, *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 24.

³⁸⁷ E. RISSO, *Laborintus di Edoardo Sanguineti: testo e commento*, Lecce, Manni, 2006, p. 15.

³⁸⁸ E. RISSO, cit. p. 18.

³⁸⁹ P. DE MEIJER, *Messinscena del corpo*, in «Inventario» 5-6, 1982, pp. 203-228.

³⁹⁰ N. LORENZINI, *Il presente della poesia 1960-1990*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 55.

fisionomica del mondo verbale»³⁹¹. L'unico tratto fisionomico stabile di questo testo, che è paesaggio e corpo tutto mentale, è la sua orizzontalità, predicata in infinite varianti nella sezione XVI:

e masticazione e vita e produzione e sogno in cerebro meo
soltanto in cerebro meo dove l'orizzonte è seriamente orizzonte
il paesaggio è paesaggio il mundus sensibilis è mundus sensibilis
la coniunctio è coniunctio il coitus coitus
ma ormai
in un orizzonte orizzontale per forza di serietà recuperare

[XVI, vv. 28-33]

Può sembrare un'affermazione ovvia ma in realtà l'orizzontalità di *Laborintus* – già segnalata da Sabina Stoppa che la contrapponeva alla verticalità della *Commedia* dantesca³⁹² – non costituisce affatto un rilievo secondario, a partire dall'impostazione grafica del testo. Infatti, il senso di orizzontalità spaziale convogliata dai suoi versi metricamente dilatati, dove «i materiali sono tutti accatastati e incastrati appunto in uno stesso piano orizzontale»³⁹³ dando l'effetto – ha scritto Stefano Colangelo – di una «scrittura ininterrotta»³⁹⁴ è figura che fa eco alle «composte terre» della Palus: è insomma l'orizzontalità a garantire l'identità tra testo e terra, tanto che si potrebbe forse riprendere uno dei neologismi conati da Lacan e affermare che *Laborintus* costituisca un esempio ante litteram di *litteraterre*³⁹⁵: un «litorale orale» (III, 18).

³⁹¹ A. GIULIANI, cit. p. 99.

³⁹² S. STOPPA, *Edoardo Sanguineti*, in *Antologia della poesia italiana* (diretta da C. Segre e C. Ossola), Torino, Einaudi [Paris, Gallimard], 1997-1999, p. 1660.

³⁹³ E. RISSO, cit. p. 37.

³⁹⁴ S. COLANGELO, *Edoardo Sanguineti*, in *Poesia del Novecento italiano* (a cura di N. Lorenzini), Roma, Carocci, 2002, p. 157.

³⁹⁵ Per Lacan il significante *litteratura* rimanderebbe per via associativa al latino *litus*, termine che ha diversi significati: come nome indica l'atto di coprire o raschiare una superficie; come participio ha lo stesso significato di *lino* (coprire, cancellare), e se pensato nella forma *litus litoris*, rimanda a litorale, terra estrema. Per lo psicoanalista il termine letteratura suggerisce allora al contempo il senso della lettera, del cancellamento e del limite o bordo di un territorio, sia esso il mare, una cavità o un altro terreno. Si veda a tale proposito, J. LACAN, *Lituraterre*, in «Littérature», 3, Paris, 1971.

Quello che mi preme sottolineare è però come questa macroscopica orizzontalità venga ad indicare anche un tipo di postura fisica immaginaria all'interno dei testi (valga tra tutti un verso come «con l'epidermide intiera tocchiamo terra», IV, 12) e come essa si opponga completamente alla consueta rappresentazione della figura umana. Infatti, come è stato messo in luce dagli psicologi della Gestalt all'inizio del secolo scorso, l'immagine virtuale che il soggetto ha di sé è sempre verticale, allineata con la posizione eretta del corpo umano di uno spettatore ideale, che funge da specchio invisibile su cui si proietta, in un'immagine unitaria, l'insieme delle molteplici percezioni dello spazio esterno. Questa teoria è come noto anche alla base della successiva formulazione dello stadio dello specchio di Lacan, che in essa – è stato suggerito – verticalizza l'immagine mitica di Narciso alienato dal proprio riflesso sulla superficie orizzontale dell'acqua. Le conseguenze di questa verticalità nella percezione interna del corpo sono ben discusse anche da Freud in *Tre studi sulla teoria sessuale* (1905) e successivamente in *Il disagio della civiltà* (1929) dove egli la ricollega alla sublimazione, ossia a una deviazione dell'energia libidinale e degli impulsi inconsci. Pare dunque possibile che *Laborintus*, nella sua manifesta propensione all'orizzontalità e alla libera espressione dell'Es, anticipi già quell' «attitudine catamorfa» che secondo Umberto Artioli caratterizzerebbe l'io «torturato nel corpo, inabilitato alla stazione eretta»³⁹⁶ presente nell'opera teatrale di Sanguineti, ma anche – aggiungerei – in parte della sua produzione poetica, quella che a partire dagli anni Settanta mette in scena la dettagliata – ma solo presunta – “biografia biologica” del personaggio E.S. (si legga Edoardo Sanguineti). Occorre poi sottolineare come l'orizzontalità, opponendosi alla percezione unificata del corpo gestaltico, giustifichi non solo il senso di sparpagliamento del corpo

³⁹⁶ U. ARTIOLI, *Il fantasma del corpo crocefisso*, in *Per Edoardo Sanguineti: «good luck (and look)»*, (a cura di A. Pietropaoli), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002, p. 86.

presente nella raccolta ma faccia figurativamente da ponte tra la scrittura sanguinetiana e il tipo di sperimentazione della contemporanea pittura astratta o informale: come ha infatti dimostrato la storica dell'arte americana Rosalind Krauss analizzando l'opera pittorica di un artista fondamentale come Jackson Pollock, proprio l'orizzontalità è uno dei mezzi privilegiati con cui si esprime l'informe, un *informe* che nel 1961 – l'anno del già citato e imprescindibile *Poesia informale?* – ha per Sanguineti la forma di un *orizzonte*³⁹⁷ imprescindibile. Dopo essersi inizialmente interessato – proprio come il nostro – alla teoria di Jung, Rosalind Krauss ricorda come «in nome dell'inconscio Pollock intendeva condurre la lotta contro la forma e, attraverso di essa, contro l'assialità del corpo umano. Ma, sempre in nome dell'inconscio, doveva anche lottare contro la cultura»³⁹⁸. Per farlo egli decide di abbassare la consueta verticalità dell'opera all'orizzontalità del suolo, della terra, facendo gocciolare la pittura direttamente sulla tela collocata sul pavimento. Anche Sanguineti, alle prese con il suo *dripping* di fango e sogni, si propone di trovare una forma nell'informe e di lottare contro la cultura dell'alienazione attraverso il ricorso all'inconscio, individuando proprio nel movimento della pittura informale – anche nella sua espressione italiana della Nuclear art³⁹⁹ – un riferimento importante per la propria ricerca poetica iniziale. Se – scrive Pietropaoli – Sanguineti sa che «anche (e forse soprattutto) l'informale ha bisogno di un contenitore spaziale di enunciazione e sviluppo,

³⁹⁷ A proposito dell'impossibilità di essere innocenti, Sanguineti ricorda che «da forma non si pone, in nessun caso, che a partire, per noi, dall'informe, e in questo informe orizzonte che, ci piaccia o non ci piaccia, è il nostro», in E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, in *Gruppo 63. Teoria e critica*, (a cura di R. Barilli – A. Guglielmi), Milano, Feltrinelli, 1976, p. 85.

³⁹⁸ R. KRAUSS - Y. A. BOIS, *Horizontality*, in *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 92.

³⁹⁹ Per una rassegna documentaria dei rapporti tra Sanguineti e la pittura si veda il volume curato da T. LISA, *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004.



Un'immagine di Pollock nel suo studio alle prese con il *dripping*.

di una “geografia” dove manifestarsi e pullulare»⁴⁰⁰ la complessa orizzontalità della Palus – proprio come una delle tele di Pollock che Eco prende ad esempio di *Opera aperta*⁴⁰¹ – pare offrire una risposta ideale.

In sintesi è possibile affermare che la frammentazione fisica che emerge da una prima lettura di *Laborintus* è da un lato la manifestazione della scelta di un *posizionamento* ideologico dell'autore che sottende il rifiuto della forma – l'anarchia radicale e programmatica manifestata attraverso i prelievi dall'Artaud di *Eliogabalo*⁴⁰² – dall'altro di una *postura* catamorfa dell'io che si riflette nella orizzontalità grafica e figurale del testo. L'io che come il corpo appare «ridotto ad assemblaggio di frammenti psichici, frantumato e atomizzato»⁴⁰³ è dunque allineato a questa orizzontalità nonostante l'invito a «prendere posizione in piedi di fronte a Ellie» (VI, 44), a erigersi cioè come soggetto non frantumato. È infatti proprio l'insistenza sulla componente fisiologica, corporea dell'io di *Laborintus* che permette di non abbandonarsi all'immagine di quell'io ideale nel quale – sostiene Lacan – ci identifichiamo alienandoci da non stessi. Lo conferma lo stesso Sanguineti in una lunga conversazione con Giuliano Galletta, affermando che nella scrittura:

il puntare sopra il corpo permette di resistere anche più facilmente alla tentazione di riunificare quello che si presenta appunto, come frantumato, costitutivamente e necessariamente, e quindi anche a una storia falsa del soggetto: non è più la costruzione compatta di un io ideale, ma piuttosto questa varietà di modi in cui si divide.⁴⁰⁴

⁴⁰⁰ A. PIETROPAOLI, cit., p. 22.

⁴⁰¹ U. ECO, *Opera aperta*, Milano, Feltrinelli, 19

⁴⁰² A. ARTAUD, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Adelphi, Milano, 1969.

⁴⁰³ E. BACCARANI, *La poesia nel labirinto. Realismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di Edoardo Sanguineti*, Bologna, il Mulino, 2002.

⁴⁰⁴ E. SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, Genova, il Nuovo Melangolo, 2005, p. 106.

Tra le molte modalità in cui l'io percepisce la propria divisione c'è ovviamente anche l'esperienza onirica: l'orizzontalità è infatti tipica non tanto dello stato di veglia quanto del sonno che inteso come abbandono della vita cosciente costituisce un'esperienza da sempre assimilata metaforicamente alla morte dove il corpo orizzontale assume la forma del cadavere. In *Laborintus*, infatti, la divisione policentrica e polifonica dell'io («io sono una moltitudine») è il sintomo più evidente di una morte, penso ovviamente a quella del soggetto-uomo che, come annotava Fausto Curi, è condizione che permette la nascita di un soggetto-lingua: «venuto meno il soggetto, è il linguaggio che decide del linguaggio»⁴⁰⁵. Una prova interessante dell'esistenza di una sovrapposizione tra morte e orizzontalità si trova nella sezione VII della raccolta che, grazie alle preziosissime note di Ciro Vitiello⁴⁰⁶, sappiamo costituire una descrizione dettagliata delle figure 131 e 135 tratte dal quattrocentesco Codex Ashburn 1166 e inserite da Jung nel complesso apparato iconografico del suo *Psicologia e alchimia*, uscito in edizione italiana nel 1950 e, come già dimostrato ampiamente, tra i materiali principali a cui Sanguineti ha attinto per la composizione di *Laborintus*. Le incisioni rappresentano rispettivamente Adamo ed Eva entrambi sdraiati sulla terra, e dunque in posizione orizzontale: al posto del pene di Adamo s'innalza un albero coperto di foglie, simile a quello che svetta dalla testa di Eva coricata di fianco a un enorme teschio. Non mi soffermerò, come ha già fatto Vitiello, sulle implicazioni alchemiche che questi immagini apporterebbero al testo, e mi sembra che nel corso degli anni Sanguineti abbia messo sufficientemente in chiaro la sua non aderenza al pensiero junghiano, considerato alla stregua di un mero serbatoio di simboli, come ha confermato anche in una recente intervista:

⁴⁰⁵ F. CURI, *La poesia italiana del Novecento*, Bari, Laterna, 1999, p. 266.

⁴⁰⁶ C. VITIELLO, *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984.

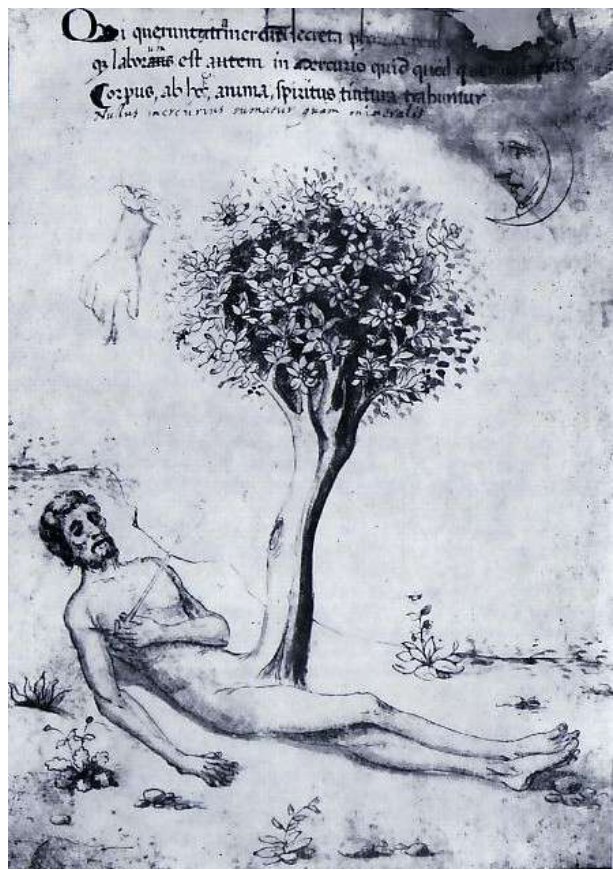


Fig. 131



Fig. 135

Non condividevo la posizione teorica di Jung, non credevo negli archetipi, in una psiche così configurabile (in fondo Jung è un teorico religioso molto più che un analista, come poteva essere Freud). Jung mi era molto utile come un repertorio, una specie di dizionario dei grandi simboli che la storia aveva accumulato. Dopo si trattava di reinterpretarli.⁴⁰⁷

Ciò che mi interessa qui mettere in evidenza è piuttosto come nella *ekfrasis* fornita nel testo, l'equivalenza tra orizzonte/orizzontalità e morte (se si vuole anche nell'accezione alchemica di *mortificatio*) risulti completamente esplicitata, almeno stando a questo verso: «di Laszo sopra questo *orizzonte* elastico planimetria come diciamo della *morte*» (VII, 14). Nello stesso tempo, ad essa si contrappone la verticalità della vita, l'erezione dell'albero («ti alzi nel sesso dell'uomo»), contrapposizione riproposta subito dopo in forma di una doppia definizione chiastica dell'io e del tu: «io sono sempre la mia vita / e tu la mia vita io la mia morte tu il gioco della mia morte» (VII, 34-35). A chi ritenesse che focalizzare sulla componente orizzontale della dimensione spaziale di *Laborintus* significhi dimenticare che la raccolta è anche, come è stato più volte affermato, uno sprofondamento, una *nekuya*, una discesa infernale verso il regno dei morti, faccio presente che ad apertura del testo tale discesa è già compiuta, l'io ha già “toccato il fondo” e che lo sprofondamento – dimostrazione di «come descendant in Infernum viventes» (VI, 34) – coincide necessariamente con l'ingresso nel regno dell'inconscio (“il profondo” per antonomasia) e dell'onirico oltre i quali non mi pare sia davvero concesso discendere. Tutto il percorso, se di percorso si può parlare considerando la «vertigine immobile» prodotta dall'immagine piana del labirinto e il senso di agglutinazione («confessione vistosa glutinosa glutinante», X, 13) che predomina nei testi, è superficiale, a pelo del «morbido fango» della Palus-Elle. Una stasi apparente che

⁴⁰⁷ J. BUTCHER, *Da Labrintus a Postkarten: intervista a Edoardo Sanguineti*, in *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian poetry in the Sixties and Seventies* (a cura J. Butcher e M. Moroni), Leicester, Troubador, 2004, p. 223.

secondo Sabina Stoppa può rimandare anche al «movimento immobile» della coeva musica seriale e minimalista, dove «le note sembrano ingolfarsi in una ripetizione e autogenerazione (i «versi ribattuti» - *filamentoso lamentoso, trapianto / pianto*) dove nulla accade»⁴⁰⁸, situazione poi ripresa e radicalizzata a distanza di pochi anni da Adriano Spatola nel suo *Sterilità in metamorfosi*, uno dei suoi poemetti più notevoli della raccolta *L'ebreo negro* (Cfr. § 5).

1. IO, CORPO, PELLE

Fino ad ora abbiamo considerato l'orizzontalità e la posizione catamorfa dell'io in *Laborintus* come un segno della morte-alienazione del soggetto, tuttavia occorre aggiungere che tale postura rimanda non solo all'idea di una fine ma anche quella di un "prima della vita", quando, immerso nelle acque materne, l'uomo riposa nella cosiddetta posizione fetale, condizione evocata giusto in chiusura dell'ultima sezione tramite la figura del «maximus fetus» (XXVII). Questo feto gradissimo, che si staglia come un vessillo sul campo melmoso di una battaglia conclusa, non è che un'ennesima immagine-travestimento⁴⁰⁹ per indicare il desiderio di *regressus ad uterum* di Laszo⁴¹⁰, la sua volontà di ripristinare l'unione originaria con il materno, anche a rischio di dover essere continuamente ripartorito in forma di linguaggio («sei questo linguaggio che partorisce», X, 5). Si tratta, a ben vedere, di un desiderio del tutto umano, come mise già in evidenza Sàndor Ferenczi nel suo controverso ma imprescindibile *Thalassa* (1924):

⁴⁰⁸ S. STOPPA, cit., p. 1660.

⁴⁰⁹ Sull'importanza del concetto di travestimento in Sanguineti si veda la splendida intervista di Franco Vazzoler, *La scena, il corpo, il travestimento*, in E. SANGUINETI, *Per musica*, (a cura di L. Pestalozza), Ricordi-Mucchi, Modena, 1993, pp. 187-211. Rimando inoltre ai capitoli dedicati all'autore nel volume di N. Lorenzini, *La poesia: tecniche di ascolto*, Lecce, Manni, 2005 e alla conversazione, sempre a cura della studiosa, in chiusura a E. SANGUINETI, *Commedia dell'inferno. Un travestimento dantesco*, Roma, Carocci, 2005 [1989].

⁴¹⁰ Come ha scritto Giuliani nelle note a margine dei testi antologizzati ne *I Novissimi*, «come la psicologia del profondo, l'alchimia è un regressus ad uterum; l'impresa volta all'unione dell'inunibile non è che l'opera di integrazione della coscienza con l'inconscio», A. GIULIANI, cit, p. 96.

fin dalla nascita l'uomo è dominato da una tendenza regressiva permanente che mira a ristabilire la situazione intrauterina, cui si aggrappa ostinatamente, con una modalità magico-allucinatoria, tramite allucinazioni positive e negative.⁴¹¹

Tale modalità allucinatoria («archimagica per una totalità costruzione di visione», XVII, 25) tipica di uno «stato crepuscolare» (X) è evidente non solo nel linguaggio patologico della raccolta ma si ritrova anche a livello figurale in quelli che Lacan descrive con effetto come «organi raffigurati in esoscopia, che mettono le ali e si armano per le persecuzioni intestine, fissati per sempre con la pittura del visionario Hieronymus Bosch»⁴¹². Per una verifica dell'efficacia di questa descrizione lacaniana si confrontino subito i versi che concludono la sezione VIII:

in un orizzonte isterico di paglia *maiale impagliato con ali di farfalla*
crittografia maschera polvere da sparo *fegato* indemoniato nulla

[VIII, vv. 13-14]

Non è davvero un caso che proprio Bosch sia evocato alla fine della terza sezione nell'immagine del «carro di fieno» – rimando al trittico omonimo – subito associata «alla situazione del dormire, allo stato del sonno che genera sogni, con il quale è connesso prepotentemente il tema dell'acqua»⁴¹³. Proprio la connessione tra sonno e acqua è un'ulteriore conferma dell'esistenza di una consistente fantasia di reifetazione attiva nella raccolta, infatti, ricorda sempre Ferenczi, il sonno rappresenta una riproduzione dell'esistenza intrauterina, epoca in cui «l'individuo è un endoparassita acquatico»⁴¹⁴. Ellie è allora contemporaneamente il corpo e lo spazio in cui avviene e si manifesta («riuscirò dopo la fluida intromissione»,

⁴¹¹ S. FERENCZI, *Thalassa. Saggio sulla teoria della genitalità*, Milano, Raffaello Cortina, 1993, p. 39.

⁴¹² J. LACAN, *Scritti*, Torino, Einaudi, 1966, p. 91.

⁴¹³ E. RISSO, cit. p. 85.

⁴¹⁴ S. FERENCZI, cit. p. 45.

II, 6) questa regressione talassale dell'io: «Mare Humororum», «Mare Lacus», «nostro regno percorso da onde marine», «acqua senza coscienza».

In un'intervista a Corrado Bologna, rievocando il periodo di composizione di *Laborintus*, Sanguineti si esprimeva in questi termini a proposito dell'archetipo femminile:

La donna era per me allora davvero la Grande Madre, proprio nel senso di un Utero inesauribile, da cui tutto esce e in cui tutto in qualche modo sprofonda. La palude, la putredine, la *palus putredinis*, è veramente il ventre generatore, nello stesso tempo informe caos originario e risoluzione terminale di tutti gli aspetti della realtà: insomma il Tutto.⁴¹⁵

Sono molti infatti i riferimenti al corpo di Ellie come contenitore in cui l'io è oniricamente sprofondato e racchiuso («costante cratere anatomico», «cavernosa interiorità», «utero», «mio folto estuario»; «anfora sommariamente telepatica», «vulva») ma nello stesso tempo essa è anche figurata come estensione – spaziale e mentale – in cui il principio maschile e femminile si ritrovano uniti:

Laszo quando (io) ti sia legato la sorpresa oggi anche di una insospettabile equivalenza et il faut faire Laszo e riproduttrice des enfans femminile in anticipazione (elle s'étend) immensa (sans limite) come l'orizzonte del mondo e veracemente egli è un mondo mais autrement che si apre senza fine nello spazio [...]

[XX, vv. 7-20]

In *Laborintus* sono dunque presenti tutti i fantasmi di fusione corporea con la madre che rendono patente la presenza di quello che Lacan considera il vero trauma originario del soggetto umano: il distacco dal corpo materno al momento della nascita. Si noti infatti che è attraverso l'uso dell'imperfetto e non del presente che si stabilisce sin dall'inizio l'identità corporea tra io

⁴¹⁵ C. BOLOGNA, *Corrado Bologna a colloquio con Edoardo Sanguineti*, in «Critica del testo», VI, 1, 2003, p. 614.

ed Ellie («tu eri il mio corpo») come a ribadire il fatto che “tu coincidevi con il mio corpo solo prima che io mi costituissi in quanto io e tu in quanto tu”. La defusione dell’unità intrauterina corrisponde allora al senso di frammentazione organica, all’angoscia del corpo-in-frammenti che già ho evidenziato come principio soggiacente all’informalità della raccolta. Sempre a parere di Lacan, questa angoscia che si ripresenta ogni qual volta riaffiora la nostalgia di un rapporto fusionale con la madre è la vera origine dell’istinto di morte freudiano «di quella tendenza a morire, a dissolversi, che non va interpretata come un’istinto biologico, alla stregua di Freud, ma come un’aspirazione – mai del tutto sopita nell’uomo – a perdersi nel grande corpo materno»⁴¹⁶. Se, come pare evidente, in Sanguineti è operante questo tipo di trauma, è ora opportuno focalizzare sulla modalità in cui esso si esplica da un punto di vista della rappresentazione corporea.

Lo psicanalista francese Didier Anzieu, ha messo in evidenza come la separazione al momento del parto «fosse vissuta come una lacerazione della pelle, che vi fosse dunque il fantasma di una pelle comune alla madre e al bambino»⁴¹⁷. Ciò ha portato lo studioso a ipotizzare l’esistenza di una particolare realtà di ordine fantasmatico da lui soprannominata Io-pelle e da intendersi come «specifica forma dell’Io-corpo»⁴¹⁸ emergente nei sogni, nel linguaggio, negli atteggiamenti corporei e nei disturbi del pensiero. A parlare di Io-corpo era stato per la prima volta lo stesso Freud, quando in *L’Io e l’Es* (1923), aveva sostenuto che «il corpo, e soprattutto la sua superficie, è un luogo dove possono generarsi contemporaneamente percezioni interne ed esterne»⁴¹⁹, precisando subito dopo che «l’Io è anzitutto un’entità corporea, non è soltanto un’entità superficiale, ma anche

⁴¹⁶ D. TARIZZO, *Introduzione a Lacan*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 2003, p. 22.

⁴¹⁷ D. ANZIEU, *L’epidermide nomade e la pelle psichica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1992, pp. 48-49.

⁴¹⁸ A. LOWEN, *Il tradimento del corpo*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1993.

⁴¹⁹ S. FREUD, *L’Io e l’Es*, in *Opere*, vol. IX, Bollati Boringhieri, Torino, 1977, p. 488.

la proiezione di una superficie»⁴²⁰. L'io ha dunque la forma di un involucro psichico, metafora della pelle, involucro organico, formatosi come superficie di unione confusiva con la madre. Come ho già mostrato altrove⁴²¹, è possibile rintracciare quest'idea lungo tutto l'arco della produzione sanguinetiana a partire proprio da *Laborintus* dove anche il «sistema pronominale e deittico assolutamente fluido»⁴²² pare corrispondere alla compenetrazione liquido-corporea tra il materno femminile rappresentato da Ellie e il *Filius Hermafroditus* eliogabalico incarnato da Latzo, soprattutto se associato alla forte predominanza nella raccolta dell'aspetto tattile, che pare connotare la vita psichica come una questione di relazione tra superfici⁴²³: «con l'epidermide intiera tocchiamo terra», «eruzione del tatto», «decoro muscolare tattile», «e toccami», «forzosamente toccare la corteccia congestionata».

L'idea di un io epidermico che vive la separazione come strappo e lacerazione – addirittura nella forma dello scuoiamento del poeta descritto in *Cataletto*, 21⁴²⁴ – sarà poi particolarmente ricorrente nelle raccolte successive, dove alla simbiosi materna con relativa pulsione di reinfetazione si sostituisce quella con la figura femminile della moglie, Luciana, già prefigurata nella .laborintica: «se mi stacco da te, mi strappo tutto» (*Corollario*, 6), «immagina un'immagine di me, ristrutturata da te (a stralci, a strappi), tra gli stracci e i ritagli del mio io» (*Glosse*, 15), «dove finisce il mio

⁴²⁰ *Ivi*, p. 489.

⁴²¹ Rimando alla lettura del mio saggio, *Scuoiamenti: Sanguineti, Marsia (e Marx)* in «il verri», 29, ottobre 2005, pp. 75-84, qui parzialmente ripreso e rielaborato.

⁴²² E. BACCARANI, cit., p. 55.

⁴²³ «L'unione simbiotica con la madre, nel linguaggio del pensiero arcaico è raffigurata da un'immagine tattile», cfr. D. ANZIOU, *L'io-pelle*, Milano, Borla, 1987, p. 58.

⁴²⁴ «mi infilo in bocca una mia mano, / scendo nella mia gola più profonda, con il mio braccio, e avanti, e sotto, sempre più / dentro, giù, passe-passe di passe-partout, finché mi afferro infine, lì in fondo fino / al fondo, con il mio dito (che mi è l'indice mio), l'anello del mio elastico sfintere: / e tiro forte, è fatta: mi rovescio le viscere, e mi sembra la scuoiatura del coniglio, / forse: e grido, su dall'ano, ma piano: / venite qui, e vedete: è questo l'uomo nudo, /il vivo e il vero, se lo prendi nell'intimo dell'imo (servito al naturale): », in *Cataletto*, in E. SANGUINETI, *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 1982.

io, non lo so, io [...] (rientro in te, rientro in me)» (*Stracciafoglio*, 31) fino ad arrivare, in *Stracciafoglio* 45 (dove anche il titolo sembra alludere allo stracciarsi della consistenza testuale e psichica) alla declinazione dell'io-corpo in io-pelle e all'esplicitazione del bisogno di cura materna che lo struttura:

ungimi dunque tanto tutto, soltanto, grassamente
tatuami, e trattami, preparandomi la pelle, come un'oleosa lavagnetta magica
(e magnetica):
e deciframi, perché il mio corpo è un testo, veramente,
vivente, da cima a fondo (e imparami a memoria):

L'associazione tra corpo e testo, tra pelle e lavagnetta magica in questo testo del Sanguineti più maturo, non fa che confermare l'esistenza del fantasma attivo di un Io-pelle, proprio perché – notoriamente – è lo stesso Freud a servirsi del modello del notes magico⁴²⁵ per descrivere il processo onirico, in cui «l'immagine del corpo derealizzato e appiattito fornisce lo schermo del sogno»⁴²⁶ il quale, tra le altre, ha la funzione di riparare e proteggere l'Io-pelle (ungimi, trattami). A conferma di quanto detto, in Sanguineti le fantasie di frammentazione e scissione fisica appaiono tanto più reali sul soggetto quanto più appartenenti alla sfera dell'inconscio o dell'onirico, come avviene ad esempio in un episodio particolarmente inquietante ma sintomatico di *Capriccio italiano*, romanzo pubblicato nel 1963, in cui il protagonista – doppio dell'autore – condotto da una figura femminile in un regno sotterraneo dominato dalla presenza della luna (ovvio il riferimento alla topografia selenitica di *Laborintus*), scorge una processione di bambini fosforescenti ancora legati alla placenta tra i quali riconosce anche il proprio nascituro:

⁴²⁵ S. FREUD, *Nota sul notes magico* (1924), in *Opere*, vol. X, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.

⁴²⁶ D. ANZIEU, cit. p. 90.

Perché il mio bambino ha *la sua placenta tutta stappata*, che sembra un pacco fatto molto male, come con della carta bagnata, e che ha un colore tanto tetro, come un grande dente tutto guasto, ma *guasto che sanguina*. *E il sangue si rovescia tutto addosso a me, che mi bagno tutta la camicia* [...] e io dico a G., allora: «Ma ci ho *tutta la mia camicia attaccata addosso, tutta addosso alla pelle, che mi sembra piena di sangue*, guarda, perché è tutta calda.»⁴²⁷

È fin troppo evidente che nell'immagine della placenta strappata e sanguinante del figlio non ancora nato, che prima si fonde con la camicia e poi sembra coincidere e fondersi con la pelle del protagonista, quasi ritornato feto egli stesso, si manifesti ancora una volta l'angoscia per la separazione dal corpo materno, separazione connessa fortemente con l'idea della morte. È allora davvero questa la “ferita di Filottete” di Sanguineti, il trauma originario che costituisce il nucleo immaginativo centrale relativo alla sua visione del corpo, così come teorizzato da Jean-Paul Weber, il critico francese di impostazione psicoanalitica che sembra aver appassionato molto l'autore⁴²⁸:

Secondo Weber, ogni poeta (ma Weber dice, riservandosi ampia facoltà di prova, ogni uomo) è vincolato, mani e piedi, a un tema, a uno solo, comunque metamorfosato e travestito: l'origine di questo tema e, ortodossamente, in un trauma infantile, e il poeta, per tutta la vita, si trascina dietro questa immagine capitale, ronzandole perpetuamente intorno, o, per essere più precisi, da questa immagine capitale, e da questa sola, è trascinato incessantemente, sino alla tomba.⁴²⁹

⁴²⁷ E. SANGUINETI, *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 197-198.

⁴²⁸ «Se dovessi citare un critico di impostazione psicoanalitica che mi ha molto appassionato, anche se non direi influenzato, ma che merita di essere ricordato anche perché in Italia è praticamente rimasto sconosciuto e credo che non sia mai stato tradotto, parlerei di Jean Paul Weber. Io lo conobbi personalmente e il primo stimolo nacque proprio dalle nostre conversazioni», in *Id.*, *Sanguineti/Novecento*, cit. p. 98.

⁴²⁹ *Id.*, *Il trattamento del materiale verbale nei testi della nuova avanguardia*, in *Ideologia e linguaggio*, p. 101

2. ULTRACORPO E TUMORE DOMESTICO

In un bellissimo saggio intitolato *Morire per Sanguineti*⁴³⁰, Andrea Cortellessa ha mostrato in maniera esemplare la complessa «dinamica psichica che lega l'Io al Tu muliebre (e uxorio)»⁴³¹ in relazione al tema della morte così fortemente presente nell'opera del poeta, dove l'apparato sessuale femminile, nella doppia accezione di cavità e di tana, è «al contempo un'immagine di morte [...] ma anche di protezione»⁴³². Se nella produzione posteriore a *Laborintus*, grazie alla creazione di un doppio letterario, «un io grottesco e oggettivato»⁴³³, Sanguineti può augurarsi e discutere la propria fine, Cortellessa nota come nella raccolta del '56 ad essere oggetto di una morte sia invece un mondo e la sua cultura, una morte, credo si debba aggiungere, vissuta anche da un corpo.

Come è noto l'elaborazione di *Laborintus* coincide con il periodo della morte e della malattia della madre dell'autore, un avvenimento che ha lasciato ampie tracce nella sua scrittura (penso soprattutto alle sezioni IX e XXI) e che a mio parere si riflette non solo nell'impiego massiccio di un lessico desunto dal mondo medico-scientifico ma anche nella creazione di quello che si potrebbe definire un linguaggio malato, patologicamente stravolto, proprio perchè la malattia è in fondo «ciò che parla tramite il corpo, un linguaggio per drammatizzare il mondo mentale»⁴³⁴. Interessato da sempre alle manifestazioni dell'Es e autodefinitosi «più groddecchiano che freudiano»⁴³⁵, in questa ottica il tema della malattia e del corpo malato assume una rilevanza davvero particolare per Sanguineti. Come ricorda

⁴³⁰ A. CORTELLESSA, *Morire per Sanguineti (Novissimum Testamentum e dintorni)*, «il verri», 29, ottobre 2005, pp. 85-105; ora nella versione ampliata *Edoardo Sanguineti, la morte in vacanza*, in *La fisica del senso*, Roma, Fazi, 2006, pp. 236-272.

⁴³¹ ID., cit. p. 248.

⁴³² *Ibidem*.

⁴³³ N. LORENZINI, *Il presente della poesia*, cit., p. 175.

⁴³⁴ S. SONTAG, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi, 1979, p. 36.

⁴³⁵ E. SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 97.

infatti in uno dei suoi *Sciribilli*, la filosofia fondamentale di Groddeck – il cui *Libro dell'Es* (1923) uscirà in traduzione italiana solo nel 1966⁴³⁶ – è forse riassumibile nell' assunto che «tutte le malattie hanno una ragione psichica. È questa ragione è in rapporto con la vita infantile»⁴³⁷. Secondo questo analista selvaggio considerato il padre della psicosomatica moderna e a cui si deve la definizione di Es poi impiegata da Freud, la malattia – dalla lesione cutanea al cancro – è da considerarsi come «un simbolo, la rappresentazione di un avvenimento interiore, il palcoscenico di cui l'Es si serve per rivelare ciò che non può dire attraverso la bocca»⁴³⁸ e insieme lo «strumento di salvezza» rispetto alle forze esterne che l'io percepisce minacciare la sua integrità. Per capire lo strettissimo rapporto tra scrittura, corpo e malattia operante nella raccolta basta ricordare che secondo Sanguineti l'Es ha groddeckianamente la capacità di «manipolare un corpo, devastarlo, ridurlo a spazio della propria scrittura segnica, a lavagna delle proprie crittografie»⁴³⁹: siamo ancora una volta davanti all'immagine del corpo come superficie di iscrizione, il notes magico dalla superficie di pelle già celebrato ne *La colonia penale* di Kafka, scrittore non a caso protagonista del primo lavoro teatrale di Sanguineti⁴⁴⁰. Si aggiungerebbe così un'ulteriore motivazione non solo alla presenza del tema del disfacimento e della dissoluzione del corpo di Ellie ma anche alla sovrapposizione manifesta tra corpo e scrittura («mio alfabeto vegetale», «bella sintassi del mio corpo»). Allo stesso tempo il poeta, da lettore attento e precoce di Antonin Artaud, ha la consapevolezza che se la malattia vuole costituirsi anche come metafora della reali condizioni della realtà del mondo («le condizioni esterne è evidente esistono realmente queste condizioni», I, 10), per essere

⁴³⁶ G. GRODDECK, *Il Libro dell'Es. Lettere di psicoanalisi a un'amica*, Milano, Adelphi, 1966.

⁴³⁷ E. SANGUINETI, *Amore e morte, amore e psiche*, «Paese sera», 4 gennaio 1979, ora in *Sciribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985, p. 251.

⁴³⁸ E. GRODDECK, cit. p. 143.

⁴³⁹ E. SANGUINETI, cit. p. 253.

⁴⁴⁰ ID., *K e altre cose*, Milano, Scheiwiller, 1962.

efficace deve essere assolutamente credibile, manifestarsi nella maniera più radicale a livello fisico e linguistico, fino a coinvolgere la stessa possibilità di espressione:

Bisogna che il lettore creda a una vera malattia e non a un fenomeno d'epoca, a una malattia che tocca l'essenza dell'essere e le sue possibilità centrali d'espressione e che si applica a tutta la vita. Una malattia che colpisce l'anima nella sua realtà più profonda, e che ne infetta le manifestazioni. [...] Una malattia che vi toglie la parola, il ricordo, che vi sradica il pensiero.⁴⁴¹

Non è dunque senza ragione che la conclusione di *Laborintus* si misuri proprio con l'ipotesi del silenzio, con la fine della parola e l'incepparsi del pensiero. Il male – per Artuad rappresentato dalla peste – assume dunque un aspetto e una fisiopatologia reale, ed è così che il cancro che ha consumato internamente il corpo della madre dell'autore diventa l'immagine di «tutto ciò che corrode, corrompe o consuma lentamente e segretamente»⁴⁴² non solo il corpo di Ellie, e con esso la scrittura, ma anche l'interezza della realtà. Il cancro è infatti una «malattia cosmica, emblema di tutte le potenze distruttive, aliene che l'organismo ospita»⁴⁴³ e che provocano il ristagno, l'esaurimento, delle sue risorse vitali, tanto che Otto Reich – nell'infelice tentativo di dare un'origine psicosomatica alla malattia – non esitava a definirla come «qualcosa di paludoso [...] acqua morta, stagnante che non scorre, non metabolizzata»⁴⁴⁴. La palude laborintica con la sua «pessima Bad Water», la sua «acqua / sempre cattiva» che non scorre, contiene dunque anche l'immagine di questo cancro che invade il corpo del materno-femminile, come ben mostra la sezione XXI:

et avant de s'engager dans le labyrinthe, il se torna vers le jardin

⁴⁴¹ A. ARTAUD, *Lettere a Jacques Rivière*, in *Al paese dei Tarabumara*, Milano, Adelphi, p. 41.

⁴⁴² S. SONTAG, cit. p. 9.

⁴⁴³ *ivi*, p. 55.

⁴⁴⁴ OTTO REICH, citato da S. SONTAG, cit. p. 55.

Krebs? urlando oh unheilbar unheilbar! era legata con naturalezza
all'al di là... prendeva le cose di religione con freddezza di cuore
sbalordimento mi viene dalla conferma di un presentimento: «parla e vive senza
[sgomenti]»

et après avoir dîné, nous retournâmes au labyrinthe,
j'étois rêveur ô Mere la plus tendre des Meres! ô l'Exemplaire admirable
des sentiments & de la tendesse des Meres! oh la mia stanza!
oh sono chiuso! sono chiuso!...

Questo testo, che conferma nuovamente la natura labirintica della palude stabilisce anche una relazione diretta tra madre e malattia. Il termine tedesco «Krebs», desunto probabilmente da Groddeck che si sofferma a lungo sul valore simbolico della sua doppia valenza semantica, significa infatti cancro in senso medico ma, come ricorda Risso nel suo commento, esso va inteso anche come segno zodiacale (a differenza dell'italiano, in tedesco è infatti conservato il significato originale di granchio, dal latino cancer, simbolo appunto di questo segno). Questo riferimento apparentemente stravagante all'astrologia rende in realtà ragione – per via negativa – della connotazione lunare di Ellie: il cancro è infatti un segno femminile, acquatico, legato all'inconscio e al sogno ed è governato propria dall'astro lunare. Esso è insomma l'epitome di tutti gli aspetti che costituiscono la Palus e insieme il principio del suo disfacimento, in quanto cancro rivelatosi incurabile («unheilbar»), segno di una condizione irredimibile che può essere solo lasciata alle spalle.

Si noti poi come le citazioni in francese provenienti dai *Nouveaux Entretiens*, se da un lato inseriscono una componente emotiva “raffreddata” dal distanziamento linguistico, dall'altro non fanno che confermare lo stretto legame tra malattia e maternità: è insomma «L'Utero inesauribile» il luogo del cancro di cui patisce il corpo è cioè proprio la superficie che aveva permesso l'identificazione tra il sé e il corpo della madre e la creazione dell'Io-pelle. Come scrive Anzieu, infatti, «l'utero materno, contenente

anatomico del feto, è l'abbozzo di un contenente psichico. Questo contenente anatomico-psichico indifferenziato è il contenente originario. L'utero è vissuto come un sacco che tiene insieme i frammenti della coscienza»⁴⁴⁵. La conferma che la violenza tumorale si eserciti proprio sulla consistenza di tale contenente anatomico-psichico proviene dalla sezione IX:

post mortem stabis senza tegumenti in materne acque mature
mentre giardino Lacus Somniorum epiteliale propriamente epitelioma
mia costale corteccia eventuale mia flora tumore domestico
[...]
triste ruota e stridente e grinzoso chi partorirà in una bara
e sibilante chi nascerà morto semplice

[IX, vv. 1-6]

Il rapporto esistente tra quest'ultime due sezioni è dimostrato in apertura dalla ricorrenza in entrambi del termine «giardino», che diviene poco più avanti un «crudele orto botanico» (si tenga a mente la connotazione anche arborea di Ellie, definita «alfabeto vegetale») luogo di sperimentazioni e metamorfosi in cui l'io pare essere contenuto (si noti come «chiuso ah chiuso» riecheggi il «oh sono chiuso! sono chiuso!» della sezione XXI). A confermare tale rapporto vi è poi il riferimento esplicito al cancro, qui definito «tumore domestico», forse per le ragioni autobiografiche a cui si è già accennato ma soprattutto come probabile riferimento al titolo di una tela del '54 del pittore Guido Biasi⁴⁴⁶, dove un profilo apparente femminile lascia intravedere, in trasparenza, l'invasione di reticoli e macchie che hanno la forma dei «lunghi funghi fumosi» (), impiegati da Sanguineti per riferirsi a quelle esplosioni atomiche che ispirano il gruppo di pittori dell'Arte nuclea-

⁴⁴⁵ D. ANZIEU, *L'epidermide nomade e la pelle psichica*, cit. p. 86.

⁴⁴⁶ E. BACCARANI, cit. pp. 107-115.



GUIDO BIASI, *Tumore domestico*, 1959.

re a creare immagini regressive «embrionali e fetali», di «paesaggi uterini»⁴⁴⁷. Ciò che è tuttavia importante sottolineare è l'insistenza con cui in tutto il testo ricorrono espressioni riconducibili a involucri di natura fisiologica (tegumenti, epiteliale, corteccia, tessuto). Siamo ovviamente di fronte al fantasma della pelle psichica la cui distruzione – coincidente con la distruzione *tout court* del corpo e dunque della stessa consistenza dell'io – è esplicitata proprio dalla natura del tumore evocato nel testo, dapprima identificato come «epitelioma», ossia come tumore che si sviluppa nell'epitelio, «nel tessuto privo di vasi sanguigni, [...] che riveste la superficie esterna del corpo e le cavità che comunicano con l'esterno»⁴⁴⁸ - quali l'utero - e successivamente come «effervescente libero carcinoma», il tumore dei tessuti epiteliali già descritti. L'intera sostanza corporea di Ellie è così ridotta a tessuto, «tessuto mortificato», privo di vita. L'io, di fronte all'impossibilità manifesta di mantenere intatto il fantasma del proprio involucro psichico, è così gettato in uno stato simile alla morte («post mortem stabis senza tegumenti in materne acque mature») che nello stesso tempo rievoca il trauma-lacerazione della separazione originaria in una equazione tra nascita e morte («chi partorirà in una bara / e sibilante chi nascerà morto semplice»). Se Ellie è «linguaggio che partorisce», «mia lingua», la natura del male che sembra dissolverla fisicamente si riflette con forza a livello del testo – a sua volta *textum*, texture, tessuto – che diventa, oncologicamente, «materia ribellante», superficie intaccata da cellule impazzite: l'incremento esponenziale degli inserti di greco, latino, tedesco, inglese che si fanno sincopati fino al parossismo, la punteggiatura «così massiccia, così prepotente che non fa che spaccare gli elementi anziché aiutare a coordinarli e congiungerli»⁴⁴⁹, le parentetiche che si infittiscono

⁴⁴⁷ T. LISA, cit., p. 24.

⁴⁴⁸ E. RISSO, cit., p. 148.

⁴⁴⁹ J. BUTCHER, cit., p. 227.

lacerando la continuità del discorso, sono tutti elementi che concorrono a dare l'impressione dell'estendersi di larghe metastasi segniche che privano la superficie del testo del proprio senso, della propria salute. Nelle ultime sezioni la parola sembra così procedere per scosse fisiologiche, rapidissimi movimenti spastici, strappi, soffocamenti, gridi che fanno davvero pensare all'agonia di un paziente «invaso da cellule estranee che si moltiplicano causando atrofia o blocco delle funzioni corporali»⁴⁵⁰.

Il cancro – ha osservato acutamente Susan Sontag nel suo *Malattia come metafora* – ha la caratteristica di essere il male dell'altro poiché presenta «come uno scenario di fantascienza: un'invasione di cellule “aliene” o “mutanti”»⁴⁵¹. Per sostanziare quest'immagine di invasione attraverso un riferimento alla cultura popolare, la studiosa faceva immediatamente riferimento all'immagine degli *ultracorpi*, gli alieni che fortunato film di fantascienza del regista americano Don Siegel⁴⁵², uscito nelle sale cinematografiche proprio nel 1956, invadono la terra e occupano a poco a poco il corpo degli abitanti di una tranquilla cittadina di provincia. È curioso allora che proprio un ultracorporo sia riprodotto sulla copertina di *Capriccio italiano*: si tratta di una tela intitolata *Ultracorporo a specchi* (1960) del pittore Enrico Baj, che proprio dopo l'uscita del film di Siegel iniziò a dipingere questi «cefaloidi dalle facce panciute e dai contorni antropomorfi»⁴⁵³. Se il tema dell'extraterrestre può ben inserirsi nel contesto della pittura nucleare, faccio però notare che il termine ultracorporo è un neologismo coniato in occasione dell'uscita del film nelle sale italiane, un termine che traduce l'inglese «body-snatcher», espressione composta che indica più prosaicamente un profanatore di tombe o più semplicemente chi

⁴⁵⁰ S. SONTAG, cit., p. 12.

⁴⁵¹ *ivi*, p. 56.

⁴⁵² Don Siegel, *The invasion of the Body-Snatchers (L'invasione degli ultracorpi)*, 1956.

⁴⁵³ G. HUBER, *Cianfrusaglie e catastrofi*, in *Enrico Baj Opere 1951-2001*, Milano, Skira, 2001, p. 19.



La prima edizione di *Capriccio italiano* (1963), in copertina l'*Ultracorpo* (1960) di E. Baj.

sottrae il corpo di un morto⁴⁵⁴. Come ha osservato Marco Antonio Bazzocchi in un breve ma densissimo intervento sul romanzo di Sanguineti, se si lascia da parte l'immaginario fantascientifico, l'espressione ultracorpo pare piuttosto indicare «un corpo al di là del corpo, cioè un secondo corpo che si sovrappone al corpo normale e lo sostituisce»⁴⁵⁵; lo studioso propone poi di considerare tutto *Capriccio italiano* come un'avventura di ultracorpi, visto che al centro del romanzo si trova la figura della moglie gravida del protagonista e che proprio la gravidanza possa essere considerata «in un'ottica ottica straniata e surreale, come l'invasione di un corpo da parte di un altro corpo»⁴⁵⁶. D'altre nel romanzo – in cui tra i personaggi si trova anche un pittore significativamente indicato dall'iniziale B. – la figura dell'ultracorpo è evocata più volte in maniera esplicita e sempre in maniera abbastanza ambigua in relazione al corpo femminile:

Ma adesso ci faccio i marziani, adesso, nei quadri,” mi diceva con una fiducia nel sorriso. “Che però, sai,” mi spiegava, “sono piuttosto gli ultracorpi, però.” E il difficile era questo, allora, che gli ultracorpi mica si possono vedere, da vivi, così a occhi nudi, che cioè magari sì, te li vedi anche un momento, ma un momento appena, così, che ti spariscono subito, ma che però c'è poi un trucco, perché si possono anche vedere, in fondo. E io, a lui che rideva: “Oh spiegati,” gli dicevo ridendo, “che trucco?” [...] Ma lui diceva sempre che no, non me lo poteva dire, proprio. [...] “eh, piacciono sì, agli ultracorpi, le donne.” Ma poi disse: “Eh sì, ma te le rovinano proprio”.⁴⁵⁷

Il fatto che a “rovinare” le donne sia la gravidanza – l'invasione attraverso il sesso dell'ultracorpo – lo mostra uno degli episodi successivi in cui la banda degli amici maschi viene “attaccato” da un gruppo di donne che

⁴⁵⁴ L'assoluta originalità della versione italiana è confermata anche dal titolo spagnolo, *La invasión de los Ladrones de Cuerpos* e da quello francese, *L'invasion des profanateurs de sépultures*. In entrambi è conservato il significato del termine inglese.

⁴⁵⁵ M. A. BAZZOCCHI, *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2005, p. 85.

⁴⁵⁶ *Ibidem*

⁴⁵⁷ E. SANGUINETI, *Capriccio italiano*, cit. pp. 49-50.

hanno la caratteristica di avere pance enormi, un tema, come ha ricordato di recente l'autore in una videointervista⁴⁵⁸, da ricondurre al fatto che per lui la donna rappresenta essenzialmente la madre. Ma ecco l'interessante commento al fatto del gruppetto di amici:

“Ma a te, dico,” dico a E., “ti sembravano delle donne, a te, quelle?” “Eh no, davvero,” dice lui, “che a me mi sembravano delle marziane, piuttosto.” E poi dice, E., “Ma degli ultracorpi, cioè, ma degli ultracorpi femmine, si capisce.” [...] Ci guardiamo come la pancia, allora, che ognuno si guarda tanto la sua.⁴⁵⁹

L'esplicito riferimento alla pancia che gli uomini si osservano per rassicurarsi sulla propria identità dopo l'attacco da parte delle corpulente donne-marziane, sembra davvero confermare l'ipotesi che l'ultracorporo rimandi al «pensiero di gestazione»⁴⁶⁰. La proposta di Bazzocchi è dunque intrigante e originale ma occorre precisare che non è esattamente un'ottica straniata e surreale quella che fa percepire il feto come un essere che invade il corpo, ma piuttosto la biologica, corporea, materiale realtà delle cose: lo stesso Groddeck parla esplicitamente del feto come di un intruso⁴⁶¹. Straniata e surreale può però diventarlo se il feto-ultracorporo inizia a minacciare - proprio come un tumore - il corpo che lo ospita, una minaccia che si ritrova in maniera davvero esplicita non solo nella raccolta successiva, *Erotopaegnia*, dove il nascituro è presentato in forma parassitaria e tumorale «in te dormiva come un fibroma asciutto, come una magra tenia, un sogno» (*Erotopaegnia 4*) ma anche nel romanzo del '63:

Disse che perdeva sangue, che le usciva da ogni parte, a mia moglie, e prima disse dalla bocca e dal naso, e poi disse: “Anche dalle orecchie.” E poi parlava

⁴⁵⁸ PAOLOZZI BALESTRINI, U., *Abbecedario di Sanguineti*, Roma, DeriveApprodi, 2006.

⁴⁵⁹ Ivi, p. 198.

⁴⁶⁰ G. GRODDECK, cit. p. 19.

⁴⁶¹ Id., cit. p. 28.

dei suoi quadri. E poi: “Anche dall’ombelico.” Poi la macchina partì, e lui disse: “Anche dalla pancia, dal culo”.⁴⁶²

Il riferimento al ventre, al culo, ma soprattutto all’ombelico, «cicatrice della nascita che segna il tempo della separazione, del distacco»⁴⁶³, presentifica ancora una volta con un proiezione sulla figura del figlio nascituro l’idea che il soggetto, per raggiungere la sua autonomia, debba strapparsi e violare l’involucro corporeo.

In conclusione sembra davvero possibile affermare che in *Laborintus* la fantasia dell’io-feto di ricongiungersi con il femminile, nella con-fusione acquatica del prima della vita coincide con la dissoluzione stessa dell’io, con la sua morte. Ne offre uno straordinario esempio un’altro episodio di *Capriccio italiano*, commentato anche da Bazzocchi, in cui il protagonista si immerge in una fontana con uno dei personaggi femminili:

Ma che era che noi non li distingevamo proprio più, i nostri corpi, che c’era una tale confusione, in quel nostro starci a quel modo, e ci sentivamo confusi, appunto, ma come possono confondersi i morti, quando è la morte che lo confonde, e cioè che li confonde insieme. E poi non eravamo come nell’acqua, ma come in un vuoto oscuro, che adesso non so dirlo meglio [...] e poi c’era che uno si sentiva come sparpagliato, in quell’acqua, che non si sapeva dove finivano i corpi [...] e mi sembrava che i miei piedi erano troppo vicini alla mia testa...⁴⁶⁴

In realtà, la regressione evocata in questa descrizione oniroide – dove l’immagine della testa vicina ai piedi associata a quella dell’acqua è un palese richiamo alla postura fetale – è impossibile per il soggetto, perché se a livello linguistico è dato eliminare del tutto l’io in una fuga di personaggi differenti, a livello psicologico ciò non può che coincidere con un aspetto gravemente patologico, ossia con la trasformazione dell’io-feto regressivo

⁴⁶² E. SANGUINETI, *Capriccio italiano*, cit. p. 21.

⁴⁶³ C. PASI, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994, p. 115.

⁴⁶⁴ E. SANGUINETI, *Capriccio italiano*, cit. pp. 153-154.

in io-cancro aggressivo, principio che distrugge non solo la sostanza testuale ma lo stesso principio materno-femminile. Non è un caso che alla constatazione – dolorosa – di questa impossibile ricongiunzione segua già in *Laborintus* la comparsa di una figura femminile sostitutiva, ..corrispondete per diretta ammissione dell'autore a Luciana, la moglie incontrata nel 1953 ossia il medesimo anno della morte della madre, e proprio che tramite essa l'io si liberi della propria condizione di filius-fetus per ritrovarsi – già nella raccolta successiva – padre.

3. ECOGRAFIA DI UNA POTENZIALITÀ

Erotopaegnia, la seconda raccolta di Sanguineti, già anticipata con due componimenti sul numero 9-10 di «Officina» del 1957 che ospitava la controversa «piccola antologia neo-sperimentale»⁴⁶⁵ di Pier Paolo Pasolini, fu pubblicata in volume per la prima volta nel 1960, accompagnata da *Laborintus*, con il titolo collettivo *Opus metricum*. La sua composizione risale però al periodo compreso tra il '56 e il '59, e non stupisce dunque che la sua scrittura non sia ancora del tutto emancipata dalle «tonalità deflagratorie»⁴⁶⁶ laborintiche. Come dichiarato già nel titolo (letteralmente “scherzi d'amore”), ispirato da un'opera perduta di Levio, nei diciassette componimenti che formano la raccolta Sanguineti giunge a una «sessualizzazione ed erotizzazione esplicita della scrittura»⁴⁶⁷ che, se da un lato segna il ritorno manifesto a Freud (dopo il ricorso al serbatoio di simboli junghiani) e a un «corpo interamente concepito come zona erogena»⁴⁶⁸, dall'altro rappresenta anche un iniziale ma significativo affioramento di quell'ideologia – il marxismo – poi sistema e argomento

⁴⁶⁵ «Officina», 9-10, giugno, 1957. Sono presenti *Erotopaegnia* 2 e 4 oltre a testi di Arbasino, Pagliarani, Diacono, Ferretti, Ronchi, Straniero.

⁴⁶⁶ N. LORENZINI, *Introduzione*, in *Poesia del Novecento italiano*, cit. p. 31.

⁴⁶⁷ E. SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit. p. 103.

⁴⁶⁸ S. FREUD, *Compendio di psicoanalisi*, in *Opere*, vol. 11, Torino, Bollati Boringhieri, p. 73.

del successivo *Purgatorio dell'inferno*, che insieme ai precedenti andrà a formare nel 1964 la raccolta *Triperuno*. Infatti, già in uno scritto giovanile come *Critica del diritto statale hegeliano*, Marx affermava che «la soggettività esiste solo come individuo corporeo»⁴⁶⁹ e stabilito che il corpo avesse tra le sue funzioni anche quella di distinguere «definitivamente e sicuramente una persona da tutte le altre» precisava immediatamente dopo che «la più alta funzione del corpo è l'attività sessuale»⁴⁷⁰. Per esorcizzare il fantasma dell'idealismo del soggetto hegeliano, Marx non poteva infatti far altro che ricorrere al corpo, perchè o si riporta il soggetto a un estraneo, a un Altro (il corpo appunto) o questo soggetto resta acefalo, privo di uno spazio in cui installarsi. Egli non si limita però a considerare la materialità fisica dell'uomo ma ripropone quel «diritto al godimento» che aveva ritrovato già «nei più vecchi materialisti francesi»⁴⁷¹. Si tratta insomma dell'abbozzo primitivo di una filosofia – per dirla con Feuerbach – che deve essere «*in succum et sanguine vertierte*»⁴⁷² (fatta di carne e sangue).

Facendo allora ricorso in maniera esplicita a quella che Marx sembra considerare la più alta funzione umana – una libido essenzialmente corporea ma freudianamente perversa e polimorfa – anche Sanguineti si propone, in una operazione analoga a quella marxiana, di trascendere «il significato individuale-soggettivo per recuperare, nell'intensità delle immagini, la storia»⁴⁷³, e insieme ad essa un corpo che sia storico. Lo conferma questa dichiarazione dell'autore, da cui si evince che il rovesciamento della dialettica hegeliana operata da Marx è qualcosa che si riflette anche nella sua concezione dei rapporti tra Io e corpo:

⁴⁶⁹ *Ibidem*, p. 46.

⁴⁷⁰ K. MARX, *Kritik des Hegelschen Staatsrechts*, Stuttgart, Reclam, 1973, p. 85, [mia traduzione].

⁴⁷¹ K. MARX – F. ENGELS, *La sacra famiglia*, Rinascita, 1954, p. 142.

⁴⁷² L. FEUERBACH, *Das Wesen des Christentums*, Stuttgart, Reclam, 1969, p. 21.

⁴⁷³ G. SICA, *Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 35.

Per me il soggetto non è più tanto pensato, così, come una sorta di spirito che si manifesta verbalmente. La storia dell'Io non è tanto la storia di una coscienza, quanto la storia di un corpo e delle sue pulsioni e di quello che, appunto, muove da un terreno libidico a un atteggiamento immediatamente esistenziale. Così il corpo acquista storicità. E uno dei temi che mi stavano più a cuore, era proprio l'idea di una storicità del corpo.⁴⁷⁴

Nella prospettiva anomica di *Laborintus* dove «il mondo storico sembra essersi dissolto [e] di fatto viene considerato come in sé non predicabile e trattato come fungibile»⁴⁷⁵, si era giunti alla creazione di un grande corpo confusivo essenzialmente astratto, un corpo-pelle femminile corrispondente alla fantasia dell'io di esservi inglobato (nella forma benigna di feto o in quella maligna di tumore). In *Erotopaegnia*, invece, il ricorso al tema della famiglia e dell'amore coniugale – insieme alla relativa emersione di una forte prospettiva paterna – comporta l'emergere di un corpo *storico*, connesso ai bisogni più elementari come la sessualità e la fame. Proprio quest'ultima, costituirà il nucleo di riflessione teorica intorno al concetto di crudeltà artaudiana, che nel 1967, anno di composizione del fondamentale *Per una letteratura della crudeltà*, non rappresenta solo la scoperta della plasticità e fisicità corporea del linguaggio, ma la possibilità effettiva della rivoluzione sopra il terreno delle parole, attraverso la proposta di «idee che hanno la forza della fame»⁴⁷⁶ e per conseguenza, «al tema del corpo, non quale entità organica avulsa dalla storia, ma come corpo dentro la storia, i cui bisogni possono assumere una dimensione rivoluzionaria»⁴⁷⁷.

Per comprendere meglio questo passaggio si può ad esempio considerare il fatto che uno dei principali fili tematici che unisce le due raccolte, la gestazione, da immaginario *regressum ad uterum* fuori dalla dimensione

⁴⁷⁴ E. SANGUINETI, *Sanguineti/Novecento*, cit., p. 104.

⁴⁷⁵ F. CURI, *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, p. 102.

⁴⁷⁶ E. SANGUINETI, *Per una letteratura della crudeltà*, in *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 2001, p. 109.

⁴⁷⁷ MANGANELLI, M., *Motivi 'surrealisti' nella scrittura di Sanguineti*, in «Studi Urbinati, Serie B: Scienze Umane e Sociali» 65, 1992, p. 283.

oggettiva dello spazio e della durata temporale diviene in *Erotopaegnia* evento concreto, fisiologicamente dipendente dal coito («post tantum necking, post tantum petting») associato addirittura a un cronotopo, l'occasione spazio temporale: «gli abbracciamenti, ricordi? quel ventun giungo (in erezione!) in piazza / Chanoux, la sera» (1, 8-9). Va però detto che si tratta di una gestazione, di un concepimento che non è ancora garanzia assoluta di vitalità per il soggetto: essa può dunque sfociare in parto, «insieme filologico e linguistico»⁴⁷⁸ così come avviene nel primo componimento, o concludersi più cinicamente in aborto, come avviene invece nel secondo:

la regione! il vento! et abortiunt, amore; involuto: (e accenno con la mano):
un verme quindi (con le pinze) prese; apparve in telo, pustoloso
“res quaedam,” s'intende, quondam (ex testicolo dextro); (un verme avevamo
ottenuto...); et abortiunt, debiles; et evacuatam, cerebrum; inutilmente, quidam;
(nei giorni che seguirono si dimostrò inquieta, mesta): la cosa non ebbe nome.

[2, vv. 12-16]

L'immagine del verme – che già Groddeck associa al bambino e che sarà anche una presenza costante nella poesia di Antonio Porta a indicare una penetrazione attiva dell'animale sull'uomo, come si osserverà nel prossimo capitolo – era già operante in *Laborintus* nella possibilità dell'orizzonte «fatalmente abortivo» dell'io («attendo la riduzione al verme lucido / e nero», L. VII) anche in connessione alla lingua, non chiamata dunque solamente a partorire («esplorare i colori della tua lingua come morti vermi mistici», L. XIV). Occorre soffermarsi sul fatto che proprio questo passaggio dalla prospettiva di un io-feto a quella di un io-padre è caratterizzato da ciò che appariva completamente forcluso nella raccolta

⁴⁷⁸ A. PIETROPAOLI, cit., p. 23.

precedente: la facoltà di nominare stabilmente le cose e le persone che, seppur solo *in nuce*, in potenza, annuncia già – scriveva Curi – «il recupero di una piena possibilità comunicativa»⁴⁷⁹, messa poi in atto nel discorso – non per nulla da padre a figlio – del successivo *Purgatorio dell'inferno* (1960-1963), che segna il definitivo distacco dalla prospettiva della Palus («ma vedi il fango che ci sta alle spalle», PdI, 17). Al contrario, come ha ricordato anche l'autore nel suo intenso colloquio con Gambero, in *Erotopaegnia* prevalgono ancora le linee fondamentali di *Laborintus*, ovvero «l'esplosione immaginativa fondata su ritmi sintattici molto forti»⁴⁸⁰ e la «frantumazione sintattica che dava invece luogo all'anomia globale del discorso»⁴⁸¹, tuttavia, a marcare una svolta importante, l'io inizia a partecipare in maniera attiva alla creazione, al parto della realtà, proprio attraverso la «forza orgasmica, esclamativa e istintuale della nominazione delle cose»⁴⁸²:

afferra *questo* mercurio, *questa* fredda gengiva, *questo* miele, *questa* sfera
di vetro arido; misura attentamente la testa del nostro
bambino e non torcere adesso il suo piede
impercettibile

[*Erotopaegnia* 3, vv. 1-4]

È nominando la realtà che l'io pare entrare in contatto con la sua materialità e dunque con la storia, in un processo che restituisce artaudianamente la «corpulenza verbale delle cose, che le rende visibili quasi per un loro fisico rilievo»⁴⁸³: la nominazione, ostende, mostra (da qui l'uso insistito dei dimostrativi) e nel mostrare crea l'esistente, partorisce la realtà sulla pagina in una completa sovrapposizione tra poeta e gestante.

⁴⁷⁹ F. CURI, *Tecniche del mutamento*, in *Edoardo Sanguineti, Opere e introduzione critica*, Verona, Anterem, 1993, p. 15.

⁴⁸⁰ F. GAMBERO, *Colloquio con Edoardo Sanguineti: quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993, p. 79.

⁴⁸¹ *Ivi*.

⁴⁸² T. LISA, *Nominazione crudele negli "Scherzi d'amore" di Edoardo Sanguineti*, in «il verri», 29, Ottobre, 2005, p. 144.

⁴⁸³ F. CURI, *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna, il Mulino, 1991, p. 49.

Non è un caso il risultato dell'aborto descritto nel secondo componimento attraverso il ricorso alle note di Alberto Magno sull'osservazione degli animali, risulti essere «res quaedam», «cosa», «verme», che in quanto impossibilitato a partecipare della realtà poiché privo di coscienza non può nemmeno essere nominato: «la cosa non ebbe nome». Si noti che il componimento successivo si conclude in maniera assolutamente speculare con l'idea che gli «occhi di obliquo burro» del nascituro possano correggere «questi secoli *senza nome*», ovvero che possano sottrarre la storia dall'anonimato della sua condizione, dandole un senso. Il principio della nominazione, va però ricordato, è ancora completamente in potenza e trova riscontro nella figurazione abbozzata ma incipiente dell'io, ancora in preda all'angoscia di frantumazione così evidente nella raccolta precedente. Che però il dare nome – il dare corpo reale alle cose attraverso il linguaggio – sia la prerogativa di questo io-padre, diventa evidente in *Purgatorio dell'inferno* dove non solo Sanguineti inserisce i nomi reali dei proprio figli ma, proprio attraverso un'elencazione continua e incantatoria dei nomi delle cose, offre loro “il gran paese”, un mondo tanto storico da rivelare già, dietro ogni cosa, la minaccia dell'alienazione capitalistica e della violenza contemporanea:

perché questa è, Federico, la Descrizione del gran paese: è la targa
automobilistica della provincia di Foggia (FG)

è la nave di linea a vapore

1870, è il babbuino, è il bisonte

[*Purgatorio dell'Inferno* 1, vv. 20-23]

e questo è il denaro,
e questi sono i generali con le loro mitragliatrici, e sono i cimiteri
con le loro tombe, e sono le casse di risparmio con le loro cassette
di sicurezza, e sono i libri di storia con le loro storie;

ma se volti il foglio, Alessandro, non ci vedi niente:

[*Purgatorio dell'Inferno* 10, vv. 11-15]

La funzione paterna non è però solo quella di dare il nome, ma di trasmettere anche, nella migliore tradizione lacaniana, la capacità di nominare, e permettere così l'accesso al linguaggio, al simbolico, a quel Nome-del-Padre che qui va davvero inteso nell'accezione di nome procedente dal padre:

o ridi ridi, che ti compero
un fratellino: che così tu lo chiami per nome: che così tu lo chiami
Michele:

[*Purgatorio dell'Inferno* 9, vv. 15-17]

E «Michele», si rammenti, è la parola che conclude – nominando il figlio finalmente partorito – anche la grottesca avventura prenatale di *Capriccio italiano*, rimarcando il senso di spersonalizzazione che domina nel romanzo il personaggio sanguinetiano, «creatura informe e larvale»⁴⁸⁴, indicato in genere con la sola iniziale puntata.

Torniamo adesso alle conseguenze del passaggio verso quello che abbiamo chiamato corpo storico: a livello dell'io, ciò che va innanzitutto segnalato è un cambiamento nella modalità percettiva. La fantasia dell'io laborintico di essere contenuto orizzontalmente come un feto-tumore nella Palus-utero aveva provocato quella che – con Lacan – si è indicata come attitudine esoscopica, un tipo di visione diretta dall'interno all'esterno. È infatti solo da una postazione interna («cavernosa interiorità») che gli organi, gli arti e le parti anatomiche possono apparire separati, quasi senza corpo, e fluttuanti come costellazioni nella materia fluida di Ellie, essa stessa «in frazionamento» anatomico. Raggiunta con *Erotopaegnia* una

⁴⁸⁴ R. Barilli, *Le strutture del romanzo*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura 34 scrittori Palermo ottobre 1963*, (a cura di N. Balestrini – A. Giuliani) Milano, Feltrinelli, 1964, p. 32.

“posizione extrauterina” – partorito insomma l’io nella realtà o in una pseudo-realtà – si passa invece ad una attitudine endoscopica, a una visione cioè orientata dall’esterno all’interno del corpo, che perde completamente la sua opacità e diviene, proprio come in una ecografia, trasparente:

in te dormiva come un fibroma asciutto, come una magra tenia, un sogno;
ora pesta la ghiaia, ora scuote la propria ombra; ora stride,
deglutisce, orina, avendo atteso da sempre il gusto
della camomilla, la temperatura della lepre, il rumore della grandine,
la forma del tetto, il colore della paglia:
[...]
non queste forbici veramente sperava, non questa pera
quanto tremava in quel tuo sacco di membrane opache.

[*Erotopaegnia* 4, vv. 1-5, 9-10]

Il primo verso di questa poesia, tra le più belle della raccolta, mi è già stato utile per mostrare l’associazione tra feto e tumore attiva a livello immaginario, si noti però che qui, al carcinoma laborintico – il cancro di natura maligna – è sostituito un più tranquillizzante fibroma, che come è noto è un tumore benigno dei tessuti connettivi. Nonostante lo shock provocato da quest’immagine invasiva e parassitaria resti notevole, si può affermare che la vita, nel suo dispiegarsi fisiologico (deglutisce, orina), gestuale (pesta, scuote, stride) e nella apprensione sensibile del mondo (gusto, temperatura, forma, rumore, colore) si manifesta in tutta la sua complessità. Inoltre, è evidente che il rimando finale al «sacco di membrane opache» rende ancora più immediata la percezione che proprio quelle membrane sono di fatto rese traslucide nel testo dallo sguardo che penetra all’interno del corpo femminile.

Se il dissestato paesaggio laborintico era lo scenario per l'ostensione di «corpi ulcerati vicini al disfacimento», il mondo erotopaegnico è invece lo spazio di accoglimento di un corpo *in fieri*, da intendersi al contempo come *corpo che si sta facendo*, il figlio ancora sospeso tra la condizione parassitaria fito-teriomorfica e quella di un caotico ammasso di cellule («strappalo dunque alla sua vita di alghe e di globuli, di piccoli nodi, / di indecisi lobi:», 3), ma anche come *corpo che sta facendo*, il grembo materno gestante. Si potrebbe però anche parlare di *corpus in fieri* non solo perché con questa seconda raccolta Sanguineti sembra timidamente iniziare a intravedere gli esiti successivi e più duraturi della sua opera, ma anche perché l'altissima frequenza di gerundi e participi presenti veicola anche a livello della forma testuale l'idea del processo, dello svolgimento, del farsi corporeo di un linguaggio («corpo mio! (urlai)! oh mia lingua», 10). Così come l'io della Palus era caratterizzato da una assoluta passività, da una condizione di rassegnata attesa che anche la sua postura orizzontale sembrava confermare, la capacità endoscopica dell'io erotopaegnico, in quanto possibilità di *penetrare* visivamente nei corpi permette di ipotizzare – anche in considerazione della tematica erotica della raccolta – che l'io dimostri qui una spiccata attitudine all'attività, anche sessualmente intesa. La capacità intrusiva dello sguardo rispetto al corpo altro è dunque metafora della reale e manifesta intrusione erotica nel corpo femminile, che evoca sì l'idea del piacere ma anche fantasmi di violenza e di ferimento. Se di scherzi erotici si tratta, infatti, aveva ragione Adriano Spatola quando avvertiva dell'atrocità implicita nello scherzo⁴⁸⁵. Proprio quest'ultimo aspetto permette di ricollegarsi al discorso sul patetico che Sanguineti aveva già iniziato in *Laborintus*. Nella sezione XXIII, infatti, citando un brano estrapolato dall'*Estratto dell'Arte poetica* di Aristotele di Pietro Metastasio,

⁴⁸⁵ A. SPATOLA, *Situazione della poesia*, 1 (1968), ora in *Impaginazioni (scritti critici)*, San Polo, Tam Tam, 1984, p. 43.

l'autore ci ricorda la connessione etimologica tra «passione» e «patetico», precisando che con quest'ultimo termine si intendono significare le «affezioni / del corpo: come sono i colpi / i tormenti è come se io mi spogliassi le ferite le morti...» (L XXII, 22-24). Con l'idea che il patetico sia dunque qualcosa che colpisce – fisicamente – il corpo, si legga il settimo erotopaegnon che, annota Giuliani, fa da introduzione alla serie di ispirazione onirica che si conclude con la sezione 11:

la cosa come la passa; (la porta appunto); (la coscia); (la finestra): il pugnale!
(la passa!); e tremando! (proporzioni terribili!); ingigantito! premendo (...);
e la bottiglia appunto:

nelle latrine; e così appunto; in quell'aria
infetta; lei paziente, bianchissima: e come la passa questo pugnale! tremando!

La metafora erotica della penetrazione, dove il pene eretto assume la figura del pugnale che attraversa il corpo femminile (porta, finestra, bottiglia) è davvero lampante; è però forse meno evidente che il pugnale, la cosa ingigantita e di proporzioni terribili, possa invece essere il bambino che Groddeck descrive come quell'«arnese grosso o sottile, duro o flaccido che si muove nella vagina»⁴⁸⁶ durante il parto, e che tutto il componimento rappresenti dunque la situazione del travaglio (di qui il riferimento alla paziente). Se così fosse, congiungendo osmoticamente l'immagine del coito e del parto, questo testo funzionerebbe da cerniera o spartiacque tra la prima e la seconda parte della serie. Mentre il tema della penetrazione introduce infatti ai grotteschi deliri orgiastici dei componimenti seguenti, l'immagine del travaglio conclude il mini ciclo precedente, dedicato a figli, gravidanze e annessi. In entrambi i casi, se a scrivere fosse un poeta lirico, si cadrebbe immediatamente nel dominio patetico, a sventare questo rischio contribuisce «principalmente il linguaggio della corporalità»⁴⁸⁷

⁴⁸⁶ G. GRODDECK, cit., p. 52.

⁴⁸⁷ F. CURI, *Gli stati d'animo del corpo*, Bologna, Pendragon, 2005, p. 219.

sdoppiato tra eros e violenza così da ottenere, al contrario, un «patetico patologicamente straniato»⁴⁸⁸, quello a cui Sanguineti fa riferimento in *Poesia informale?*. A questa categoria appartiene sicuramente la sequenza che segue e conclude la raccolta, tra amplessi di gruppo e cavalcate che tutto sottendono fuorché la passione per l'attività equestre. Per il suo ostentato onirismo, l'astrazione e l'impiego di intarsi latini ma soprattutto per il venire nuovamente meno dell'ipotesi di una comunicativa immediata – a cui si sostituisce l'artaudiana dimensione vocale del grido («questo grido che io ho lanciato è un sogno...») per sua essenza autoreferenziale («ma un sogno che mangia il sogno») – questa sezione è quella che mostra maggiori legami con l'operazione di *Laborintus*, anche perché vengono di nuovo a mancare punti di riferimento spazio-temporali definiti. La buca-latrina in cui avvengono le effusioni erotiche nella sezione 8, dove «l'orgasmo sessuale si rovescia sulla pagina come orgasmo linguistico e filologico, in un iterante meccanismo di eccitazione»⁴⁸⁹, si trasforma nei componenti seguenti in piscina, vasca, ventre mentre l'io e gli altri corpi nudi paiono essere immersi nell'acqua e nella caligine. È davvero difficile non scorgere in questo paesaggio un ricordo della Palus anche nella versione dantesca della Palude Stigia, quella che nel Canto VII dell'*Inferno* accoglie gli iracondi («dall'acqua, e in un singulto, quegli iracondi, immersi, oscillando, nudil», 9). La dimensione, in effetti, è piuttosto quella di una anarchia fisica e filologica erotico-infernale, non solo per la presenza degli studenti-testes (insieme osservatori e testicoli) ma soprattutto perché tutto sembra oscillare tra verbale e fisiologico, tra fiato e corpo, ad esempio nella contrapposizione di voce e minzione: «il tuo nome! (e grido); il tuo nome! (e non risponde: orina: [...] il vostro nome! (e gridano); il vostro nome! / (non rispondiamo: orinando)» (8); «ex anuresi, disse» (17). Un tratto che

⁴⁸⁸ E. SANGUINETI, *Poesia informale?*, cit. p. 53.

⁴⁸⁹ G. SICA, cit., p. 44.

rende ancora più tangibile la dimensione infera di queste visioni da *Satyricon* – non a caso una delle più fortunate traduzioni-travestimento sanguinetiane – è poi l'imbestialirsi delle forme umane, il fondersi-confondersi di corpi, animali, oggetti. Si può dunque dar ragione a Tommaso Lisa quando scrive che «in *Erotopaegnia* la “messa a nudo” dell'oggetto e del corpo coincidono nell'ibridazione teriomorfa»⁴⁹⁰:

oh vieni,
dolce pesce! oh in quelle continue, tremando, umido, in quelle affocato,
torbido agghiaccianti cantine, lei perduta vidi, riproporsi, gemere;
oh vieni (in quella nebbia) bestia! oh lei confusa! indecisa! corrotta!

[14, vv. 7-10]

Proprio le ibridazioni, i mimetismi e le metamorfosi animali, lo si vedrà con più agio nel prossimo capitolo dedicato ad Antonio Porta e Adriano Spatola, fanno gran mostra nella poesia degli anni Sessanta, e indicano spesso il tentativo di un'uscita radicale dalla soggettività e da una visione statica dell'io. Per Sanguineti le bassezze da cui è possibile procedere a tale teriomorfismo sono quelle che già conosciamo, ovvero le regioni dell'Es, come ha dichiarato, qualche anno fa, in margine a una mostra sull'ibridazione animale nelle arti visive:

Alla fine, sarà l'Es a prendere la parola, in materia. E l'incontro tra l'umano e il bestiale [...] è lì per scoprire che in principio sta la perversione e la polimorfia. Il chiarimento definitivo, meglio di Jung, dovrà portarlo il grande Groddeck.⁴⁹¹

Sembra chiaro che anche l'emersione del tema animale venga riportata dal poeta («fragile erotomane platonico, inibito pornografo», *Reisebilder* 16) alla

⁴⁹⁰ T. LISA, *Nominazione crudele*, cit., p. 137.

⁴⁹¹ E. SANGUINETI, *Il collage e lo straniamento*, in *Il bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico* (Catalogo della mostra, MART, Rovereto) a cura di L. Vergine e G. Verzotti, Milano, Skira, 2004, p. 236.

sfera della sessualità, con una strizzatine d'occhio a Marx («l'uomo [...] si sente libero soltanto nelle sue funzioni animali, come il mangiare, il bere, il procreare»⁴⁹²) e una evidente predilezione per la dimensione perversa e polimorfa che secondo Freud caratterizzerebbe la fase infantile ma che Groddeck – poi ripreso da autori fondamentali nel dibattito degli anni Sessanta sulla sessualità come Marcuse e Brown – vede invece come naturale manifestazione della sessualità umana adulta:

Il bambino è [...] polimorficamente perverso. Facendo un passo avanti, si può affermare che anche l'uomo è polimorficamente perverso, che in ogni uomo esistono tutte le tendenze perverse: questa è la mia convinzione.⁴⁹³

Groddeck mette insomma in guardia dall'abuso moralistico della categoria di perversione, abuso in cui cade in pieno anche Giuliani quando scrive che nella sezione 10 «il trapasso dall'eterosessualità all'omosessualità significa l'equivalenza *infernale* dei valori sessuali»⁴⁹⁴. Bisognerebbe chiedersi seriamente cosa spinga a vedere nei versi che seguono una equivalenza *infernale* invece di una visione fluida e articolata della sessualità che anticipa di quasi un decennio il fenomeno della rivoluzione sessuale:

oh equus (dissi!)
oh corpus (sopra quell'erba, in quella nebbia, dissi!) oh corpus!
(dissi) oh!; (dissi): ne tangito!; (oh mi lacerava quello zoccolo!);
(oh mi torceva!); (oh!); (oh quella lingua!); e respirando, ruotando
su quella pista; nuotando! et:

[10, vv. 10-14]

Si tratta piuttosto di una grottesca «reinterpretazione sospesa tra l'erotismo e l'angoscia, il desiderio e la nevrosi»⁴⁹⁵ dei mitici accoppiamenti tra centauri, fauni, satiri e ninfe, tra divinità in vesti animali e ignare fanciulle

⁴⁹² K. MARX, *Manoscritti Economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 1968, p. 75.

⁴⁹³ G. GRODDECK, cit., p. 91.

⁴⁹⁴ A. GIULIANI, cit., p. 126.

⁴⁹⁵ E. SANGUINETI, *Il collage e lo straniamento*, p. 236.

che in fondo non fanno che inserire nella cornice del mito quella che è ormai un'usurata metafora sessuale: «e adesso, amore, saltami in groppa! una buona cavalcata finalmente!» (15). Una metafora tanto comune da ritrovarsi anche al centro della strana seduta psicoterapica descritta nell'episodio XLVI di *Capriccio italiano*, su cui vale la pena fermarsi un momento:

“Non ci vedi?” disse M., che stava sistemandosi delle medicine lì nell'armadietto a vetri. “No,” gli dico, “che è troppo in alto.” Ero seduto sopra il lettino, ma non ci vedevo lo stesso. Allora mi coricai giù un'altra volta. “C'è scritto *Der Anatom*,” disse M., “ecco che cosa c'è scritto.” “Ah ecco,” risposi. Poi dissi che non me l'aspettavo di trovarmela lì quella stampa. [...] “Che cos'è quel cavallo, allora?” gli dico. “Devi dirmelo tu,” dice lui. Poi mi fa, ancora: “Associa, associa.” “Oh,” dico, “a un cavallo non ci associo niente.” Però gli racconto che al giorno prima sono stato al galoppo. [...] Poi gli dico: “perché pensa, lui?” E lui è il medico che c'è nella stampa. Ma lui: “Devi dirmelo tu,” dice, sempre. Davanti al medico c'è una donna mica male, che dovrebbe essere morta, e che adesso si vede che lui deve tagliarsela. Che così c'è un bellissimo contrasto interiore, si vede, perché lui ci fa l'anatomista con un corpo così bello di donna, e ci pensa su, allora. “La taglieresti,” gli dico, “tu?” Ma lui mi dice che cosa ci farebbe, invece, si capisce. “Ma va’,” gli dico io, “anche da morta?” Ma lui non risponde, adesso, Ci pensa su, si vede. Poi gli racconto ancora un po' del galoppo.⁴⁹⁶

Sull'entità del dipinto al centro di questo brano non si è soffermato ancora nessun commentatore: si tratta di una tela del 1869 del pittore ottocentesco Gabriel von Max, intitolata appunto *Der Anatom*, ossia l'anatomista, conservata presso la Neue Pinakothek di Monaco di Baviera. Il passaggio risulta davvero interessante e un magnifico esercizio di straniamento un se si considera che esso non consiste tanto in una semplice descrizione onirica, ma è piuttosto la descrizione per libere associazioni che avviene durante una seduta psicoanalitica. Che l'idea del galoppo sia anche qui di natura prettamente erotica, lo rivela effettivamente l'immagine della «donna

⁴⁹⁶ E. SANGUINETI, *Capriccio italiano*, cit. pp. 91-92.



GABRIEL VON MAX, *Der Anatom* (1869),
Neue Pinakothek, München.

mica male» rappresentata nel dipinto di von Max, per la quale l'analista mostra pulsioni scopofiliche, che non sembrano convincere del tutto il protagonista, più propenso alla dissezione («“La taglieresti,” gli dico, “tu?”»). Il corpo sdraiato che occupa il centro del dipinto è infatti quello di una donna morta, come sottolinea anche la coppia di teschi che fa bella mostra sul tavolo del medico che «ci fa l'anatomista con un corpo così bello di donna». Non è difficile scorgere in questa immagine erotico-cadaverica, un corrispettivo dell'illustrazione 135 del Codex Ashburn di cui ho già analizzato la laborintica versione ecfrastica: anche in quella rappresentazione, infatti, ritroviamo un corpo disteso di donna, Eva, associato alla figura di un teschio. Si capisce bene allora che i simboli junghiani di *Laborintus* sono tutt'altro che universali ma hanno piuttosto a che fare con le imago che popolano l'inconscio dell'autore: la conferma viene dal fatto che anche il protagonista dell'episodio – in un evidente parallelo tra sé e la figura femminile – è disteso («mi coricai giù un'altra volta») ma soprattutto sezionato – nel pensiero e nella parola – dall'analista che ha di fronte, non per nulla identificato in maniera suggestiva con la figura dell'anatomista raffigurato nel quadro:

Perché è quella stampa che si sa, che c'è il medico con la barba che pensa, che ci ha anche la mano, e cioè la barba dentro la mano, tanto pensa, e che c'è in tutti gli studi dei medici vecchi. “Eh, ma tu sei giovane,” gli dico. Però, adesso che lo guardo, è vero, non è mica più giovane tanto. “Ma ci hai le rughe nella faccia, tu?” gli dico subito, infatti. “Eh, sì,” dice lui, che se le tocca, le rughe.⁴⁹⁷

Nello stesso tempo però ad essere anatomista di un corpo femminile è in realtà Sanguineti stesso: non solo nelle dissezioni ritmiche e ossessionate di Ellie, ma anche nella visione ecografica, a raggi X, di *Erotopaegnia* che anticipa la dichiarazione davvero esplicita affidata al primo dei sette componenti di T.A.T. (1966-1968), «(: e tu sei un teatro / anatomico)», dove il tu è ovviamente Luciana, l'eterna moglie-musa che – come ha ben spiegato Cortellessa – è insieme incarnazione del principio di piacere (tana, protezione, vita) e approdo alla condizione del vuoto (caverna, tomba,

⁴⁹⁷ *ivi*, p. 91.

morte)⁴⁹⁸ ossia una sintesi estremamente reale «dei pensieri (e dei motivi) dominanti» della poesia di Sanguineti, come ricorderà memorabilmente qualche anno dopo in *Reisebilder 10*: «“my wife and my death”». Non stupisce allora che il verbo «galoppare» compaia anche in una recentissima poesia, *Cose 8*, connesso all’idea del fuggire dalla morte: «da che cosa (mi chiedo) mi cerco che mi scappo, così scappando, *galoppando* sempre? / da me, lo so: (dal mio essere morto): (un molle morto): (scappo da una mia mala morte):».

Ecco perchè la cavalcata-galoppata di *Erotopaegnia* avviene «in quella nebbia» che secondo Lisa è emblema della «“derealizzazione” delle cose»⁴⁹⁹ ma soprattutto di una incapacità del soggetto di focalizzare in maniera stabile su un singolo oggetto («i cavalli, respirando, ruotando, / decolorarsi»). Egli si ritrovando così fisicamente e corporalmente disperso nello spazio («disperdersi! in quella nebbia!»), in una torsione vorticoso, tragica, e centripeta che atomizza il reale in una *corpo-realtà* franta di elementi fisici e linguistici, corrispondete a un soggetto che non ha ancora trovato la stabilità della persona, della maschera di un personaggio che ripropone la sua presunta biografia :

(e vedevo in quell’aria, in quell’acqua, le chiare, le molli luci);
oh mi allontanai, infine, ruotando, nuotando; oh mi allontanavo! oh respiravo!
zoccolo mio (vogli esclamare)! corpo mio! (urlai)! oh mia lingua!

[10, vv. 22-24]

Il risultato più evidente di questa sfocatura e instabilità categoriale è qualcosa che ho già individuato come principio strutturale nelle *IX Ecloghe* di Zanzotto, la macchia che si presenta come limite della figura e della figurabilità del soggetto e che rimanda di nuovo agli esiti della pittura

⁴⁹⁸ A. CORTELLESA, cit.

⁴⁹⁹ T. LISA, *Nominazione crudele*, cit. p. 133.

informale. Nonostante con la prima parte di *Erotopaegnia* Sanguineti «tocchi una fase di incipiente figurazione»⁵⁰⁰ poi sviluppata compitamente in *Purgatorio dell'inferno*, dove «l'abecedario ottico delle cose che si offrono, degli oggetti del vissuto»⁵⁰¹ viene informato di significati, la seconda parte mostra come siano ancora attivi i principi della deformazione e dell'astrazione, tanto che quando il corpo assume forme fitomorfe esse mostrano una immediata instabilità, la propensione a cadere nell'impasto di materia grumosa, nel *pointillisme*, nella macchia:

felci fioriscono nelle atroci narici; striscia il muschio magro
sopra il palato luteo, lustro; sei già scolopendra chiara; la sua ghiandola
grinzuta sei; oh squisito grumo, perditi! oh perditi, grumo!
liquida lista! asmatico atomo! oh macchia! oh punto! pungente.

[11, vv. 12-15]

Non è un caso che a subire il maggior numero di metamorfosi e ibridazioni, sia il corpo femminile, il materno proprio perché *mater* significa innanzitutto materia, potenzialità creativa, parola: il «felice mostro» fisico che nitrisce e scalpita e gode e nuota e striscia in questi testi è infatti la scrittura.

La forte corporalità della stagione di gestazione laborintico-erotopaegnica sembrerà purificarsi di colpo in *Purgatorio dell'inferno*, dove i sintagmi si riarticolano e cicatrizzano dopo le contorsioni e le fratture anatomico-testuali precedenti, anche le parentesi e la punteggiatura non si presentano più con la violenza della lama chirurgica e del grido e pare finalmente svolgersi un discorso. Con l'avvio del tema del viaggio, in *Reisebilder*, anche il tema del corpo si rimetterà in movimento, con una spinta tutta nuova e profondamente autoscopica, una visione tragicamente grottesca della «favola-cadavere del cantastorie erotico, la vita»⁵⁰².

⁵⁰⁰ F. CURI, *Ordine e disordine*, cit., p. 104.

⁵⁰¹ E. SANGUINETI, *Per una nuova figurazione*, in «il verri», 12, 1963, p. 99.

⁵⁰² *La dolce vita*, in E. SANGUINETI, *K e altre cose*, cit. p. 28.

V

INCARNAZIONI

Corpo e metamorfosi in Antonio Porta e Adriano Spatola

Per quella che si presenta come una delle tradizioni più forti della storia del pensiero occidentale, la metafisica della sostanza, l'equivalente corporeo del potere della ragione si trova nella definizione di uomo come *animale razionale*, dotato di un corpo integro e perfettamente funzionante. Ogni altra forma di incarnazione fisica, dalla malformazione fino all'essere zoomorfico, che si colloca sul versante opposto della norma, della ragione è una mostruosità, cioè la combinazione dell'impossibile e del proibito⁵⁰³. Se l'espressione "animale razionale" è sinonimo di soggetto unitario, monolitico e statico, rivolgersi alle forme dell'Altro, significherà innanzitutto affermare in maniera eversiva una contro-soggettività, che alla stasi storica del soggetto tradizionale opponga il divenire di un soggetto non unitario, pluristratificato, dinamico: un soggetto incarnato. Se tale soggetto è, secondo il pensiero nomade di Gilles Deleuze «immerso in e immanente a una rete di relazioni non umane (animali, vegetali, virali)»⁵⁰⁴, non stupisce che il titolo scelto da un giovanissimo Antonio Porta per la sua prima raccolta importante, *I rapporti* (1966) – che riunisce i testi scritti tra il 1958 e il 1964⁵⁰⁵ – richiami proprio a una dimensione plurale della relazione, compresa quella tra umano e subumano. La prima parte di questo capitolo è dunque dedicata all'analisi di una delle numerose aperture verso l'alterità che caratterizzano la poesia del primo Porta, quella relativa al mondo animale. Risulterà in tal senso opportuno non solo definire le peculiarità, i referenti e le funzioni del bestiario portiano, sicuramente tra i più variegati e interessanti della poesia del secondo Novecento⁵⁰⁶ ma anche

⁵⁰³ MICHEL FOUCAULT, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 58.

⁵⁰⁴ Per una lettura originale del pensiero di G. Deleuze cfr. ROSI BRAIDOTTI, *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 149.

⁵⁰⁵ *La palpebra rovesciata*, Milano, Azimut, 1960; *Zero*, ivi, 1963; *Aprire*, Milano, Scheiwiller, 1964.

⁵⁰⁶ Fornisco l'elenco di tutte le presenze animali in *I Rapporti*, divise in cinque gruppi di appartenenza principali. Il numero tra parentesi indica le occorrenze del termine: Animale, animali, bestie (2). INSETTI (30): formiche (9), farfalle (5), ragni (4), insetto (2), insetti (2), blatte (2), tarli, tarlo, tarme, cicale, mosche, insetti coprofaghi. VOLATILI (38): uccelli (12), uccello (4), anitre (5), piccioni (3), pappagalli (2), corvi, falco, colibrì, colombacce, gru, oca, pavone, cigni, airone, pipistrelli, tacchino, pollo, struzzi, trampolieri. INVERTEBRATI E ANFIBI (11): verme (3), vermi (2), lombrichi, bruchi, rana (2), serpente (3), serpente corallo. PESCI (8): aragoste (3), balena (2), squali, polipi, pesci. ANIMALI DOMESTICI

stabilirne i legami con la rappresentazione della corporeità. In un secondo momento, mi soffermerò invece sulla prima raccolta di poesia sperimentale di un protagonista atipico della neoavanguardia, Adriano Spatola, che con il suo *L'ebreo negro* (1966) pare offrire, nel segno della metamorfosi, un'interessante approccio al tema dell'alterità.

1. INCARNAZIONI

In una recensione del 1966 intitolata *Antonio Porta e la «coscienza cattiva»*, Giorgio Celli, allora giovanissimo poeta-entomologo, sosteneva che le presenze animali nell'opera di Porta siano riconducibili a una «dimensione totemica»⁵⁰⁷: per il poeta, insomma, i rapporti tra gli uomini sarebbero dominati dalle stesse «tendenze alla sopraffazione e all'assassinio»⁵⁰⁸ dell'ambito naturale. Come per Celli, anche per Fausto Curi, che non a caso si rifà come Celli al Freud di *Totem e tabù*, le continue zoopsie del poeta devono essere ricondotte a una prospettiva psicologica: gli animali starebbero «in luogo degli esseri umani, ossia li simboleggiano»⁵⁰⁹, figure di spostamento atte a ristabilire una «sorta di regime psichico totemico»⁵¹⁰. Seguendo lo schema del totemismo freudiano, insomma, gli animali sarebbero dunque rappresentazioni metaforiche o spostamenti metonimici di traumi non elaborati, inscrivibili all'interno della gabbia edipica e in tal senso l'esigenza di Porta parrebbe quella di «regredire a una condizione di infanzia ontogenetica e filogenetica»⁵¹¹, fuori dal consorzio sociale. Parlare

(30): cani (4), cane (7), cagnolino, gatto (2), gatti, topo, topi (3), ratto, topo del deserto, cavallo (4), cavalli, muli, montone, toro, vitelli. ANIMALI SELVATICI (27): cammello, cammelli, cervo, lupo, zebra, castoro, castori, talpe, orso, orso bianco, lepre (4), elefante, leone (3), formichiere, foca, cincillà (3), volpe (3), rinoceronte, scimmie.

⁵⁰⁷ GIORGIO CELLI, *Antonino Porta e la «Coscienza cattiva»* in «Uomini e idee», nn. 3-4, maggio-agosto 1966 ora in *Gruppo 63. Critica e teoria* (a cura di R.Barilli, A. Guglielmi), Torino, Testo & Immagine, 2003, p. 91.

⁵⁰⁸ *ivi* p. 91.

⁵⁰⁹ FAUSTO CURI, *Struttura del risveglio*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 177.

⁵¹⁰ *ivi* p. 177.

⁵¹¹ *Ibidem*.

di totemismo, però, sarebbe sufficiente solo se la potenza zoomorfica della prima produzione poetica di Porta non fosse contrassegnata da manifestazioni assai varie e complesse, che vanno ben oltre il freudiano “fare l’animale” edipico e che aprono piuttosto a nuove forme di soggettività, nel rovesciamento di «ogni tradizione, come il concetto di esistenza ispirato alla “ragione classica”»⁵¹².

Un testo centrale della raccolta come *Vegetali, animali*, sembra infatti smentire da subito proprio il tipo di interpretazione totemico-simbolica. Il componimento, definito da Alfredo Giuliani come una «tragedia naturale»⁵¹³, si presenta come una serie di morti continue che si avvicendano nell’ordine seguente: la cicuta pietrifica il cervo, le guardie abbattono l’albero, il bucorvo becca l’insetto, l’esploratore fa scempio del fiore, il falco squarcia il topo, poi afferra il verme e i monelli lo infilzano. L’icasticità violenta dei versi fa passare in secondo piano il fatto che quella che potrebbe essere una naturale catena alimentare, si trasforma invece in un concatenarsi di fatti irrelati, in cui al principio della sopravvivenza si sostituisce quello dello *spreco*.. Si tratta di morti inutili, infeconde, contro natura, dove il principio destabilizzante dell’ordine naturale è rappresentato proprio dall’uomo, che interrompe un processo in cui l’attitudine predatoria avrebbe semplicemente una funzione nutritiva, per uccidere indiscriminatamente e senza apparente fine, poiché, scrive Bachelard, «la crudeltà può avere ogni tipo di ragione tranne il bisogno o la fame»⁵¹⁴. Come collocare, infatti, nella dicotomia del titolo, le figure delle guardie forestali, dell’esploratore e dei monelli? Animali, vegetali? Ciò che è certo è che l’ultima immagine del componimento dimostra come Porta sia

⁵¹² ANTONIO PORTA, *Introduzione in Poesia degli anni Settanta* (a cura di A. Porta e E. Siciliano), Milano, Feltrinelli, 1979, p. 30.

⁵¹³ ALFREDO GIULIANI, *Introduzione a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965.

⁵¹⁴ GASTON BACHELARD, *Lautréamont*, Salerno, Edizioni 10/17, 1989, p. 38.

perfettamente consapevole che il sadismo non appartenga all'animale ma sia piuttosto profondamente connaturato all'uomo:

L'uccello il folto
dei cespugli obliò, un lunghissimo verme
succhiò dalle zolle: due amici monelli
appostati gli occhi riuscirono a forargli
sulla gola inchiodandogli la preda dal becco
metà dentro e metà fuori.

L'elemento umano rivela, o meglio inchioda, nell'immagine del verme, lo statuto della preda-animale, contraddistinta da una condizione liminare, «metà dentro e metà fuori». In natura, è noto, la preda è anche predatore; solo l'uomo è immune da questa dialettica, trovandosi all'apice della catena alimentare: la sua irruzione sulla scena è dunque accompagnata da un accento meramente sadico. Fare scempio con «violente ditate», come nel caso dell'esploratore, che si avventura in quello che parrebbe un microgiardino leopardiano, significa profanare deliberatamente, senza una ragione precisa, infatti, come scriveva acutamente un giovanissimo Adriano Spatola, in Porta «è la violenza, come struttura sottesa a tutte le strutture, che viene messa in discussione, chiamata in causa, e riportata, attraverso i suoi vari livelli di applicazione, al singolo, all'individuo»⁵¹⁵.

L'interruzione del ciclo vitale che l'elemento umano provoca in questa serie di uccisioni, non è accidentale e inconsapevole, come quella della cicuta, né sussistenziale e istintiva come quella del falco. Più che di attore di una tragedia naturale, egli sembrerebbe, per correggere la formula di Giuliani, fautore di una *tragedia innaturale*. L'uomo sovverte, crudelmente, l'ordine naturale, in cui lui stesso risulta impossibile da collocare, come

⁵¹⁵ ADRIANO SPATOLA, *Antonio Porta: Aprire*, in «il verri», 14, 1965, p. 112.

sembra indicare lo stesso titolo del componimento, che esclude una terza possibilità tra vegetali e animali.

L'essere umano è dunque una figura informe, che si situa in una zona di indecidibilità, anch'esso «metà dentro e metà fuori». Egli non «sta» per l'animale, né l'animale lo simboleggia, ma piuttosto, in questa prospettiva, si sottrae alla messa a fuoco, è sfocatura della visione, perché egli stesso soggetto di una visione deformata. Lo affermava anche Artaud, così letto dai giovani vicini alla rivista di Luciano Anceschi, riferendosi ad alcuni dei suoi autoritratti:

voglio dire che abbiamo una macchia sull'occhio per il fatto che la nostra visione oculare attuale è deformata, repressa, opprressa, rovesciata e soffocata da certe malversazione.⁵¹⁶

Porta ha la stessa consapevolezza di Artaud che occorra rompere con la rappresentazione di un occhio “malversato”, che sia necessario rivoltare l'occhio per poter istituire nuovi rapporti. L'immagine della *Palpebra rovesciata*, occhio fisso che richiama i fotogrammi di Luis Buñuel e anticipa le allucinate descrizioni del Kubrick di *Arancia meccanica*, rappresenta questo movimento eversivo nei confronti di una “tradizione oculare”, sintomo di una società che deforma, reprime, opprime e soffoca («da società / materasso, gommapiuma, carta / assorbente», *Di fronte alla luna*). Proprio *La palpebra rovesciata* permette di definire una prima modalità di rapporto non totemico con l'animale, un rapporto di tipo *penetrativo*, esplicitato attraverso le figure del bruco, del verme e del tarlo.

2. PENETRAZIONI

Il soggetto di *La palpebra rovesciata*, pubblicata nel '61 nella raccolta omonima, è un viso, che, scrive Deleuze, «da solo, è già tutto un

⁵¹⁶ ANTONIN ARTAUD, *I miei disegni* in *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, Brescia, L'Obliquo, 2002, p. 31.

corpo»⁵¹⁷, icona di un organismo/regime significante:

Il naso sfalda per divenire saliva il labbro
alzandosi sopra i denti liquefa la curva masticata
con le radici spugnose sulla guancia mordono
la ragnatela venosa, nel tendersi incrina la mascella,
lo zigomo s'impunta e preme nella tensione dell'occhio
contratto nell'orbita dal nervo fino alla gola
percorsa nel groviglio delle voci dal battito incessante.

Lo «sguardo che fissa, stravolto, la realtà»⁵¹⁸ rappresenta la magnitudo di una percezione tutta tesa verso l'ascolto della sensazione, che è suprema «maestra di deformazione, agente di deformazione del corpo»⁵¹⁹. Proprio la percezione amplificata dell'occhio retroverso, malversato, trasforma la carne del viso dapprima in sostanza vegetale corrosa da bruchi, poi in materia inerte («I bruchi attaccano le foglie premono col muso / a rodere l'orlo vegetale mordono le vene dure»). Lo spasmo provocato dalla tensione fisica che rovescia la palpebra innesca un processo a catena di disfacimento della superficie di visività che, più che metamorfosarsi in sostanza vegetale e animale, lascia trasparire un brulicante piano («tela») di indistinzione tra i vari livelli o strati, quasi come avviene, alla fine degli anni '50, nella «perfezione ferita e sanguinosa»⁵²⁰ serie di «combustioni» di Alberto Burri, dove si assiste all'emergere «di materie granulose, corrose, ruvide, combuste appunto, appena recuperabili nella originaria natura della loro condizione di relitto»⁵²¹:

⁵¹⁷ GILLES DELEUZE, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Cooper Castelvocchi, 2003, p. 181.

⁵¹⁸ *I Novissimi. Poesie per gli anni '60* (a cura di A. Giuliani), Torino, Einaudi, 1972, p. 182.

⁵¹⁹ GILLES DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995, p. 86.

⁵²⁰ EDOARDO SANGUINETI, *Intervento per Burri*, in «Marcatré», p.

⁵²¹ ENRICO CRISPOLTI, *La pittura di Alberto Burri*, in «Il verri», 1 Febbraio, III, 1, 1959, p. 119.



ALBERTO BURRI, *Combustione*, 1955.

Le fibre della tela distesa lungo i vetri sulla strada
rigata da molecole di nafta lentamente calano
e inguainano il ferro e il legno, roteano nel soffio dell'aria
caldo gonfiano la molle superficie, graffia e lacera la trama

Proprio Porta associava la tecnica della metrica accentuativa a un «metodo di penetrazione»⁵²² in cui l'accento corrisponde a strati diversi. I cinque accenti di cui si compongono i versi di questo componimento potrebbero allora preludere ai cinque piani via via oggetto della percezione: l'umano, il vegetale, l'animale, l'inanimato e il molecolare. Quello che si presenta è infatti un divenire, non uno stato. Lo sfaldarsi dei tratti di visività conduce dapprima a un'infittirsi di significanti legati al mondo vegetale (radici, foglie, scorza, fibre, tronco), poi a quello animale (bruchi), rivelando in seguito elementi inanimati, materia (ferro, legno, vetri, tela) che a loro volta si dissolvono nel «viscido molecolare», addirittura aeriforme («de molecole di nafta», «il soffio dell'aria»). Il volto - l'umano - diviene qualcosa di informe e lo stesso componimento assume connotati di viscidità, diviene «saliva» (per Bataille lo sputo è il simbolo stesso dell'informe): i significanti scivolano l'uno nell'altro, si inarcano come schiene, sono scheletri sgusciati, sottoposti a un battito incessante, brulicante. Non è però solo la materia fisica ad essere piegata ad un processo di cancrenizzazione: la stessa forma poetica si sfalda in versi – come notava Niva Lorenzini – mutilati, che mimano il lacerarsi fito-zoo-anatomico. Se per Bataille la poesia come dispendio è un'esperienza della rovina dove ogni forma si decompone (la lingua, il corpo, il soggetto), in una perenne creazione di nuove forme attraverso lo stesso sfarsi della forma, ha dunque ragione la studiosa a puntare il dito proprio su l'autore di *La poesia e il male*, nel rintracciare la genesi di un pensiero del corpo, attivissimo in tutto il gruppo dei poeti

⁵²² ANTONIO PORTA, *Poesia e poetica* in «La Fiera letteraria», 10 luglio 1960, ora in *Gruppo 63. Critica e teoria*, cit. p.49.

Novissimi⁵²³. Un pensiero formatosi sicuramente anche attraverso l'inconsueta prassi linguistica del già citato Artaud, che passa attraverso la putrefazione, il disfacimento, la suppurazione fisica e nel contempo del senso, che si moltiplica solo deformandosi. Difficile, dunque, non rintracciare in testi come *La palpebra rovesciata* una logica che non sia quella di un «furioso divenire», in cui l'occhio spalancato è *io* così divaricato da schizzar fuori dall'orbita di ogni pretesa di razionalità e organizzazione in quella che è sola un'abnorme percezione che penetra fin dentro le molecole. L'immagine dei bruchi che «attaccano» e «mordono» una sostanza organica ormai indeterminabile, delimitando «l'occhio fissato nell'incavo», ha un corrispettivo forte in quella dei vermi di *Quadro sinottico*, poesia composta lo stesso anno di *La palpebra rovesciata*, e ad essa vicinissima per la tematica dello sfaldamento e della corrosione, tanto che un verso come «le vene delle radici» si ripresenta amplificato nell'altro componimento: «il succo delle radici striscia lentamente su per le vene». Ancora una volta al centro del testo è l'occhio, la possibilità del vedere, come provano sostantivi quali «vista», «orbita», «iride», «bulbo». I vermi penetrano il «frutto» della visione, lo fanno marcire, lo succhiano, lo vanificano, lo riducono a cosa s-formata. Da conoscitore delle teorie della scuola fenomenologica italiana e di un suo importante esponente come Enzo Paci, Porta era sicuramente consapevole del fatto che ogni «percezione spezza la figura e la cosa»⁵²⁴, così che «il mondo si dà per prospettive e per ritagli: le figure non sono mai concluse»⁵²⁵. Se per Paci la percezione frantuma l'oggetto, lo frammenta, Porta va ancora oltre: lo spezzamento della cosa percepita – che si riflette nell'inframmentarsi del

⁵²³ *cf.* NIVA LORENZINI, *Corporalità e crudeltà nella poesia degli anni '60*, in *La poesia: tecniche d'ascolto*, Lecce Manni, 2004, pp. 145-157.

⁵²⁴ ENZO PACI, *Fenomenologia e Informale*, «Il Verrini» n. 3, 1961, pp. 159-160.

⁵²⁵ *ivi* p. 159.

verso che dilaga spazialmente in scaglie sulla pagina – diviene vera e propria erosione, decomposizione operata dal «verme» della percezione visiva:

i vermi si torcono
nel cunicolo molle
i vermi continuano
nell'orbita del marcio
nel seme lacerato
nell'iride stupefatta
nel bulbo vanificato

È certo plausibile ricondurre all'esperienza dei poeti surrealisti queste immagini così allucinate, che per altro ricordano i versi crudi di Edoardo Sanguineti e, come vedremo in seguito, quelli di Adriano Spatola, in cui si ritrovano tracce evidenti della lettura di Porta: non solo nella «faccia che è il nido dei parassiti» (*La fossa delle Filippine*, 8), ma soprattutto nell'immagine dell'«occhio aperto sul punto di strapparsi la palpebra» (*ivi*, 7). Meno probabile è invece che i riferimenti riguardino il filone comunemente detto della “magia bianca”, il surrealismo classico bretoniano, interessato soprattutto all'occultismo e al tipo di sublimità dell'amor cortese⁵²⁶. Occorrerebbe piuttosto prestare nuovamente attenzione a dissidenti come Bataille e Artaud, ma pare anche impossibile che un poeta giovane come Porta, non abbia subito in primo luogo il fascino dei loro precursori maledetti, penso soprattutto a «suppliziati del linguaggio»⁵²⁷ (la definizione è di Artaud) come Baudelaire e a un poeta “crudele” e «atroce» (di nuovo Artaud) quale Lautréamont, a cui Porta dedicò nel 1968 anche un breve intervento critico. Del primo, lo scrittore sembra assumere l'aspetto

⁵²⁶ Su questo argomento si veda il saggio di RENZO PRINCIPE, *Corpo e immagine nella cultura surrealista*, Roma, Bulzoni, 2002.

⁵²⁷ ANTONIN ARTAUD, *Lettere da Rodez* in *Il paese dei tarabumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1966, p. 168.

programmatico espresso sin dalla lirica *Au Lecteur* in *Les Fleurs du Mal*. Non solo la spinta aggressiva («de viol, le poison, le poignard, l'incendie») che trova attuazione nei cruenti fatti di cronaca di un testo come *Europa cavalca un toro nero*, ma anche l'immersione nell'oscuro regno animale:

Mais parmi les chacals, les panthères, les lices,
les singes, les scorpions, les vautours, les serpents,
les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants.

Difficile non pensare che i versi «grugniti» e «guaiti» di Porta non rispondano alla chiamata baudeleriana, così come è impossibile non avanzare l'ipotesi che l'immagine della materia in stato di decomposizione abbia a che fare con uno dei testi più famosi di Baudelaire, *Une Charogne*, ripresa con medesima intensità proprio da Lautréamont (*Canti di Maldoror*, I, 13)⁵²⁸ e più volte ricordata da Artaud come esempio massimo di poesia in cui il lettore può sentire «l'anima rizzarsi»⁵²⁹. La seconda parte di un testo come *Contemplazioni*, ad esempio, esplicita nuovamente il riferimento al modello Lautréamont/Baudelaire proprio nell'immagine di una «carcasse superbe» sul ciglio di una strada, immagine che Porta anticipa già in *Europa* («Fa acqua l'animale sventrato / dal taxi furibondo»). Ma proviamo a cedere la parola ai due testi:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

⁵²⁸ «Uomo, quando ti imbatti in un cane morto arrovesciato [...] non prendere con la tua mano, come gli altri, i vermi che escono dal suo ventre rigonfio, non considerarli con stupore, non aprire un coltello a sminuzzarne un gran numero, dicendoti che, anche tu, non sei più di quel cane», in *I Canti di Maldoror* in ISADORE DUCASSE CONTE DI LAUTRÉAMONT, *Opere*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 53.

⁵²⁹ ANTONIN ARTAUD, *Lettere* cit. p. 166.

[*Une Charogne*, vv.17-20]

[...] contorta marcisce

la carcassa, le formiche sono all'opera,
le mosche scavano con la zampa che opera

in profonda erosione

[*Contemplazioni 2*, vv. 4-7]

Fin troppo evidente la vicinanza tematica di questi due componimenti, dove di nuovo l'animale esercita un'azione penetrativa nei confronti del corpo. Il baudelairiano "sbiadire delle forme" paragonato al bozzetto che tarda ad apparire sulla tela, sembra però offrire una nuova possibile lettura del finale di *La palpebra rovesciata*, dove proprio il brulicare e la vischiosità erano il risultato dello scomporsi/decomporsi di un volto :

caldo gonfiano la molle superficie, graffia e lacera la trama,
i fili si torcono e il foro si spalanca, nello squarcio
condensa viscido molecolare e i vetri aderiscono al cancro della tela

L'occhio-carogna viene «penetrato dal verme» come il frutto di *Quadro sinottico* (poesia che a partire dal titolo si riferisce non a caso a uno sguardo complessivo, a una visione simultanea, concentrata), e nello spappolarsi dell'orbita l'unica percezione è quella di un abbozzo, informe, cancrenoso. Il soggetto invaso dalle percezioni, stigmatizzate nella figura del bruco e del verme, esplose: non può che rappresentare materia, frammenti, indistinzioni tra forme vitali, come accade, ad esempio, nella pittura informale di Dubuffet che «degrada [i volti] a forme vitalistiche, come se

fossero piante, amebe, cellule animali»⁵³⁰. Curioso il fatto che sul numero 5 de «il verri» del 1959, l'allucinato racconto di Dylan Thomas intitolato *Il bimbo che bruciava*, sia inframmezzato proprio dalla riproduzione di un'opera dell'artista francese, *Paysage aux jeunes filles*, e che lo stesso racconto presenti un'immagine di «cancerose vegetazioni»⁵³¹ molto vicina a quella contenuta in *Quadro sinottico* e *La palpebra rovesciata*:

Il frutto della carne cade col verme dall'albero. Ad opera del verme, la corteccia si sgretola. Mettete là la povera stella di carne caduta, come la goccia di latte materno, attraverso i capezzoli di un albero bacato.⁵³²

Frutto, carne, verme, albero, corteccia. Sembra non si tratti solo di una coincidenza visto che entrambi i componimenti recano la data 1960 e sono dunque successivi alla pubblicazione di questo racconto che presenta molte altre affinità tematiche con il lavoro di Porta. In primo luogo il linguaggio fortemente corporale, l'ossessione per la carne, il concepire i corpi come organismi, insiemini di arti, l'insistenza verso tematiche efferate, delittuose; basta confrontare l'immagine del bimbo che brucia («vide la testa di un fiammifero accendersi [...] E il bimbo prese fuoco. Le fiamme si attorsero alla sua bocca e soffiarono sulle gengive inaridite»⁵³³) con quella dell'incendio generalizzato contenuta nel settimo componimento di *Europa cavalca un toro nero* («Guarda, / strofina un fiammifero, incendia / i capelli bagnati d'etere / luminoso...»), o mettere in relazione la figura della carogna/corpo in disfacimento, con quella del coniglio dal sapore batailliano di Thomas:

⁵³⁰ RENATO BARILLI, *Il sogno di Bacon*, in «Il Verrì», n. 9, agosto 1963, p. 72.

⁵³¹ DYLAN THOMAS, *Il bimbo che bruciava*, «Il Verrì», n. 5, 1959, p. 65.

⁵³² *ivi* p. 64.

⁵³³ *ivi* p. 65.

s'imbattè in un coniglio steso morto su un sasso. La testa del coniglio era crivellata di pallottole, i cani gli avevano squarciato il ventre, i segni dei denti di un furetto erano sulla gola. [...] Attraverso lo squarcio del ventre, gli intestini sprizzarono fuori arrotolandosi sui sassi⁵³⁴.

Inutile dire che Dylan Thomas è sicuramente tra gli autori più letti dagli scrittori vicini al gruppo de «il verri»⁵³⁵, ma più interessante è ipotizzare che Porta non abbia dedotto dal poeta gallese – autore peraltro di una raccolta di prose dal titolo significativo come *Portrait of the Artist as a Young Dog* – unicamente la tecnica di versificazione accentuativa ma anche tutta una serie di tematiche, compresa quella animale. Si pensi, ad esempio, a una lirica come *Prologo dell'autore*, tutta costruita su attributi animali (penne, pinne, zoccolo, scaglia, pelliccia), «regno del mio prossimo, pinnato / villosa e pennuto» e vera e propria «arca muggente» di «uomini come corvi», «aironi accoltellati», gabbiani, pesci, uccelli, colombe, cavalli, leprotti, pecore e volpi. In Thomas, infatti, come in Porta, è sempre attivo un tumulto di forme, il principio della deformazione del corpo, della materia inerte, proprio perché «soltanto il goffo e il deforme, soltanto lo sterile produce frutti»⁵³⁶.

Restando nell'ottica “penetrativa” fin qui affrontata, un testo come *La pelliccia del castoro*, più volte commentato dalla critica, e che nel titolo richiama alle *Avventure nel commercio delle pelli* di Thomas, permette riflessioni interessanti, considerato che questa volta è l'uomo ad assumere una funzione penetrativa nei confronti dell'animale. Questo elemento ha portato Giuliani a leggere il componimento come una rappresentazione del desiderio di possesso fisico della donna, ma sembra piuttosto che il penetrare dell'uomo nel mondo animale («gola penetrata / da un'abile

⁵³⁴ *ivi* p. 60.

⁵³⁵ Assai influente fu senza dubbio l'edizione a cura di Roberto Sanesi: DYLAN THOMAS, *Poesie*, Parma, Guanda, 1960.

⁵³⁶ DYLAN THOMAS, cit. p. 59.

mano», «in gola penetra scuotendo / le anche l'animale impellicciato», «incalziamo gli arpioni / e primi si bucano i seni», «nel canneto penetra in corsa») sia da leggersi come corollario a quanto già espresso in *Vegetali, animali*, scritta l'anno precedente. Lo stupro del naturale perpetrato dall'uomo è carico di valenze sociali, perché il fine dell'aggressione è ridurre l'animale a merce («pelle per guanti», «pelliccia»). Se di totemismo si potesse parlare, l'antropomorfismo animale sarebbe da leggersi come “sciamanesimo consumistico”, e lo “pseudo pasto totemico” compiuto sulla balena («assiamola a bordo, divoriamola!»), volontà di introiettare fisicamente l'animale nell'uomo per riassumere un contatto con la natura. L'immagine di affondamento nel fango presente nell'ultima parte del componimento, che richiama all'impossibilità del fondersi pacificamente con il naturale che l'animale rappresenta, avviene con occhi «arrovesciati», sguardo stravolto che provoca, come si è già detto a proposito di *La palpebra rovesciata*, lo sfaldarsi della stessa integrità fisica dell'uomo e quindi della supremazia del suo ordine di significati socialmente precostituiti.

L'immagine profondamente carnale del rovesciamento della palpebra si fonda sulla consapevolezza, oggi potremmo dire tutta deleuziana, che la carne è il territorio comune tra l'uomo e la bestia, il «fatto in cui ci si identifica con gli oggetti dell'orrore e della compassione»⁵³⁷ perché ugualmente sottoposti ad un supplizio (come quelli crudelmente descritti nella poesia precedente). Il corpo del suppliziato, lo sapeva bene Artaud, che si sentiva, come ho già più volte ricordato, un condannato al rogo che fa segni attraverso le fiamme⁵³⁸, è un contro-corpo, che si oppone alla logica stessa della società. «Il suppliziato è anzitutto colui che perde il viso e che entra in un divenir-animale»⁵³⁹ tanto che anche in Porta il dissolversi

⁵³⁷ FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Nessun tempo, nessun corpo...*, Milano, Skira, 2001.

⁵³⁸ ANTONIN ARTAUD, *Prefazione. Il teatro e la cultura*, in *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 133.

⁵³⁹ GILLES DELEUZE-FÉLIX GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Cooper Castelvevchi, 2003, p. 182.

dei tratti del volto comporta come in Artaud la creazione di un «volto a venire»⁵⁴⁰, di una fisicità in movimento. Come scrive il poeta nella sua *Introduzione alla Poesia degli anni Settanta*, «quello che si richiede alla poesia, e che ci si attende da essa, è tracciare [...] le figure del mutamento»⁵⁴¹, figure a cui anche le trasformazioni animali sembrano corrispondere e che si possono suddividere grosso modo secondo tre diverse modalità: invasione animale sul corpo e nel corpo umano; ibridazioni fisiche e comportamentali; mutazione e metamorfosi complete.

3. INVASIONI/MIMETISMO

L'invasione dell'animale sul corpo e nel corpo umano, in cui rientra anche la modalità penetrativa già affrontata, conferma nuovamente l'ipotesi che l'animale non rappresenti l'uomo come sostituto simbolico, proprio perché l'intrusione è sintomo di una forza esterna all'essere umano. Se infatti si scorrono i testi della raccolta si noterà che quasi ovunque sono presenti immagini in cui gli animali ricoprono il corpo, cercano di accedervi: «ricoperto di formiche»; «i ragni sul sesso»; «farfalle nelle narici»; «tibia percorsa dalle formiche»; «il palato ricoperto di formiche»; «ricoperti di formiche»; «sotto le ascelle nutre le sue blatte»⁵⁴². Si noterà da subito l'insistente presenza della formica e più in generale, dell'insetto. Difficile non pensare ai fotogrammi del capolavoro della cinematografia surrealista, *Un cane andaluso* di Luis Buñuel, dove compare l'immagine straordinariamente perturbante di una mano coperta proprio da formiche, ma al surrealismo che traspone la sensazione fisica del formicolio in immagine concreta, e alla psicanalisi freudiana, che vedrebbe in questi

⁵⁴⁰ J.P MANGANARO, *Artaud chez les contemporains*, in «Critique», n. 606, novembre 1997.

⁵⁴¹ ANTONIO PORTA, *Introduzione*, in cit. p. 28.

⁵⁴²³⁴ In quest'ultimo verso è peraltro esplicito il riferimento al Baudelaire di *Au Lecteur*: «comme les mendiants nourrissent leur vermine».

insetti il simbolo dell'attività del sistema nervoso, occorre aggiungere che gli insetti in quanto tali, essendo privi di un vero e proprio serbatoio neuronale, sono liberi dalla memoria e dalle forme socialmente imposte (vedi istituzioni): essi sono «singolarità multiple prive di identità fisse»⁵⁴³. Gravidi di queste connotazioni e forti della loro forza invasiva sui corpi presentati in questi testi, gli insetti rappresentano il premere dell'istanza di uscita dalla soggettività stabile, per una formicolante soggettività diffusa, stratificata, bustrofedica. Il divenir-insetto del corpo è peraltro esplicitato nel settimo componimento di *Rapporti N.2*:

E si capovolge e non lo vedono più,
entomo dal corpo umano, e nuota e
 c'è rimasto, millenario settembre,
 sulla candida sabbia, nell'ansa,
 dove si riposa, dove corre,
 sulle pietre del greto, *le pupille*
sul dorso, con le zampe di fuori,
 agitando, sotto le acque oscure, verdi;
 sotto la frana, e risuona, perché *si gratta*.

L'«entomo dal corpo umano», probabile reminescenza dantesca («poi siete quasi entomata in difetto / sì come vermo in cui formazion falla», Purg. X, 128-129), nuota, si gratta, ha le zampe di fuori e occhi sul dorso. Questo testo pare tutto **incentrato** sul mimetismo, da intendersi secondo le teorie di Roger Caillois (autore vicino alla rivista *Documents* di Bataille⁵⁴⁴), come psicosi insettoide in cui l'insetto-uomo è incapace di mantenere la distinzione tra sé e lo sfondo, in questo caso un paesaggio fluviale, che come figura dello scorrere rimanda direttamente al divenire. Il soggetto

⁵⁴³ *ivi* p. 181.

⁵⁴⁴ La certezza che Porta fosse a conoscenza del saggio di Caillois proviene da una testimonianza di Giorgio Celli che rievoca gli anni di amicizia con Spatola e gli altri collaboratori della rivista «Malebolge» tra cui Porta stesso: «Fin da quei tempi avevo cominciato a porre in sintonia scienza e arte e quando evocai Roger Caillois e i suoi due saggi sulla mantide e sul mimetismo, che avevo pescato nella rivista surrealista «Minotaure», l'entusiasmo di Spatola crebbe a dismisura», in *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo*. Bologna, 8-11 maggio 2003, *Atti del Convegno*, Bologna, Pengragon, 2005, p. 71.

normalmente padrone della propria percezione è in essa confuso, è in uno stato di detumescenza soggettiva proprio come l'animale in preda al mimetismo. «L'individuo – scrive Caillois in *Mimetismo e psicastenìa leggendaria*, un saggio molto amato e ripreso da Lacan⁵⁴⁵ – supera la frontiera della sua pelle e vive dall'altra parte dei suoi sensi. Egli cerca di vedersi da un punto qualsiasi dello spazio⁵⁴⁶». Il corpo, insomma, mette occhi dappertutto («de pupille / sul dorso»), e il prismaticizzarsi della visione si riflette nel frangersi sintattico del componimento, nelle contratture continue provocate da una punteggiatura abnorme che incide – nel senso più fisico del termine – sul ritmo. Il risultato è, paradossalmente, un accecamento strutturale, perché il soggetto-occhio, può percepire tutto ma non l'interezza di se stesso: «e si capovolge e non lo vedono più».

4. IBRIDAZIONI

Il mimetismo è solo uno dei possibili divenir-animale della poesia di Porta, occorre infatti chiarire che mentre la visione totemica – come ha brillantemente osservato Lévi-Strauss – si propone di ordinare le differenze per arrivare a una corrispondenza di rapporti tra uomo e animale (secondo la struttura «A sta a B»), una corrispondenza di rapporti non fa un divenire, il quale non si basa nemmeno sulla rassomiglianza o l'identificazione. Si tratta piuttosto di passare attraverso *ibridazioni*, che ne *I rapporti* risultano sia di natura fisica che comportamentale. Si potrebbe ipotizzare che Porta opti, al limite, per un artaudiano *totemismo mobile*⁵⁴⁷, che esige perché l'uomo sia tale, che esso si mobiliti e transiti attraverso ordini differenti: animale,

⁵⁴⁵ Cfr. JACQUES LACAN, *La schisi fra l'occhio e lo sguardo*, in *Il Seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino, Einaudi, 1979.

⁵⁴⁶ ROGER CAILLOIS, *Mimetismo e psicastenìa leggendaria*, in *Il mito e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 61.

⁵⁴⁷ *cf.* MASSIMO CANOVACCI, *Il totemismo mobile. Le cavità antropologiche nel doppio crudele di Artaud* in *Antonin Artaud, teatro, libri e oltre* (a cura di F. Ruffini e A. Berdini), Roma, Bulzoni, 2001, pp. 173-183.

vegetale, ecc... Scrive infatti l'autore francese, di nuovo a proposito dei suoi disegni:

A volte, accanto a volti umani, ho fatto venire oggetti, alberi o animali perché non esistono sicuramente dei limiti a cui il corpo umano può fermarsi⁵⁴⁸.

Prima ancora di Deleuze, è Artaud ad affermare la possibilità di un'identità plurale, ad aprire il soggetto ed il corpo alla prassi di quel mutamento tanto caro a Porta: «L'io è il territorio delle mutazioni, il punto di pressioni della storia, precisamente come accade nel processo di evoluzione della specie»⁵⁴⁹. Mutamento che è anche *mutazione* operata sulla *chair*, che in Artaud si determina – anticipando le riflessioni di Merleau-Ponty – come unione perturbante di *Leib* e *Körper*, luogo di ricerca non unicamente simbolico, ma di interrogazione fisiologica attraverso una parola-oggetto a cui la carne stessa aderisce.

La serie di componimenti intitolata *Rapporti umani* è in questo senso paradigmatica a partire proprio dal titolo, che presupporrebbe, secondo il modello di uomo come animale razionale, l'esclusione di tutti i connotati di ferinità. I testi sono invece costellati, oltre che da incombenti presenze animali («piovono topi bianchi», X), da continue ibridazioni. Il componimento I, ad esempio, inizia con la dichiarazione «niente uccelli sugli alberi», subito corretta nei versi successivi.

calpestando, amico, padre e fratello, raggiunti, seduti
sulla panchina, gracidando, a colpi di becco, l'un l'altro

Coloro che infliggono colpi di becco non sono uccelli, ma figure umane che assumono connotati animali, non c'è metamorfosi, ma

⁵⁴⁸ ANTONIN ARTAUD, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, cit. p. 29.

⁵⁴⁹ *Intervista a Porta* in LUIGI SASSO, *Antonio Porta*, Firenze, La nuova Italia, 1980, p. 4.

contaminazione, ibridazione generalizzata, tanto che non è possibile ricondurre le figure dell'amico, del padre e del fratello solo a quelle di uomini-uccello, in quanto il loro verso non è un fischiare o un gracchiare ma un *gracidare*. Non si tratta dunque di divenire «un» animale, ma di assumere tratti animali molteplici, essere uomini-uccello e insieme uomini-rana, volatili e anfibi. Proprio il divenire-anfibio, descritto in tutta la sua violenza fenomenologica («tra le rovine spuntavano le squame», «tra pesci a grandi pinne»), provoca per prima cosa un cambiamento nella respirazione, una svolta del respiro, che giustifica il generale senso di asfissia («seminando asfissia, /soffocò i passanti», «ormai senza fiato», «ansimante»), rispecchiantesi anche nel ritmo ansante del componimento, reso dalla punteggiatura abnorme, come se ogni frase si costruisse su un principio di apnea e comportasse un prendere fiato.

Come scrive Bachelard a proposito di Lautréamont, anche nell'opera di Porta «pezzi di esseri diversi, come in un incubo, tendono a riunirsi»⁵⁵⁰, e il richiamo all'autore francese è ancora più forte se si pensa che proprio nella sua opera sono numerose le contaminazioni tra pesce e uccello e che al motivo dell'uomo-anfibio, Lautréamont dedica l'intero capitolo sette del suo *Quarto Canto*:

si vidi nuotare, sul mare, con larghe zampe di anatra al posto delle estremità delle gambe e delle braccia, mostrando una pinna dorsale, proporzionalmente lunga e affilata, come quella dei delfini, un essere umano, dai muscoli vigorosi [...] ogni tanto immergeva e il suo corpo vischioso riappariva quasi subito⁵⁵¹.

L'*appropriazione* di tratti animali, uno dei principi che governano *I canti di Maldoror*, mostra anche nel caso dell'anfibio che «la natura molteplice e complessa [dell'uomo], non ignora i modi per allargarne maggiormente le

⁵⁵⁰ GASTON BACHELARD, *Lautréamont*, cit., p. 46.

⁵⁵¹ ISADORE DUCASSE, cit. p. 227.

frontiere»⁵⁵², trovando un suo corrispettivo nelle ibridazioni teriomorfiche di Porta. Il suo interesse per il poeta francese, oltre ad essere motivato da quella «libertà furiosa»⁵⁵³ che, secondo Blanchot, consente la sua lettura, risiede nel fatto che nella sua opera è possibile percepire «quello che biologicamente è diventato urgente, [...] idee che hanno la stessa urgenza della fame [...] forme battenti come richieste pressanti di cibo»⁵⁵⁴. Niva Lorenzini notava come Porta stesse qui «quasi traducendo»⁵⁵⁵ la *Prèface* di Artaud a *Le théâtre et la culture*, ma nello scritto è presente una spia che ci rivela che Porta stia anche chiosando un testo capitale nella critica artaudiana, recante la firma di Jacques Derrida. Si tratta del famosissimo *La parole soufflée*, apparso per la prima volta sul numero 20 della rivista «Tel Quel» nel 1965, saggio in cui il filosofo individua nell'opera di Artaud l'annientamento della metafisica del soggetto nella metafora del furto, una metafora che Porta applica – dunque via Artaud – all'autore dei *Canti di Maldoror*: «Lautréamont non si affida alla 'ragione' sinonimo di istituzione, dunque di furto»⁵⁵⁶. Porta riconduce insomma anche la parola di Lautréamont all'interno di una corporalità artaudiana, sinonimo di eversione dall'ordine razionale, che impedisce che essa sia soffiata, rubata, sottratta «da un possibile commentatore che la riconosca per disporla in un ordine»⁵⁵⁷. Si tratta dell'affermazione di un forte principio di libertà, che anche la commistione corporea di elementi animali sembra corroborare, tentando di definire parallelamente forme poetiche differenti e differenti forme di vita, proprio perchè, anche alla luce dell'opera di Lautréamont, «al reale bisogna chiedere, bisogna strappare una vita diversa»⁵⁵⁸.

⁵⁵² *ivi* p. 229.

⁵⁵³ MAURICE BLANCHOT, *Lautréamont e Sade*, Bari, Dedalo, 1974.

⁵⁵⁴ ANTONIO PORTA, *Su Lautréamont*, in ISADORE DUCASSE CONTE DI LAUTRÉAMONT, *Opere complete*, cit., p. XXIX.

⁵⁵⁵ NIVA LORENZINI, *Corporalità e crudeltà nella poesia degli anni Sessanta*, in *La poesia: tecniche di ascolto*, cit., p. 148.

⁵⁵⁶ ANTONIO PORTA, *Su Lautréamont*, cit. p. XXX.

⁵⁵⁷ JACQUES DERRIDA, *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, p. 226.

⁵⁵⁸ ANTONIO PORTA, cit. p. XXX.

Se il divenire anfibio comporta un sorta di mutamento del respiro, l'ibridazione con l'uccello, il "metter becco", determina il disfarsi della bocca («i denti raccolti in un lenzuolo»), e una relativa impossibilità introiettiva. Proprio nel becco e nell'artiglio, Bachelard individuava una delle spie principali dell'aggressione animale presente in Lautréamont, che come Porta non vuole digerire, né possedere ma «arrivare a una crudeltà più gratuita»⁵⁵⁹, a quel tipo di shock perseguito programmaticamente da tutti gli autori appartenenti alla Neoavanguardia. Il becco non divora, lacera, e per questo è omologo all'artiglio, figura sostitutiva della lama, del coltello e di tutta la loro forza aggressiva.

Tra le numerose ibridazioni fisiche e comportamentali con l'animale, di particolare interesse risultano quelle relative al cane. I personaggi di questi franti racconti di delitti, assumono sovente atteggiamenti corporei canini («con coraggio abbaiando», «defecando con rabbia», «a quattro zampe, si avvicina, annusando», «lecca il pavimento») tanto che Corrado Costa individua proprio nell'opera di Porta la presenza di quelli che chiama «ominicanidi» o «licantropi»⁵⁶⁰. Come nei *Canti di Maldoror* e nell'opera di diversi poeti degli anni Sessanta, penso a Spatola («come abbaiano i cani che mordono la faccia», *La fossa delle Filippine*, 6) e a Rosselli («il mondo è una guerra di cagnolini», *Variazioni belliche*) anche nei *Rapporti* il cane è il rappresentante di un' «aggressione delegata»⁵⁶¹, quella impostagli dal suo proprietario borghese; sono diverse le occorrenze che lo confermano («cani azzannano i passanti», «un cane lo sta masticando», «un cane lo può divorare»). Divenire-cane, assumere tratti di animalità che riassumono pulsioni sociali aggressive, significa allora non tanto riconoscere che l'uomo possiede impulsi di sopraffazione, né tanto meno parlare di regressione, di

⁵⁵⁹ GASTON BACHELARD, cit. p. 33.

⁵⁶⁰ CORRADO COSTA, *Il test di Licantropo, a proposito di "Povera Juliet" ovvero per una concezione dell'amore nella poesia contemporanea*, in «Marcatrè», 28-29, 1966, pp. 240-244.

⁵⁶¹ GASTON BACHELARD, cit., p. 30.

totemismo, ma piuttosto delegare a un essere in divenire lo smascheramento di strutture aggressive che appartengono alla stessa società, pronta ad azzannare, a sbranare i propri membri, non come stato di eccezione ma come normale consuetudine borghese. Anche l'immagine del concepimento di un animale da parte dell'uomo, come nel componimento XV, sembra confermare questa ipotesi:

[...] partorirà
un gatto, sotto la tenda, nuotando nell'ossigeno,
rana piena di latte, scivola lontano e la guardava,
sulla coperta di pelo, muoversi sulla piazzetta, le
dita a O, il cagnolino alle calcagna, le impronte

La donna protagonista di questi versi non partorisce, come sarebbe naturale, un bambino, ma, in una prospettiva di zoomorfismo genetico, un gatto. Oltre al possibile collegamento con la stessa ripetuta immagine nell'opera di una poetessa come Sylvia Plath, dove il partorire gattini era il simbolo di una maternità ridotta a filiazione e una visione della donna come socialmente repressa (cfr. *Lesbo* e *Canzone del mattino*), il fatto che l'uomo generi animali è la conferma che lo zoomorfismo della poesia di Porta agisce a vari livelli, in un processo di divenire-animale generalizzato, tanto che la gestante si scopre anche «rana piena di latte», un anfibio mammifero, con «dita a O», proprio come fossero ventose, i cuscinetti caratteristici dei felini e dei cani («il cagnolino alle calcagna»). Nel componimento XVII, l'immagine del parto si trasforma però in quella di un aborto cruento («l'ombelico / sanguinante, cucito in fretta») dove persino il feto non è risparmiato dalla logica di continua trasformazione e dalla minaccia delle forze animali:

che cosa c'è da spiegare, egli è soltanto un feto,

si conserva nel vaso, in luce meridiana, ha
cinque mesi, con la neve abbagliante, un orso
bianco dietro i vetri, e sta al sicuro,
un cane lo può divorare, un serpente inghiotte
vitelli, sfrega le ginocchia per terra, no,
lecca il pavimento, è crudele, non dirlo

Di nuovo immagini confusive («non si capisce nulla») tra metamorfosi e ibridazione: il feto esposto in un vaso è descritto come un orso bianco, vita abortita che non per questo si sottrae alla minaccia della sopraffazione, alla fame del cane, alla fagocitazione del serpente, forse allo stesso cannibalismo, come sembra suggerire l'immagine della figura femminile che lecca il pavimento a quattro zampe, in preda a un eccesso zoomorfico. Chiaramente, si potrebbero interpretare questi atteggiamenti ferini attraverso la psicanalisi freudiana – rileggendosi magari *L'uomo dei lupi* – come un classico 'fare l'animale' edipico, e dunque rappresentazione di pulsioni o di figure parentali. Il percorso, che potrebbe offrire risultati interessanti, mitigherebbe però la portata eversiva del divenire animale espresso dalla poesia di Porta, dove più che un'esigenza psicologica, esso appare come una risposta violenta («è crudele, non dirlo») al bisogno della società di classificare gli uomini secondo caratteri animali: l'io, in questo caso, non si presenta come un punto di arrivo, come nella prospettiva freudiana, ma come una soglia, un divenire tra varie molteplicità. Ecco allora che l'insistita immagine della porta chiusa e l'esigenza di *Aprire*, diviene necessità impellente di liberarsi dalla costrizione claustrofobica di una società che vuole trasformarci in bestie, come già Artaud sembrava affermare: «Ero uomo, ma le porte con le loro serrature di collera volevano vedere me, proprio me, pensarmi animale, ammettere finalmente la mia animalità».⁵⁶² Non si tratta però di un divenire-animale che amplia le

⁵⁶² ANTONIN ARTAUD, *Le madri alla stalla*, in *Il paese dei tarabumara e altri scritti*, cit. p. 216.

possibilità del soggetto e apre a nuova forma di vita sociale attraverso l'ibridazione, a una vita come *bios*, ma al contrario si tratta di *ridurre* socialmente l'uomo a bestia, a pura *zòè*, vita nuda, sacrificabile:

prima di svenarla,
sa che non si muove, con code variopinte, con
occhi di pavone, per pulire le mani, nel catino
galleggiano le piume, s'inonda di interiora

L'immagine dell'inondarsi di interiora, insieme a tutto il catalogo di mutilazioni, squarci e perversioni fisiche che accompagnano i versi di *I Rapporti*, fa pensare che nell'immaginario di Porta stiano agendo anche suggestioni derivate da movimenti artistici come la Body art e l'Azionismo viennese, nati proprio negli anni '60 come risposta ai violenti mutamenti della società. Penso al «corpo disumanizzato dalle violenze esterne»⁵⁶³ di Rudolf Schwarzkogler, esposto tra bende, ferite, lamette da barba, mentre si eleva fino alla crudeltà erotica, e a tutti quegli artisti che operavano attraverso il corpo umano una sovversione totale dell'esperienza vissuta, nell'intento di liberare un nuovo linguaggio. Mi riferisco in particolare alle spettacolari eviscerazioni di animali e alle pelli scuoiate inondate di sangue di un'artista attivo sin dai primissimi anni '60 come l'austriaco Hermann Nitsch, assai conosciuto anche in Italia. È inoltre certo che Porta conoscesse bene anche la pittura di un genio della figurazione come Francis Bacon⁵⁶⁴, sulle cui tele le figure paiono sorgere da fiumi di carne,

⁵⁶³ FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, cit. p. 21.

⁵⁶⁴ Bacon rappresentò l'Inghilterra alla XXVII Biennale di Venezia del 1954, nel 1958 tenne le prime personali in Italia alla Galleria Galatea di Torino, all'Obelisco di Roma e alla Galleria dell'Ariete di Milano. Nel 1962 la Galleria civica di Torino gli dedicò un'importante antologica.

In alto, HERMANN NITSCH,
Crocefissione.

A destra, RUDOLF
SCHWARZKOGLER, *Aktion*
Wein, 1965-66.

come nel tentativo di fuggire in uno spasmo. I ritratti dell'artista inglese richiamano, ad esempio, la figuratività deforme di *La palpebra rovesciata*, poiché anche il progetto di Bacon era quello di «disfare il volto»⁵⁶⁵, attraverso deformazioni in cui emergono chiaramente tratti animali. Anzi, proprio come in Porta, l'animale diviene esso stesso tratto violento. Persino un autore proveniente dal Surrealismo come Leiris coglie in Bacon «un movimento tendente a una cattura (rapimento/stupro) della realtà»⁵⁶⁶ vicinissimo alla poetica, al «linguaggio di eventi» dei *Rapporti*, in cui si aggirano figure mostruose «che si potrebbero credere sorprese nella convulsione di un attimo estremo o ridotte da qualche catastrofe allo stato di groviglio di muscoli»⁵⁶⁷: corpo come carne e carne macellata, come sforzo, plesso, acrobazia fisica che incorpora corpi vivi dentro uno spazio asfittico e centrifugato. In un lungo saggio del 1963, intitolato *Il sogno di Bacon*, Renato Barilli afferma che nella pittura dell'artista inglese il corpo appare «ferocemente menomato, deformato [...] come se incredibili malanni ne avessero danneggiato la conformazione dello scheletro, allargando o accorciando le braccia, atrofizzando certe parti [...] viene da pensare a un'umanità sottoposta ad atroci esperimenti clinici, a temerarie prove chirurgiche»⁵⁶⁸. Cosa dire allora dell' «ombelico / sanguinante, cucito in fretta» dei versi di Porta, solo per fare un esempio, o di constatazioni che normalizzano le atrocità come «“non ha / importanza se è nato senza braccia,” ha i tendini / strappati»? Certo è che in questi artisti fortemente legati alle problematiche del corpo, alla sensazione si sostituisce spesso il *sensazionale*, la violenza, l'evento che fa notizia, tanto che lo spettatore/lettore è spesso costretto ad assolvere alla funzione di

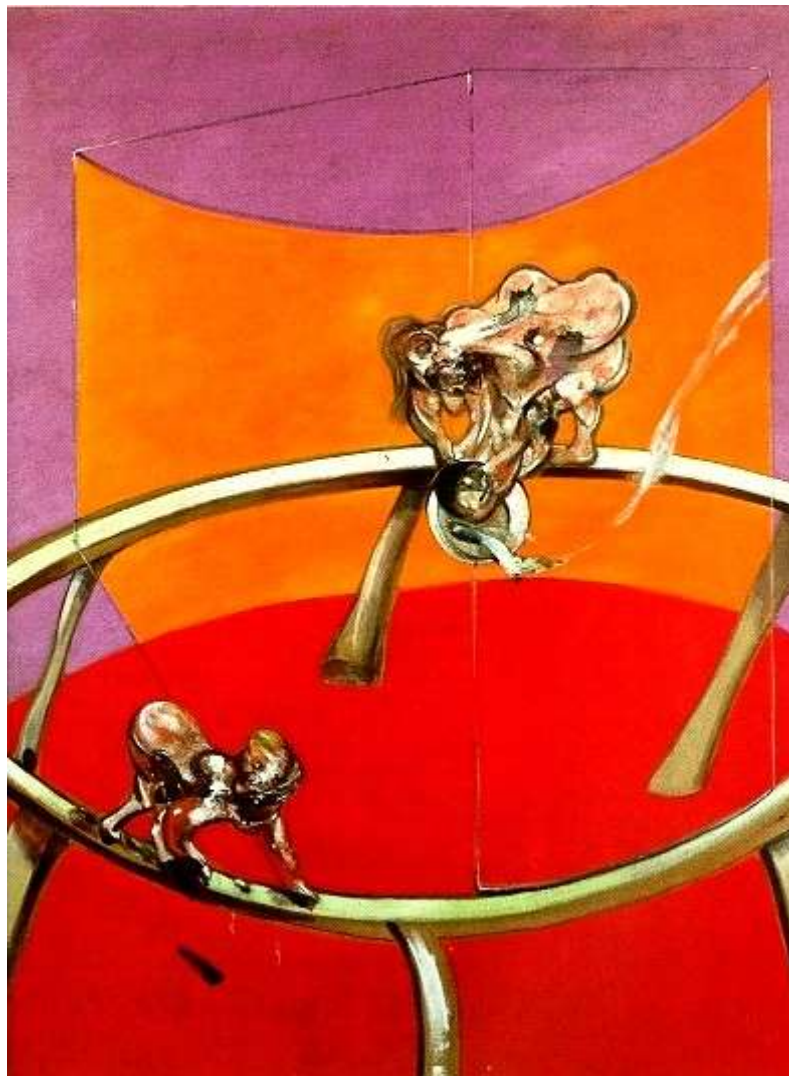
⁵⁶⁵ GILLES DELEUZE, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, cit. p.

⁵⁶⁶ MICHEL LEIRIS, *Francis Bacon*, Milano, Abscondita, 2001, p. 30.

⁵⁶⁷

ivi p. 16.

⁵⁶⁸ RENATO BARILLI, cit. pp. 76-77.



FRANCIS BACON, *Da Muybridge – Donna che vuota una scodella d'acqua e bambino paralitico a carponi*, 1965. Amsterdam, Stedelijk Museum.

testimone mentre la soggettività si declina in soggezione. Vediamone ancora un esempio interessante:

non lo sa, dentro il cavo dell'albero, masticando,
le mani cadute sul tappeto, farfalle, il membro nel
bicchiere, pieno di vino, e trasudava orina, con i
capelli, di lì non scenderà, con unghie da formichiere,
di là non si stana, con il vento, con pinne di foca si
adagia sul prato, con il torace d'edera, sembrava
di marmo, con il palato ricoperto di formiche, come se
cantasse, a colpi di martello, il labbro spaccato,
guizzando, di là di quella siepe, riappare con le piume,
una cresta di fuoco, le zampe di pietra, la lingua eretta

In questi versi che concludono il penultimo componimento della serie dei *Rapporti umani*, appare evidente che al teriomorfismo per ibridazione («unghie da formichiere», «pinne di foca», «palato ricoperto di formiche», «piume», «cresta», «zampe») corrisponde un frammentarsi della corporeità («le mani cadute», «il membro nel bicchiere», «labbro spaccato»). Impossibile definire questa figura totalmente informe, tra uomo massacrato e animale, come qualcosa di stabile («guizzando»), essa è pura erezione del linguaggio, che si contrappone alla castrazione fisica («il sesso in un bicchiere»): corpo della con-fusione. All'impossibilità genetica, alla castrazione stessa del pronome, supplisce la possibilità genealogica del testo: genesi frammentata, eteroclita, fondata su un caos biologico che fa dell'informe – come sosteneva Bataille – la condizione ritmica della forma e che afferma, nella violenza animalizzante, l'emergere di un'istanza soggettiva parimenti multipla, disarticolata, reificata, slabbrata, smembrata. È insomma la sterilità – lo si preciserà meglio parlando di Spatola – il principio che genera, per paradosso, la poesia.

Riprendendo ipotesi avanzate da Stefano Agosti, anche attraverso questo testo si può affermare che Porta stia qui mettendo verbalmente in-

scena «ciò che Artaud aveva teorizzato intorno al teatro e alla scena della “crudeltà”»⁵⁶⁹. Lo studioso individua nella poesia di Porta due piani omologhi di manifestazione della violenza espressiva: il piano tematico (e qui la ferita, l’aggressione, la mutilazione) e quello formale, caratterizzato dal dissestamento della sintassi provocato dall’affollamento e dalla congestione di differenti *realia*. Se però Agosti considera questo fenomeno *parte subiecti*, rintracciando nella sua artaudiana ‘fame’ una vera e propria fame di realtà, «l’insopprimibile pulsione introiettiva (o di incorporazione) del Soggetto nei riguardi del mondo e degli oggetti del mondo»⁵⁷⁰, con relativa distruzione degli oggetti stessi, dobbiamo aggiungere che questa fame, comprende e riguarda anche il soggetto e si estende implosivamente al reale, letteralmente dilaniato. Proprio l’emergere dell’istanza di ibridazione tra uomo e animale, non permette infatti di distinguere pienamente tra Soggetto e Altro, tra corpo introiettante e fuori del corpo. Anche a livello formale la forte scansione ritmica e l’utilizzo seriale dell’inciso che tripartisce il verso come una lama, frammentano ulteriormente le parti di corpo e quindi ogni ipotesi di soggettività residua. La ricorsività lessicale, che insieme a ritmo e serialità serve secondo Agosti a contenere e preservare la violenza, si ritrova limitata a elementi ‘poveri’ quali avverbi (non), preposizioni (con, di) e deittici (lì, là), questi ultimi provocatori di una spazializzazione confusa e dispersiva. Alla mancanza di isotopie semiche profonde si sostituiscono nebulose semantiche totalmente rarefatte, in cui l’ibridarsi tra umano e subumano sembra avvenire per secchi slittamenti da sintagma a sintagma. Tra questi materiali eterogenei capita anche di ritrovarsi con stupore di fronte a un sintagma nominale come «di là di quella siepe», che associato a «con il vento» e alla presenza

⁵⁶⁹ STEFANO AGOSTI, *Porta e la scena della “crudeltà”*, in *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, p.154.

⁵⁷⁰ *ivi*, p. 154.

dei deittici «di lì» e «di là», non può che ricondurre al Leopardi dell'*Infinito*. In un testo in cui la compattezza del senso e la linearità del significato sembrano esclusi a priori, sorge spontaneo domandarsi cosa mai possa rappresentare questo inserto leopardiano. Occorre forse considerare la siepe come simbolo di separazione, ostacolo da valicare, discriminare tra infiniti orizzonti, un'immagine di passaggio, apertura all'oltre, come il «metà dentro e metà fuori» della preda di *Vegetali, animali*. E d'altra parte, come ricordava Agosti, se è la rottura il senso ultimo della crudeltà secondo Artaud, del gesto leopardiano rimane in Porta solo la tensione all'oltranza del pensiero, il naufragio, l'evento assoluto che si pone fuori dalle norme logico-razionali: mimesi della morte del soggetto che apre a spazi di nascita ulteriori. L'ibridazione rappresenta, infatti, la concreta possibilità della nascita di un nuovo statuto del soggetto, l'esperienza di orizzonti infiniti, la morte di un corpo razionalmente normato per l'erigersi di un nuovo corpo: «riappare con le piume, / una cresta di fuoco, le zampe di pietra, la lingua eretta».

5. METAMORFOSI

L'ultima modalità di rapporto con l'animale è quella della metamorfosi completa, rappresentata in due testi come *Dialogo con Herz* e *L'enigma naturale*. Inutile dire che proprio dove l'animalità assume tratti più definiti e intenzionali, il divenire animale perde parte della sua forza eversiva, assumendo i tratti di una lucida enunciazione di poetica ma soprattutto di etica esperienziale. Non a caso *Dialogo con Herz* è un componimento dall'ampio respiro narrativo, strutturato in forma dialogica, nonostante sia difficile riconoscere gli interlocutori, e costruito utilizzando un lessico appiattito ed elementare:

“Fui preso dal terrore divenendo lepre
e accettare, poi, entrò nelle abitudini.”
“Fosse vero potrei uccidermi.” “Quale è
il destino delle lepri?” “La morte semplice.”
“Mi possedeva una paura rivoltante, squittivo,
di notte, e brucavo le foglie, di cavolo
e di tabacco. D’inverno consumai le riserve.”

Nel metamorfosarsi palesato in questo testo, è resa esplicita la volontà di sovvertire l’ordine del reale attraverso una produzione di immagini che siano «fondazione continua di un linguaggio nuovo, di una ragione nuova, di un sapere non coatto»⁵⁷¹, vera e propria *trasfigurazione*, secondo l’auto-commento di Porta, del reale. L’animale, la lepre come l’uccello, quest’ultimo sempre associato in Porta alla possibilità del volo e quindi della libertà (basti pensare alla tarda raccolta intitolata *Airone*), pare associato alla possibilità di «giungere al fondamento», di conquistare non la verità, ma il vero, anceschiano «punto di intersezione tra il soggetto e l’esperienza»⁵⁷² («giungere al fondamento»). Proprio il vivere-vero appare nella dimensione umana sempre più mistificato, violentato e alienato dal linguaggio della comunicazione di massa (impiegato con efficacia in *L’enigma naturale*), soffocato dalla ricerca coatta degli oggetti di consumo imposti dalla società borghese e capitalista, i quali nascondono, nell’idea di utile, il principio stesso dell’aggressione («verremo risucchiati da una grondaia in un giorno / di pioggia, emblema di violenze»). La conoscenza vera, che per intenderci è conoscenza dell’uomo, non è dunque perseguibile attraverso il sistema mediato della cultura imposta, ma utopicamente relegato alla fisica esperienza delle cose. Per giungere al fondamento, alle radici, occorre «valicare la condizione di natura»⁵⁷³,

⁵⁷¹ ANTONIO PORTA, *Introduzione* in *La poesia degli anni Settanta*, cit. p. 30.

⁵⁷² *Intervista a Porta*, in cit. p. 4.

⁵⁷³ in *I novissimi*, cit. p.

abbandonare il proprio essere-umano per leccare, brucare, masticare come un'animale la propria realtà («toccare le radici / è leccare sostanze nutritive»). Occorre insomma immergersi totalmente e quindi corporalmente tra le cose, lasciarsi penetrare, trasformare, ricoprire da esse. Di qui l'esigenza, espressa da Porta sin dal famoso intervento *Poesia e poetica* del 1960, di una poesia che sia *in re* e non *ante rem*:

Scivolo nuotando tra alghe pericolose.
Affondo in fitte vegetazioni, ricoperto
di formiche e di foglie. Mastico piume,
è quasi conoscenza: con la luce
del giorno tra le fessure e la polvere
che sia alza in un formicolio di protezione
e di salvezza.

Sottoposto alle leggi di un «universo in furioso divenire», l'io non può che costituirsi come «punto delle interazioni»⁵⁷⁴, come “tra”, esattamente come la preda di *Vegetali, animali*, consapevole però che la metamorfosi, l'uscita dal proprio ordine naturale, è illusoria, come sottolineano i versi conclusivi. Ci si può anche metamorfosare in cincillà («si, io sono un cincillà»), come nei versi di *L'enigma naturale*, se questo significa rivendicare una postazione differente rispetto all'ordine delle cose, ma ciò non equivale all'abbandonare la «tana» del dubbio, né all'amplificare la possibilità della percezione («senza gusto, né olfatto, né tatto») quando si è immersi in un linguaggio fatto cronaca, falsificato, inverificabile, in un mondo già linguisticamente franto che si riflette nella stessa frantumazione del verso con enjambements ostentati e a capo forzati, come nella sezione III. Non a caso il cincillà è un'animale d'allevamento utilizzato per fini commerciali, la pelliccia, ed esperimenti scientifici di laboratorio. Il corpo si afferma allora

⁵⁷⁴ *Intervista a Porta*, in cit. p. 4.

in tutta la sua oscurità di artaudiano corpo-cavia da dissanguare, fucilare, strozzare, avvelenare, manipolare in un sadico gioco al massacro.

5. ADRIANO SPATOLA E LA METAMORFOSI OGGETTIVA

«Anche il tuo testo / corporeo si è diffuso»

E. Sanguineti, *Variazioni (per Adriano Spatola)*

Il mimetismo, l'ibridazione e la metamorfosi che abbiamo messo in evidenza fin qui nell'analisi de *I rapporti* di Antonio Porta non rappresentano solo un tratto peculiare della sua ricerca ma sono rinvenibili, in forme differenti, in gran parte della poesia sperimentale degli anni Sessanta, dal già citato Sanguineti che si rappresenta in veste di satiro, tra il ferino e l'umano, fino alle ricognizioni naturalistico scientifiche del *Pesce gotico* di Giorgio Celli, pubblicato nel 1968⁵⁷⁵:

all'antropoide al rettile all'uccello
regredisci
alle fessurazioni laterali
regredisci
al cuore bicavo all'encefalo
di cinque territori al rene acquatico
regredisci
alla strutturazione invertebrata
regredisci

Come appare evidente in questo testo, intitolato *Esorcismo*, l'idea attorno alla quale si strutturano le notevoli prove poetiche di Celli è quella di regressione dallo stato umano a quello animale. Come si può leggere nella lunga nota critica allegata al volume, *Il grande trasparente*, l'animale «dall'ameba all'insetto, dal rettile all'uccello, è la nostra preistoria»⁵⁷⁶, e

⁵⁷⁵ GIORGIO CELLI, *Il pesce gotico*, Bologna, Geiger, 1968.

⁵⁷⁶ Il saggio venne originalmente pubblicato in un numero speciale di «Malebolge», dedicato all'attualità del surrealismo e del parasurrealismo, sulla rivista «Marcatré». Questa e le citazioni che seguono provengono da quest'ultima fonte: GIORGIO CELLI, *Il grande trasparente*, «Marcatré», 28-29, 1966, p. 240.

pertanto il compito del poeta-etologo consiste nel leggere, decifrare il corpo umano come si trattasse di «uno zodiaco dove puoi scorgere ancora, semicancellate, le figure degli animali che gli sono stati progenitori»⁵⁷⁷. Non è un caso che proprio Celli avesse proposto per il bestiario portiano un'interpretazione di tipo totemico, in cui storia umana ed evoluzione organica si possono ritrovare congiunte all'interno della struttura del mito⁵⁷⁸ che – secondo l'autore – altro non è che «il sogno della fisiologia che tende a farsi storia» il cui linguaggio «è il linguaggio primordiale, anteriore alla logica, il delirio dell'animale che acquista per gradi la coscienza, la scoperta e l'invenzione del mondo»⁵⁷⁹. Affermazioni come questa rendono chiaro come oltre alla biologia e alla psicoanalisi, dietro al pensiero di Celli si nasconda anche la volontà di delirio consapevole e organizzato caratteristica del surrealismo, un movimento artistico di estrema importanza per tutti gli autori vicini alla rivista «Malebolge»: oltre a Celli, Corrado Costa, lo stesso Antonio Porta in posizione più appartata e Adriano Spatola, sicuramente il personaggio più complesso – e controverso – di un gruppo che si fece inizialmente promotore di un movimento, il parasurrealismo, che «accetta la proposta surrealista di un lavoro impegnato alla creazione di nuovi miti da sostituire ai vecchi (lo Stato, la guerra, il denaro, la posizione sociale, la lotta concorrenziale per la sopravvivenza), con un richiamo alla responsabilità individuale e ai motivi utopistici della libertà anarchica e della fratellanza universale»⁵⁸⁰. Proprio a una raccolta di Spatola, forse tra le più interessanti del decennio, vorrei rivolgere in ultima analisi la mia attenzione: mi riferisco a *L'ebreo negro*⁵⁸¹, uscito nel 1966, in esatta concomitanza con la pubblicazione de *I rapporti*.

⁵⁷⁷ *Ibidem*.

⁵⁷⁸ «L'uomo storico è un uomo che si scopre e si inventa. All'inizio della storia, nel suo punto di sutura con l'evoluzione, nel suo innesto con la categoria biologica, troviamo il mito», *ivi*, p. 239.

⁵⁷⁹ *Ibidem*.

⁵⁸⁰ ADRIANO SPATOLA, *Surrealismo e parasurrealismo*, in «Marcatré», cit., p. 250.

⁵⁸¹ *Id.*, *L'ebreo negro*, Milano, All'Insegna del pesce d'oro, 1966.

Per Spatola, alterno oggetto di venerazione e dimenticanza, diviso tra l'esperienza della poesia lineare e gli esperimenti di poesia sonora e visiva iniziati negli anni Settanta (celebri restano gli *Zeroglifici* e la performance *Aviation/Aviateur*), i giudizi si sono sempre divisi tra chi non esitava a considerarlo semplicemente come un autore marginale rispetto alla neoavanguardia e chi lo riteneva al contrario come depositario della spinta più eversiva del movimento, un poeta «più novissimo dei novissimi»⁵⁸². Ciononostante, se si escludono le pubblicazioni in suo onore a seguito della sua prematura scomparsa⁵⁸³, ancora oggi è facile diagnosticare una certa latitanza della critica nei confronti della sua produzione degli anni Sessanta, quella precedente l'immersione nelle teorie della poesia totale⁵⁸⁴. Eppure, proprio *L'ebreo negro* e il quasi contemporaneo “quasi-romanzo” *L'Oblò*⁵⁸⁵, rappresentano due tra i momenti più felici dello sperimentalismo poetico-letterario di quegli anni.

Nel 1990, in un articolo intitolato *Il foglio piegato di Spatola*, pubblicato su un numero de «il verri» interamente dedicato all'autore, Guido Guglielmi coglieva con consueta acutezza e precisione la natura ultima dell'esistenza e della poesia di Spatola, definendolo «un poeta in metamorfosi, un poeta dei contrari»⁵⁸⁶. Guglielmi non si esprimeva così solamente per rendere ragione della sorprendente eterogeneità della poesia di Spatola, compresa tra l'afflato lirico degli esordi, il volumetto del 1961 *Le pietre e gli dei*⁵⁸⁷, le raccolte di

⁵⁸² *Spatola, più “novissimo” dei Novissimo*, è il titolo della recensione pubblicata su «Tuttolibri» all'indomani dell'uscita di *La composizione del testo* (Roma, Cooperativa scrittori, 1978).

⁵⁸³ Tra queste si segnala il volume a cura di PIER LUIGI FERRO, *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan, 1992; il numero 4 di «il verri» del 1991 e più recentemente, nel 2005, il numero 29 di «Avanguardia».

⁵⁸⁴ Cfr., ADRIANO SPATOLA, *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma, 1969, poi Torino, Paravia, 1978 (edizione aggiornata e accresciuta).

⁵⁸⁵ ADRIANO SPATOLA, *L'oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964. Si veda in proposito GIULIANO GRAMIGNA, “L'Oblò”, in «Fiera Letteraria», 6 Dicembre 1964; GIORGIO CELLI, “L'Oblò”, in «Lavoro nuovo», 12 Novembre 1965; ANGELO GUGLIELMI, “L'Oblò”, in Vero e falso, Milano, Feltrinelli, 1968; BARBARA ZECCHI, *L'Oblò di Adriano Spatola: il racconto del racconto che non c'è*, in «Italian Quarterly» 33, n. 127-128, 1996, pp. 49-60.

⁵⁸⁶ GUIDO GUGLIELMI, *Il foglio piegato di Spatola*, in «il verri», n. 4, 1991, p. 49.

⁵⁸⁷ Cfr. LUIGI FONTANELLA, *Gli esordi poetici di Adriano Spatola*, in *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, cit. pp. 29-50.

poesia lineare come *La piegatura del foglio* (1983) e le sperimentazioni estreme di poesia visiva e sonora degli anni Settanta, ma per esprimere quella che in Spatola è sempre stata «la necessità di un nuovo rapporto con il reale»⁵⁸⁸, che conduce a una poesia come «reinvenzione del mondo, o anche come – è la sua formula – “metamorfofi oggettiva”»⁵⁸⁹. Guglielmi si riferiva in quell’occasione all’editoriale del secondo numero della rivista «Tam Tam», fondata da Spatola e dalla poetessa Giulia Niccolai dopo la breve esperienza di «Malebolge» e quella più tormentata di «Quindici». In quella sede, entrambi i redattori sostenevano la piena intenzionalità della decisione di orientare la linea di ricerca della rivista «verso la possibilità di una poesia che si costruisca come metamorfofi oggettiva, non come parafrasi metaforica della realtà»⁵⁹⁰. Una poesia dunque come azione, che agisca modificando la realtà nella sua concretezza. Se, come è stato spesso indicato, il linguaggio di Spatola è caratterizzato da «una corporeità e fisicità assolute»⁵⁹¹ che fanno del testo quasi un organismo biologico («oppure guarda come il testo si serve del corpo / guarda come l’opera è cosmica e biologica e logica», *Majakovskiiiiiiiiij*) ciò che mi interessa ora illustrare è come il concetto di metamorfofi oggettiva coinvolga proprio il corpo e la sua rappresentazione, come cioè il corpo partecipi nel processo di metamorfofi.

Il bestiario⁵⁹² approntato da Spatola ne *L’ebreo negro* è ampio almeno quanto quello portiano e lo stesso si può dire relativamente al campo

⁵⁸⁸ GUIDO GUGLIELMI, cit. p. 50.

⁵⁸⁹ *Ibidem*.

⁵⁹⁰ A. SPATOLA-G. NICCOLAI, *Editoriale*, in «Tam Tam», n. 2, 1972.

⁵⁹¹ MARIO LUNETTA, *La schizofrenia calcolata dell’ “Oblo” di Spatola*, in *Adriano Spatola poeta totale*, cit., p. 85.

⁵⁹² Bacilli; Boa; Bovini; Cane; Cani (5); Carpe; Cavallo (2); Colomba (3); Gabbiano (3); Gabbiani; Garretti; Larve; Maiale; Mandria; Mangusta; Medusa (4); Meduse (2); Parassita; Parassiti; Pesce (14); Pesci (4); Pinne; Pipistrello (2); Pipistrelli (2); Plancton (2); Porco (2); Ragno; Rana (2); Scaglie; Scarafaggi (4); Scimmia (2); Tarlo; Tartaruga; Trote; vacca; Verme; Vermi (11); Zampe (2).

semantico inerente il corpo⁵⁹³, tuttavia, a differenza di Porta, in cui la metamorfosi zoomorfa e teriomorfa è indice della presenza di un soggetto instabile nel caso di Spatola, essa va concepita in maniera più ampia, e pare piuttosto preludere alla cancellazione stessa della soggettività. Si consideri, per comprendere meglio, il secondo testo della sezione che apre la raccolta, *Catalogopoema*:

girare nave su se stessa gettarsi nel buco dell'acqua
e i pesci a scalare gli scogli pinne che cercano appigli
il vecchio senza figli l'ultimo dei vivi si masturba e guarda
rossa striata e palpitante la specie che si estingue
nudo pingue canuto senza pelle lambito dalle onde si masturba
alghe meduse plancton sulla lingua fra i denti sugli occhiali
e cicli mestruali delle orbite vuote flaccide dietro le lenti

Ciò che viene messo in scena in questo testo complesso e solo apparentemente descrittivo è l'ipotesi dell'estinzione dell'intera specie umana, rappresentata dal «vecchio senza figli l'ultimo dei vivi» colto nell'atto di masturbarci. Pare che l'uomo sia sul punto di essere sostituito da specie marine che, in una sorta di metamorfosi evolutiva, abbandonano la propria condizione adattandosi alla vita terrestre: «e i pesci a scalare gli scogli pinne che cercano appigli». L'elemento umano è presentato all'insegna della più completa passività e dello spreco (la masturbazione, il ciclo mestruale), dell'incapacità di produrre e riprodursi; la sua chiusura su se stesso è resa anche attraverso il ricorso a forme verbali infinitive e riflessivi: l'umano è intaccato, invaso dal naturale («alghe meduse plancton sulla lingua fra i denti sugli occhiali») in una metamorfosi subita più che

⁵⁹³ Anulare; Avambracci; Braccio; Bocca (2); Capelli (13); Carie; carne (6); Cerebro; Cervello; Ciglia; Collo (4); Cordone ombelicale; Cornea; Corpi (3); Corpo (10); Corteccia celebrale; Cranio (5); Culo; Dente (2); Denti (5); Dita (34); Encefalo; Epidermide; Faccia (10); Feto (2); Gambe; Grembo; Guance; Indice; Intestino (3); Labbra; Lingua (3); Mani (12); Mano (17); Mignolo; Naso (2); Occhi (4); Occhio (10); Ombelico; Orbite; Orecchie; Palpebra (4); Palpebre; Pelle (12); Piede (6); Piedi (8); Pollice; Pugno (8); Pus (6); Sangue; Spina dorsale; Testa (14); Teste; Tumore; Unghie (4); Unghia (13); Ventre (15); Ventricolo; Verruche; Vescica (3); Viso (3); Volto (3); Zone corticali .

provocata. Non ci si trova dunque di fronte alla regressione a uno stadio animale primitivo ma piuttosto alla cancellazione o sostituzione dell'umano in sé da parte dell'elemento subumano. Anche l'assenza di segni interpuntivi, che peraltro è una caratteristica dell'intera raccolta, rende ragione a livello testuale della compenetrazione tra gli elementi: così come il succedersi dei sintagmi crea zone di indecidibilità (penso agli «scogli pinne» del secondo verso) allo stesso modo l'assenza di pelle del vecchio, la sua totale mancanza di protezione che apre il corpo verso l'alterità, permette l'osmosi tra esso e gli elementi marini. Pare che il poeta, di fronte al senso di paralisi provocato dalla realtà, non possa far altro che accettare di annullarvisi, «gettarsi nel buco dell'acqua» con quella che Spatola chiama «l'ostinazione di un palombaro suicida»⁵⁹⁴.

Quella del palombaro è una figura particolarmente interessante che trova origine nell'avanguardia letteraria di inizio secolo, penso chiaramente all'omonima tavola parolibera di Corrado Govoni, uno degli esempi più celebri di poesia visiva modernista⁵⁹⁵. Diversi poeti appartenenti all'area della neoavanguardia, nonostante la loro pretesa distanza dal futurismo, ricorrono proprio a quell'immagine per descrivere lo statuto del «poeta oggettivo»: basti ricordare il caso di Porta e del «volontario / palombaro» di *Europa cavalca un toro nero*, anch'esso impegnato in una discesa senza ritorno in quello che Calvino, nel 1960, aveva chiamato il «mare dell'oggettività»⁵⁹⁶:

cala veloce nelle acque dentro
l'auto impennata, volontario
palombaro, con un glù senza ricambio.⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ ADRIANO SPATOLA, *Situazione della poesia*, 2, prima pubblicato come introduzione all'antologia curata per «La Battana», n. 20, Fiume, 1969, ora in A. SPATOLA, *Impaginazioni (scritti critici)*, San Polo, Tam Tam, 1984, p. 49.

⁵⁹⁵ CORRADO GOVONI, *Il palombaro*, in *Rarefazioni e parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1915.

⁵⁹⁶ ITALO CALVINO, *Il mare dell'oggettività*, (apparso sul «Menabò» nel 1960, scritto l'anno precedente), in *Saggi 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, pp. 52-53.

⁵⁹⁷ ANTONIO PORTA, *Europa cavalca un toro nero*, in *I rapporti*, cit. p. 38.

In Porta questa figura pare molto prossima a quella dell'anfibio ricavata dalla lettura di Lautrèamont, immagine concreta della possibilità dell'uomo di travalicare la propria natura divenendo uomo-pesce, ma colpisce che anche Edoardo Sanguineti, in un testo poco commentato del settembre 1958 dedicato al pittore Guido Biasi⁵⁹⁸, tra i firmatari del "Manifesto per la pittura organica", faccia riferimento sin dal titolo, *Il palombaro e la sua amante*, alla medesima figura, intenta anch'essa in una discesa dai tratti a dir poco infernali:

...

e il sogno del palombaro (nella sua faringe) irritato:
«entra, cacoedaemon, in gremium, inferne!»⁵⁹⁹

Nel caso di Spatola il senso del simbolo govoniano appare rovesciato, al posto dell' «acrobata profondo», del «boia sottomarino» munito di accetta che invade una dimensione altra e porta con sé il principio della violenza umana, ne *L'ebreo negro* è il palombaro stesso – e dunque il poeta – ad essere vittima della violenza contemporanea, rappresentata in pari grado dal linguaggio massificato dei mezzi di comunicazione e dalla guerra: «le nuove rotative rotocalco i fuochi fatui il carro armato patton / e il bazooka fa centro e affonda dentro il palco il palombaro» (*Catalogopoema*, 3). Il

⁵⁹⁸ GUIDO BIASI (Napoli 1933). Si diploma all'Accademia Belle Arti di Napoli, nel 1954 aderisce al Movimento di Pittura Nucleare. Nel 1957 è tra i firmatari del "Manifesto per una Pittura Organica" e redige il "Manifesto di Albisola". Dal 1960 al 1963 aderisce al movimento "Phases". Collabora alle riviste d'arte "Documento Sud" e "Linea Sud". Della sua attività si ricordano: Exposition Internationale de Surréalisme, New York; Biennale Internationale des Jeunes, Parigi; Rassegna del Mezzogiorno, Palazzo Reale di Napoli; IX e X Quadriennale di Roma. Le sue opere si trovano presso il: Museo Franz Hals di Haarlem, Museo d'Arte Moderna de la Ville di Parigi, Museo d'Arte Moderna di Phoenix (Arizona), Museo d'Arte Moderna di Utrecht, Museo Stedelijk di Amsterdam.

⁵⁹⁹ EDOARDO SANGUINETI, *K. e altre cose*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1962. La poesia pare essere, secondo una pratica consueta dell'autore, la trascrizione di un dipinto, infatti pubblicata nel 1964 sul numero 8-9-10 della rivista «Marcatrè» viene presentata con il titolo *Per il palombaro e la sua amante* in una sezione intitolata *Poesie per pitture*. Ad accompagnare il testo una riproduzione del dipinto di Guido Biasi *liendit maudit*, del 1962.

risultato di questa immersione è un «mosto che fermenta», un liquame ribollente dove si ritrovano insieme animali, oggetti, parti di corpo: «galleggiano le scarpe / e stalattiti e stalagmiti e carpe e trote e la vescica gonfia / galleggiano le mani». Già in Porta avevamo incontrato questo tipo di fisicità confusiva, di corporalità spezzata ma se si confrontano i versi di Spatola con quelli di un testo come *La palpebra rovesciata*, si constaterà come, pur nella comune prospettiva di disfacimento corporeo che arriva alla totale impossibilità di distinguere i tratti umani, in Spatola la metamorfosi fisica non sia che un processo passivo, addirittura post-mortem:

metamorfosa Achille piedi mangiati dal sotterramento
e segatura sopra il pavimento e dal soffitto cadono gocce
porfido e sabbia nel centro della stanza dal filo che pende il ragno
le dita sgretolate le guance consumate la traccia dei capelli
le labbra o pergamena le unghie le radici le palpebre bruciate
corroso divorate logore distrutte in disfacimento

Difficile individuare la presenza dell'io in questi versi in terza persona, tutti traslati (anche nel senso di dissotterrati) sull'ignota figura di Achille, versi che sono, in fondo, la descrizione di un cadavere quasi mummificato. Se però si confronta questo testo con un verso della sezione successiva, intitolata *Alamogordo 1945*, titolo che rimanda nuovamente al rischio della fine della specie umana che il nucleare sembrava rappresentare negli anni Sessanta, si scoprirà che è proprio l'io scrivente a dichiarare la propria condizione tramite la medesima immagine: «io sono quella mummia del Louvre (radioattiva)» (*Alamogordo 1945*, 7). È una dichiarazione forte quest'ultima, che ci riporta di nuovo di fronte all'immagine dell'io-corpo-cadavere che abbiamo ritrovato nei versi di Pasolini e Zanzotto. Se però in quel caso era solo l'io a sentirsi annientato dalla violenza della storia, fino a sprofondare nel sottosuolo come nel caso dello Zanzotto di *Dietro il paesaggio*, qui è la totalità del reale a ritrovarsi in uno stato di diffusa atonia.

Non per nulla nella serie *Il boomerang*, tutta costruita attraverso la tecnica dell'accumulo, l'immenso catalogo di *realia* artificiali che compone quella che sembra la visita a un cantiere cittadino nel giorno dei morti è ridotta a «necropoli», «tombe-macerie», «tumoli-detriti», quasi – annotava di nuovo Guglielmi – «attestazione di una trascorsa presenza»⁶⁰⁰. Tale presenza trascorsa è ovviamente quella dell'uomo, di cui non rimangono che resti, residui, oggetti industriali, utensili da costruzione (dodge, carriole, tralicci, autocarro, impastatrice, fabbrica) che continuano spettralmente la loro attività, ma in maniera sterile, priva di fine, quasi lo spazio urbano in trasformazione non sia e non possa più essere abitato. Siamo insomma alle prese con un soggetto completamente in perdita, residuale, tendente a zero, un soggetto che manifesta la propria sterilità attraverso continue metamorfosi. È infatti l'ossimoro *Sterilità in metamorfosi* a dare il titolo a uno dei poemetti più interessanti della raccolta, solo apparentemente strutturato secondo la tecnica dell'accumulo che abbiamo già incontrato. Qui, infatti, gli oggetti che sembrano presentati sulla pagina in maniera apparentemente casuale si compenetrano e aggregano tra loro testo dopo testo attraverso una sintassi seriale, tutta basata sul principio della ripetizione e della variazione. Si prenda in esame il primo dei componenti:

persino è della pietra far vermi questa notte
dentro la pietra sono i suoi capelli
grumo nero impastato con bianchissima calce
e la roccia sta nel mezzo del lago
le sue dita irte di radici sono formiche
grumi neri impastati con bianchissima calce
le cinque dita sono cinque radici nel mondo che si solleva
perché persino la pietra fa vermi questa notte
fondamento del quale purtroppo qui non è luogo
radice comune dalla quale rampollano essi stanotte
è lama di coltello che taglia tra le dita

⁶⁰⁰ GUIDO GUGLIELMI, cit., p. 51.

A prima vista il componimento corrisponde bene all'immagine con la quale nel 1963, Vittorio Bodini indicava i modi del surrealismo nella poesia spagnola: «una circolazione aperta, una ferita aperta tra le cose, un perenne sconfinare d'una cosa in un'altra»⁶⁰¹. Questa definizione, che Adriano Spatola riporta anche nella sua recensione al volume pubblicata su «il verri» nel 1964, può rendere infatti ragione del tipo di sconfinamento categoriale presente anche nei suoi versi, dove tutti gli elementi, il corpo, il naturale, l'animale si coagulano e metamorfosano violentemente l'uno nell'altro in un processo di completa cancellazione della differenza tra alto e basso, tra umano e subumano: «è della pietra far vermi questa notte», «dentro la pietra sono i suoi capelli», «le dita irte di radici sono formiche». Si può inoltre rintracciare quell' «apertura degli involucri dei corpi e degli oggetti verso una fusione della forma interna e quella esterna»⁶⁰² che secondo la storica dell'arte Rosalind Krauss caratterizzerebbe il tipo di sfocatura categoriale presente nelle opere fotografiche di molti autori dell'avanguardia storica: «ogni radice è dentro la tua carne», «mano medusa», «marmo gonfio di pus», «lingua che affonda nella pietra scheggiata», «dal tuo ventre sorgono dita di mani di piedi / denti dal ventre», «nuotare del pesce dentro la roccia», «l'erba le cresce in mezzo ai capelli». Il riferimento alla fotografia, penso soprattutto ad autori vicini al surrealismo come Man Ray, Raoul Ubac e Maurice Tabard, non è davvero casuale, poiché le singole unità di verso di *Sterilità in metamorfosi* corrispondono anche a singole immagini, a fulminanti fotogrammi. Tale lettura è autorizzata proprio da Spatola, che recensendo una raccolta di Cesare Vivaldi sulle pagine de «il verri», vi ritrovava il medesimo tipo di procedimento che pare presentarsi anche nei suoi versi:

⁶⁰¹ VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963; citato da Spatola nella sua recensione su «il verri», 13, 1963 p. 105.

⁶⁰² ROSALIND KRAUSS, *Celibì*, Torino, Codice Edizioni, 2004, p. 14.

Ci si trova di fronte a un fluttuare instabile di fotogrammi essenziali, che si trasformano l'uno nell'altro mediante un processo di lenta discontinua metamorfosi (ma osservata "in vitro": immagini come cavie).⁶⁰³

Effettivamente, sembrano proprio corpi-cavia quelli presenti nei testi di *L'ebreo negro*, risultato di esperimenti da laboratorio, di terribili mutazioni da radiazioni. Sono corpi in transito, in movimento "lento e discontinuo" da uno stato all'altro. Ciononostante, proprio il senso di movimento fluttuante prodotto dalla metamorfosi, viene immediatamente congelato, "sterilizzato", dalla successione degli altri quindici testi. Essi si rivelano infatti, ad eccezione dell'ultimo, composti in maniera totalmente seriale, attraverso una sorta di interpolazione programmata: i versi, come ha scritto Barilli, risultano cioè «incastrati gli uni agli altri, nonostante le loro accidentate sporgenze»⁶⁰⁴, riassetati secondo imperscrutabili simmetrie interne. Se si prende in considerazione il secondo componimento, ad esempio, si noter  come ben sei degli undici versi che lo compongono non siano altro che prelievi diretti dal primo testo, e che i restanti si ritrovano identici nei componimenti successivi. Il verso singolo tende insomma a proporsi come unit  interscambiabile: anche quando spezzato in uno o pi  segmenti esso viene riassetato ripetutamente «talvolta con minime ma sempre significative mutazioni interne»⁶⁰⁵. Ne   un esempio il sintagma verbale «mondo che si solleva», replicato ben nove volte nei soli sedici componimenti che formano la serie, attraverso la tecnica dell'incastro, e interpolato con altri sintagmi che subiscono numerose variazioni:

le cinque dita sono cinque radici nel mondo che si solleva

[I]

e il mondo che si solleva si chiude a pugno

⁶⁰³ ADRIANO SPATOLA, (recensione a) *Cesare Vivaldi: Dettagli*, in «il verrino», 14, 1963, p. 114.

⁶⁰⁴ RENATO BARILLI, *Poesia come stupro e narcosi*, «Il Giorno», 27 Agosto, 1978.

⁶⁰⁵ PIER LUIGI FERRO, *Adriano Spatola e la poesia come strategia di salvezza*, in *Adriano Spatola poeta totale*, cit., p. 56.

	[II, IV]
perché il <i>mondo che si solleva</i> <u>si chiude a pugno</u>	
	[III, VIII]
<i>mondo che si solleva</i> <u>nel chiudersi a pugno</u>	
	[IX]
<u>cinque dita cinque radici</u> nel <i>mondo che si solleva</i>	
	[XI, XII]
<u>cinque radici</u> nel <i>mondo che si solleva</i> <u>chiudendosi a pugno</u>	
	[XV]

Si giunge così a un testo come il numero XII che risulta interamente costruito impiegando versi dei componimenti V, VI, VII, VIII, IX, X, per un totale di diciotto versi. La metamorfosi, dunque, è davvero oggettiva, in quanto non solo destabilizza a livello fisico-corporeo la suddivisione categoriale consueta tra umano, animale e vegetale ma poiché si riflette anche sull'oggetto testo che muta in virtù dell' «artificio delle varianti secondo criteri posizionali, di collocazione»⁶⁰⁶. Proprio per questo però, la metamorfosi risulta anche in ultima analisi sterile essendo indice di quella che Luigi Fontanella ha indicato come «funzione autogenerativa della poesia»⁶⁰⁷: il testo non genera altro che se stesso e il movimento delle singole unità di senso è solo apparente, esso «finirà con l'aver l'aspetto di un puzzle, di un gioco, cioè, che può essere giocato solo se non manca nemmeno un frammento»⁶⁰⁸. Non è un caso che Spatola faccia riferimento al puzzle in un intervento critico compreso nel volume *André Breton, un uomo attento*, infatti, la tecnica impiegata in *Sterilità in metamorfosi* ma anche in altri poemetti della raccolta come *La fossa delle Filippine*, è molto vicina al tipico procedimento surrealista del collage, nella sua versione verbale di *cut-up* e *fold-in*⁶⁰⁹. Anche Edoardo Sanguineti, in un breve scritto intitolato *Il*

⁶⁰⁶ *ivi*, p. 54.

⁶⁰⁷ LUIGI FONTANELLA, *Gli esordi poetici di Adriano Spatola*, *ivi*, p. 37.

⁶⁰⁸ ADRIANO SPATOLA, *Scrittura come collaborazione*, in *André Breton, un uomo attento* (a cura di F. Albertazzi), Ravenna, Longo, 1971, ora in *Impaginazioni*, cit. p. 66.

⁶⁰⁹ Il *cut-up* consiste nel ritagliare un testo lineare in tessere che contengano singole parole o sintagmi e nel ricreare un testo differente tramite la combinazione delle tessere. Il *fold-in* si basa sullo stesso

collage e lo straniamento pubblicato nel catalogo della mostra *Il bello e le bestie*, relativa al rapporto tra uomo e animale nell'arte, individua nel collage, e dunque nel surrealismo, l'origine del bestiario moderno:

Nel bestiario che indichiamo così, per eccellenza, quale surreale, e in cui rientrano tutti gli incroci che le “umane belve” sperimentano, declinando uno sterminato zoomorfismo, si procede, in verità, accogliendo una delle infinite forme di collage, da cui procedono tutte le nostre icone, nel nostro presente.⁶¹⁰

In virtù del principio di sterilità che pare però caratterizzare i versi di *L'ebreo negro*, è forse opportuno suggerire anche un parallelo tra la poesia di Spatola e il concetto dada-surrealista di macchina celibe. Come è noto, fu per primo Michel Carrouges, nel 1952, ad applicare questo termine all'analisi letteraria⁶¹¹ mutuandolo dalla definizione data da Marcel Duchamp a una delle sue opere più celebri e complesse *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923), meglio conosciuta come *Grande vetro*. In questa opera, che «è il raggiungimento, per schematizzazione, per epurazione, di un corpo di cui rimangono solo gli organi di base, giusto per il funzionamento essenziale»⁶¹², attraverso la tecnica del collage, viene assemblata tramite gli elementi più disparati (un setaccio, un macinino da cioccolato, forbici, un aliante...) quella che apparentemente è una macchina tridimensionale dotata di moto perpetuo. La sterilità del suo ciclo è evidente, nulla viene creato né prodotto, se non l'opera stessa, così come è palese l'assoluta chiusura del sistema, che risulta dunque narcisistico e masturbatorio, tratti che ho già mostrato ricondurre alla sterilità anche nella poesia di *Catalogopoema*. Si consideri poi che ne *L'anti-Edipo*, uscito nel 1972

procedimento ma prevede la presenza di due o più testi iniziali da combinare insieme.

⁶¹⁰ EDOARDO SANGUINETI, *Il collage e lo straniamento*, in *Il bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico* (Catalogo della mostra, MART, Rovereto) a cura di L. Vergine e G. Verzotti, Milano, Skira, 2004, p. 236.

⁶¹¹ MICHEL CARROUGES, *Les machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954.

⁶¹² HERMANN PARRET, *Prothèses duchampiennes*, in AA.VV. *Homo orthopedicus (Actes du colloque)*, Università di Anversa, 2000, p.

MARCEL DUCHAMP, *La Mariée mise à nu par ses célibataires, même* (1915-1923)
Philadelphia (USA), Museum of Art

ma sintomatico di un fermento culturale già attivo negli anni Sessanta, Deleuze e Guattari si appropriano proprio del concetto di macchina celibe per collegarlo a quelli di macchina desiderante e corpo senza organi, avanzando l'ipotesi che il soggetto si confonda con essa, con la sua produzione sterile⁶¹³. Non stupisce allora che nonostante nei testi la presenza del soggetto sia vistosa, sia a livello pronominale (l'insistito uso di "me" e "mi") che nel massiccio impiego di verbi in prima persona, l'impressione sia piuttosto quella di trovarsi di fronte a una poesia in terza persona, una poesia completamente straniata dove l'io non è più il produttore e l'organizzatore del testo ma un suo semplice ingranaggio, una tessera, un fotogramma tra gli altri. Che il soggetto stesso sia, o quando meno aspiri ad essere una macchina celibe lo prova poi uno dei componimenti della serie che dà il titolo alla raccolta:

sigillatemi il naso, mettetemi i piombi alle orecchie, chiudetemi il buco
del culo, cemento dentro la bocca

È a livello del corpo che l'io manifesta la sua volontà di costituirsi macchina celibe: occlusi tutti gli orifizi, il corpo non solo rifiuta artaudianamente il principio di consumo e produzione, l'essere «un corpo processore di alimenti»⁶¹⁴, ma si chiude autisticamente su se stesso («io siedo sopra me stesso», «tra me chino e me chino in avanti») scegliendo il principio della sterilità che già in Porta si è visto alla base del processo poetico, come ci ricorda l'affermazione di Dylan Thomas: «soltanto lo sterile produce frutti».⁶¹⁵

Credo che sia legittimo chiedersi, giunti a questo punto, se in questa immagine di corpo celibe Spatola non stia solo denunciando la condizione

⁶¹³ GILLES DELEUZE – FÉLIZ GUATTARI, *Il soggetto e il godimento*, in *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975, pp. 18-24.

⁶¹⁴ LORENZO CHIESA, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Verona, Ombre corte, 2001, p. 103.

⁶¹⁵ *Cfr.* nota 34.

di alienazione dell'uomo nella società di quegli anni, quanto la condizione stessa di poeta. È una domanda legittima, soprattutto se ci si sofferma sul titolo della raccolta, costituito da quello che è un ossimoro apparentemente provocatorio, oggi alquanto scorretto politicamente. Lo prova il fatto che in *Bagatelle per un massacre*, manifestando il carattere aberrante del suo sistema, Louis-Ferdinand Céline scriveva che «le Juif est un nègre, la race sémite n'existe pas, c'est une invention de franc-maçon le Juif n'est que le produit d'un croisement de nègres et de barbares asiates»⁶¹⁶. Curioso però che lo scrittore, a cui la neoavanguardia - nonostante la distanza politica⁶¹⁷ - si ispirò per il “parlato” ma anche per il forte linguaggio basso e corporale, colleghi proprio a questa figura anche un certo tipo di sterilità artistica: «le Juif nègre, métissé, dégénéré, en s'efforçant à l'art européen, inutile, massacre et n'ajoute rien. Il est forcé un jour ou l'autre de revenir à l'art nègre, ne l'oublions jamais»⁶¹⁸.

Se Céline vede in questo ritorno all'arte negra il segno di una debolezza, un'incapacità di essere moderno, in linea con le ricerche più attuali dell'arte europea, di tutt'altro avviso si mostrava André Breton. Infatti, proprio citando l'autore francese, Spatola ci ricorda il «“favore eccezionale” goduto sempre dagli “uomini cosiddetti di colore” presso il surrealismo (“il fatto che i miei amici ed io pensiamo che essi sono rimasti più vicino alle sorgenti”) e la dichiarazione della necessità di ricollegarsi “al cosiddetto pensiero primitivo”»⁶¹⁹. Nel tentativo di stabilire un contatto con l'inconscio è dunque proprio l'arte negra a rappresentare «il passe-partout verso le regioni non più soltanto del primitivo (l'arte nera scoperta agli inizi del secolo) ma anche finalmente, come indispensabile dilatazione verso

⁶¹⁶ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937 p.191.

⁶¹⁷ Cfr. il numero 28 de «il verri» dedicato a Céline e in particolare il saggio di RENATO BARILLI, *Vitalità patologica di Céline*, pp. 42-64.

⁶¹⁸ LOUIS-FERDINAND CÉLINE, cit. p. 191.

⁶¹⁹ ADRIANO SPATOLA, *Scrittura come collaborazione*, cit. p. 68. Le citazioni tra virgolette sono di Breton.

quelle dell'inconscio collettivo indoeuropeo»⁶²⁰. L'ebreo negro è dunque per Spatola una doppia figura di scandalo, dal punto di vista sociale, infatti, esso rappresenta il diverso, il grande Altro della società occidentale, mentre dal punto di vista del surrealismo esso è l'epitome di un pensiero che intende recuperare l'origine, un pensiero magico, direbbe Freud. Per entrambe queste ragioni l'ebreo negro è dunque la perfetta incarnazione del poeta parassuerealista, come confermano i versi seguenti:

orfeo! gli dice uno, erfeo! gridando, efreo! battendogli la faccia con i
piedi, ebreo! gli dice allora: «canta!»

canta! risveglia questi morti

La paronomasia isofonica tra orfeo ed ebreo, resa evidente dall'inversione anagrammatica dei due termini intermedi – erfeo ed efreo – dimostra per via metamorfica la coincidenza tra ebreo negro e poeta. Orfeo, infatti, è il poeta per antonomasia e soprattutto nel Novecento non sono mancate letture riattualizzanti del mito⁶²¹: penso ad esempio alla trasposizione cinematografica ad opera di Jean Cocteau, vero e proprio capolavoro del cinema surrealista⁶²². Un'ulteriore conferma di questa sovrapposizione la si può trovare sostituendo i due termini nel titolo della raccolta: ciò che ne risulta è *Orfeo negro*, il celebre film del 1959 di Marcel Camus, una rivisitazione del mito di Orfeo nelle favelas del Brasile moderno, vincitore del Festival di Cannes e di un premio Oscar. Si spiega così il riferimento al «violento carnevale» dei versi successivi, che solo erroneamente si potrebbero ritenere una spia della lettura delle teorie di Bachtin, scoperto in Italia solo a partire dalla fine degli anni Settanta⁶²³:

⁶²⁰ ID., *Surrealismo e parasurrealismo*, cit., p.249.

⁶²¹ Cfr. *Orfeo e le sue metamorfosi: mito, arte, poesia* (a cura di G. Guidorizzi – M. Melotti), Roma, Carocci, 2005.

⁶²² Jean Cocteau, *Orphée* (1949), tratto dall'omonima opera teatrale, seguito nel 1960 da *Le testament d'Orphée*, un viaggio visivo attraverso la vita stessa del poeta.

⁶²³ M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

e sopra la rete eccomi danzo, canto, suono la cetra: scimmia dentro la tuta, tutta gonfia di vento, vescica di porco

La violenza che sembra essere esercitata sul poeta («battendogli la faccia con i / piedi») non riflette solo il tipo di violenza e persecuzione rivolte ai diversi nel corso della storia (ebrei, africani, zingari, omosessuali) ma anche quella inflitta agli animali, tanto che Corrado Costa, riflettendo proprio sui rapporti tra la figura del poeta e il mondo animale, affermava che:

il poeta è l'animale a due zampe che accetta di essere naturalmente perseguitato, in un mondo che non consente alla distinzione dai persecutori se non il fatto di essere personalmente vittima.⁶²⁴

Ecco dunque spiegato il riferimento alla «scimmia / dentro la tuta», non solo un ammiccamento al più razzistico dei clichè sulla *negritude*, ma anche rimando alla condizione di scrittore:

vedendomi alla fine salire, arrampicarmi, verso la corda tesa sopra lo spazio

scimmia con la tuta lassù danzare protetto da una rete che formano intrecciate le dita di quelli che stanno di sotto.

Difficile davvero non cogliere il questi versi che rimandano alla figura del funambolo-saltimbanco così cara ai poeti del futurismo, un esplicito riferimento al Nietzsche di *Così parlò Zarathustra*⁶²⁵, ma tale riferimento non

⁶²⁴ CORRADO COSTA, cit. p. 242.

⁶²⁵ «Giunto nella città vicina, sita presso le foreste, Zarathustra vi trovò radunata sul mercato una gran massa di popolo: era stata promessa infatti l'esibizione di un funambolo. E Zarathustra parlò così alla folla: Io vi insegno il superuomo. L'uomo è qualcosa che deve essere superato. Che avete fatto per superarlo? Tutti gli esseri hanno creato qualcosa al di sopra di sé: e voi volete essere il riflusso in questa grande marea e retrocedere alla bestia piuttosto che superare l'uomo? Che cos'è per l'uomo la scimmia? Un ghigno o una vergogna dolorosa. E questo appunto ha da essere l'uomo per il superuomo: un ghigno o una dolorosa vergogna. Avete percorso il cammino dal verme all'uomo, e molto in voi ha ancora del verme. In passato foste scimmie, e ancor oggi l'uomo è più scimmia di qualsiasi scimmia» in FRIEDRICH NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976.

va interpretato come una forma di adesione al pensiero del filosofo, che sostiene sia disdicevole che l'uomo sia ancora «più scimmia di qualsiasi scimmia», quanto manifestazione della necessità che il poeta eserciti ancora una funzione sciamanica nella società, intendendo con sciamanica anche la possibilità di farsi ponte tra l'abisso della condizione umana e quella animale. Lo sciamano, infatti, è colui che s'incarica «di far passare l'individuo e il gruppo da un codice all'altro, da uno stato all'altro»⁶²⁶: egli è dunque sempre in bilico, proprio come un funambolo. Quella del poeta sciamano è un'immagine ricorrente negli scritti critici di Spatola e proviene dalla giovanile lettura della *Lettera del veggente* di Rimbaud, vero e proprio vangelo del pensiero surrealista:

Da Rimbaud (“responsabile dell’umanità, persino degli animali” [...]) attraverso tutto l’arco del surrealismo (che l’ha naturalmente ironizzata) la funzione sciamanica del poeta (dell’artista) riaffiora, con i crismi amati-odiati dell’industrializzazione, nella postavanguardia⁶²⁷

Lo sciamano, la cui pratica comporta delle vere e proprie metamorfosi del corpo in cui il soggetto si annulla, si rivela dunque come l'ennesima figura di confine tra uomo e animale, una figura che nella visione parasurrealista di Spatola ha il compito di fornire un linguaggio nel quale possano esprimersi stati non formulati e altrimenti non formulabili, al contrario di quanto avviene nel controllo della comunicazione da parte delle élites tecnologiche che proprio negli anni Sessanta sembravano aver assunto su di sé il ruolo sciamanico un tempo riservato solo al poeta. La sterilità in metamorfosi che ne *L'ebreo negro* sembrava preludere a una cancellazione dell'umano è dunque l'invito radicale a una sorta di «autoabolizione del pensiero, nel tentativo di realizzare una forma di regressione verso una

⁶²⁶ J. GIL, *Il corpo*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1978, vol. III, p. 1096.

⁶²⁷ ADRIANO SPATOLA, *Gruppo 70 apocalittico e integrato*, in «Malebolge», 2, 1964 ora in *Impaginazioni*, cit., pp. 22-23.

realtà mentale primitiva e elementare in cui il mondo e il mondo immaginario ridiventino la stessa cosa, e al pensiero-merce venga sostituito il pensiero-sogno»⁶²⁸. Di fronte alla complessità del presente, di questo invito che coglieva pienamente l'esigenza di cambiamento radicale degli anni Sessanta, sembra oggi restare solo il ricordo di un sogno e la poesia che questo sogno ha realizzato.

⁶²⁸ *Id.*, *Va' pensiero (coro)*, in «Quindici», n. 13, 1968, p. 18.

BIBLIOGRAFIA

- A.A.V.V., *La performance oggi*, La Nuova Foglio, Macerata, 1977.
- A.A.V.V., *Officina (ristampa anastatica 1955-1959)*, Bologna, Pendragon, 2004.
- ABATI, V., *L'impossibilità della parola: per una lettura materialistica della poesia di Andrea Zanzotto*,
Roma, Bagatto, 1994.
- AGOSTI, S., *Introduzione a ANDREA ZANZOTTO, Poesie (1938-1986)*, Mondadori, Milano
1993.
- ID., *L'esperienza di linguaggio di Andrea Zanzotto*, in ZANZOTTO, A., *Le poesie e prose scelte*,
Mondadori «I Meridiani», Milano, 2000.
- ID., *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995.
- ID., S., *Gli occhi le chiome. Per una lettura psicoanalitica del Canzoniere di Petrarca*, Feltrinelli,
Milano, 1993
- ID., *La parola fuori di sé. Scritti su Pasolini*, Manni, Lecce, 2004
- ALLEN, B., *Interview with Andrea Zanzotto*, in «Stanford Italian Review», Saratoga, IV, 2
(Fall) 1982.
- ANNOVI, G. M., *A faccia a faccia (natura morta con canarino e specchio)*, in «Poetiche», 1, 2002,
p. 127-142.
- ID., *Scuoiamenti: Sanguineti, Marsia (e Marx)* in «il verri», 29, ottobre 2005, pp. 75-84
- ANZIEU, D., *L'epidermide nomade e la pelle psichica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1992.
- ID., *L'io-pelle*, Milano, Borla, 1987.
- ARGAN, G. C., *Salvezza e caduta nell'arte moderna*, in «il verri», V, 3, giugno 1961.
- ARTAUD, A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968.
- ID., *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Adelphi, Milano, 1969.
- ID., *Al paese dei Tarabumara*, Adelphi, Milano, 1966.
- ID., *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, L'obliquo, Brescia.
- ID., *Euvres complètes*, vol. I, Paris, Gallimard, 1956.
- ARTIOLI, U., *Il fantasma del corpo crocefisso*, in *Per Edoardo Sanguineti: «good luck (and look)*, (a
cura di A. Pietropaoli), Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2002
- ATTILIO MANZI, A., *El espacio y la palabra: reflexiones acerca del esilio poetico de Amelia Rosselli*,

- in «Exilios Femeninons», Universidad de Huelva, Istituto Andaluz, 23, 2000, pp. 339-45.
- BACCARANI, E., *La poesia nel labirinto. Realismo e istanza «antiletteraria» nell'opera e nella cultura di*
Edoardo Sanguineti, Bologna, il Mulino, 2002.
- BACH, S., *On sadomasochistic object relations*, in G. I. FOGEL – W. A. MYERS, *Perversions & near-perversions in clinical practise*, Yale Univ. Press, Yale, 1991.
- BACHELARD, G., *Lautrèamont*, Salerno, Edizioni 10/17, 1989.
- BACHTIN, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.
- BANDINI M., *Arrigo Lora-Totino. Il teatro della parola*, Lindau, Torino, 1996.
- BANDINI, F., *Il "sogno di una cosa" chiamata poesia*, in P. P. PASOLINI, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano, 2003.
- BARBERI SQUAROTTI, G. –GOLFIERI, A. M., *Dal tramonto dell'ermetismo alla neoavanguardia*, Brescia, Editrice La Scuola, 1984.
- BARILE, L., *Amelia Rosselli*, in C. SEGRE e C. OSSOLA, *Antologia della poesia italiana*, vol. III (*Ottocento – Novecento*), Torino, Einaudi, 1999.
- BARILLI, R., *Il sogno di Bacon*, in «Il Verri», n. 9, agosto 1963.
ID., *Poesia come stupro e narcosi*, «Il Giorno», 27 Agosto, 1978.
ID., *Vitalità patologica di Céline*, in «il verri», 28 .
ID., *Le strutture del romanzo*, in *Gruppo 63. La nuova letteratura 34 scrittori Palermo ottobre 1963*, (a cura di N. Balestrini – A. Giuliani) Milano, Feltrinelli, 1964.
- BARILLI, R. - GUGLIELMI, A., (a cura di), *Gruppo 63. Critica e teoria* Torino, Testo & Immagine, 2003.
- BARINA, D., *Al caro estinto: il paesaggio come corpo nel cinema di Pier Paolo Pasolini*, in *Corpo e scrittura*, a cura di A. GEIGER, UNIservice, Trento, 2003.
- BARTHES, R., *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 1979.
ID., *Variazioni sulla scrittura - Il piacere del testo*, Einaudi, Torino, 1999.
- BATAILLE, G., *Hegel, la mort et le sacrifice*, in *Œuvres complètes*, vol. XII, Gallimard, Paris, 1988.
ID., *La letteratura e il male*, trad. di Andrea Zanzotto, SE, Milano, 1987.
- BAUDRILLARD, J., *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, 1979
- BAZZOCCHI, M. A., *Corpi che parlano. Il nudo nella letteratura italiana del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.

- BELLEZZA, D., *Morte di Pasolini*, Oscar Mondadori, Milano, 1995.
- BETTI, L. –GULINUCCI M. (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. Le regole dell'illusione: i film, il cinema*, Associazione «Fondo Pasolini», Milano, Garzanti, 1991.
- BETTI, L., *Teta veleta*, Garzanti, Milano, 1979.
- BION, W. R., *La lunga attesa*, Astrolabio, Roma, 1982.
- BISANTI, T., *Fra analfabetismo e letterarietà: alcune osservazioni sulla lingua di 'Variazioni belliche' di Amelia Rosselli alla luce del 'Glossarietto esplicativo'*, in *Sonderdruck zur Beitrage zur Romanistik*, Band 7, *Ex traditione innovatio. Miscellanea in honorem Max Pfister septuagenarii oblata*, vol. II, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, pp. 257-271.
- ID., *La poesia di Amelia Rosselli: il silenzio disturbato, la comunicazione assoluta*, in *Scrittura femminile: italiane Autorinnen in 20. Jahrhundert zwischen Historie, Fiktion und Autobiographie*, a cura di IRMGARD SCHAROLD, Tübingen, G. Narr, 2002.
- BLANCHOT, M., *Lautréamont e Sade*, Bari, Dedalo, 1974.
- BOLOGNA, C., *Corrado Bologna a colloquio con Edoardo Sanguineti*, in «Critica del testo», VI, 1, 2003
- BORCH-JACOBSEN, M., *Lacan, il maestro assoluto*, Einaudi, Torino, 1999
- BRAIDOTTI, R., *In metamorfosi. Verso una teoria materialista del divenire*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- BUTCHER, J., *Da Labprintus a Postkarten: intervista a Edoardo Sanguineti*, in *From Eugenio Montale to Amelia Rosselli: Italian poetry in the Sixties and Seventies* (a cura J. Butcher e M. Moroni), Leicester, Troubador, 2004
- BUTLER, J., *Scambi di genere. Identità, sesso e desiderio*, Milano, Sansoni, 2004.
- CAILLOIS, R., *Il mito e l'uomo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- CALVINO, I., *Saggi 1945-1985*, vol. I, a cura di M. Barenghi, Milano, Mondadori, 1995.
- CAMBONI, M., *Incontro con Amelia Rosselli*, in «DonnaWomanFemme», 1 (29) gennaio-marzo, 1996.
- CAMPANA, D., *Canti orfici e altri scritti*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1952.
- CARBOGNIN, F., *La biblioteca personale di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze», a cura di G. DEVOTO e E. TANDELLO, nn. 17-19 interamente dedicato ad A. Rosselli, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, p. 215-225.
- CARROUGES, M., *Les machines célibataires*, Paris, Arcanes, 1954.
- CAVALIERI, A., *Cento liriche provenzali*, Bologna, 1938

- CAVARERO, A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- CÉLINE, L. F., *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Denoël, 1937.
- CHESLER, P., *Women and Madness*, New York, Doubleday, 1972.
- CHIESA, L. *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Verona, Ombre corte, 2001.
- CIXOUS, H., *Entre l'écriture*, Paris, Des femmes, 1986.
- CONTI BERTINI, L., *Andrea Zanzotto o della sacra menzogna*, Marsilio, Firenze 1984.
- CONTINI, G., *Al limite della poesia dialettale*, in «Corriere del Ticino», 24 aprile 1943, ora in *Pagine ticinesi di Gianfranco Contini*, a cura di R. BROGGINI, Edizioni A. Salvioni e Co., Bellinzona, 1981.
- ID., *Dialecto e poesia in Italia*, in «L'Approdo», aprile-giugno 1954.
- CORTELLESSA, A., *La fisica del senso*, Roma, Minimunfax, 2006.
- ID., *Amelia Rosselli. La figlia della guerra*, in «Poesia», 205 maggio, 2006
- ID., *Zanzotto: sovrimpressioni sovraesistenze*, in «il Caffè illustrato», 2005, marzo-aprile, 23.
- COSTA, C., *Il test di Licantropo, a proposito di "Povera Juliet" ovvero per una concezione dell'amore nella poesia contemporanea*, in «Marcatré», 28-29, 1966.
- CRISPOLTI, E., *Ipotesi attuali*, in «il verri», V, 3, giugno 1961.
- ID., *La pittura di Alberto Burri*, in «il verri», 1 Febbraio, III, 1, 1959.
- CURI, F. – LORENZINI, N. (a cura di), *Il Gruppo 63 quarant'anni dopo. Bologna, 8-11 maggio 2003, Atti del Convegno*, Bologna, Pengragon, 2005.
- CURI, F., *Struttura del risveglio. Sade, Sanguineti, la modernità letteraria*, Bologna, il Mulino, 1991.
- ID., *Gli stati d'animo del corpo*, Bologna, Pendragon, 2005.
- ID., *La poesia italiana del Novecento*, Bari, Laterza, 1999.
- ID., *Tecniche del mutamento*, in *Edoardo Sanguineti, Opere e introduzione critica*, Verona, Anterem, 1993.
- ID., *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965.
- DA VINCI, L., *Pensieri*, in *Tutti gli scritti*, a cura di A. MARINONI, Milano, Rizzoli, 1952.
- DALLE LUCHE, R., *L'amore perverso. Eros melanconico e per versificazione*, in *Malinconia d'amore. Frammenti di una psicopatologia della vita amorosa*, Edizioni ETS, Pisa, 2001.
- DAVID M., (intervista di), *Andrea Zanzotto e la psicoanalisi*, in «Nuova corrente», XLVII, 2000.
- ID., *La psicanalisi nella cultura italiana*, Bollati Boringhieri, Torino, 1990 [1966].
- DEHÒ, V. (a cura di), *Gina Pane. Opere 1968-1990* Milano, Edizioni Charta, 1998
- DELEUZE, G. – GUATTARI, F., *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Torino, Einaudi, 1975.
- ID., *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Cooper Castelvechchi, 2003.

- DELEUZE, G., *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Macerata, Quodlibet, 1995.
- ID., *Il freddo e il crudele*, Se, Milano, 1996
- DE MEIJER, P., *Messinscena del corpo*, in «Inventario» 5-6, 1982, pp. 203-228.
- DERIDDA, J., *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, Jaka Book, Milano, 1997 [1967].
- JACQUES DERRIDA, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971.
- DI CIACCIA, A. - M. RECALCATI, *Jacques Lacan*, Bruno Mondadori, Milano, 2000
- U. ECO, *Opera aperta. Forma e indeterminazioni nelle poetiche contemporanee*, Milano, Bompiani, 1962.
- FERRO, P. L., *Adriano Spatola poeta totale. Materiali critici e documenti*, Genova, Costa & Nolan, 1992.
- FAVARETTO, D., (intervista di), *Diverse linee d'ascesa al monte*, in «Revue des Études Italiennes», XLIII, 1-2, 1997.
- FELMAN, S., *Women and Madness: The Critical Phallacy*, in «Diacritics», 5(4), 1975
- FERENCZI, S., *Thalassa. Saggio sulla teoria della genitalità*, Milano, Raffaello Cortina, 1993.
- FERRONI, G., *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura*, Einaudi, Torino, 1996.
- ID., *Un' "altra" vita perduta*, in *Amelia Rosselli*, numero speciale di «Galleria» a cura di D. ATTANASIO e M. TANDELLO, a. 48, n. 1/2 (gennaio-agosto), Caltanissetta, S. Sciascia, 1997.
- FEUERBACH, L., *Das Wesen des Christentums*, Stuttgart, Reclam, 1969.
- FORTINI, F., *Attraverso Pasolini*, Einaudi, Torino, 1993
- FOUCAULT, M., *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, Milano, Feltrinelli, 2002.
- FRABOTTA, B. (a cura di), *Donne in poesia*, Roma, Savelli, 1977.
- ID., *Il femminismo? Meglio tardi che mai*, in *Dossier Amelia Rosselli*, «Il Caffè illustrato», 13/14 luglio-ottobre, 2003.
- FRANCESCA ALFANO MIGLIETTI, *Nessun tempo, nessun corpo...*, Milano, Skira, 2001.
- FREUD, S., *L'Io e l'Es*, in *Opere 1917-1923*, vol. 9, a cura di C. L. MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1989.
- ID., *Scritti sulla sessualità femminile*, Torino, Bollati Boringhieri, 1976.
- ID., *Compendio di psicoanalisi*, in *Opere*, vol. 11, Torino, Bollati Boringhieri.
- ID., *Nota sul notes magico (1924)*, in *Opere*, vol. X, Torino, Bollati Boringhieri, 1985.
- FUSCO, F., *Amelia Rosselli, disorientamento e contrappunto*, in *Akusma. Forme della poesia contemporanea*, a cura di G. Mesa, Roma, Metauro, 2000.

- GAMBERO, F., *Colloquio con Edoardo Sanguineti: quarant'anni di cultura italiana attraverso i ricordi di un poeta intellettuale*, Milano, Anabasi, 1993.
- GUIDORIZZI, G. – MELOTTI, P., *Orfeo e le sue metamorfosi: mito, arte, poesia* (a cura di), Roma, Carocci, 2005.
- GIACOMINI, A., *Da «Dietro il paesaggio» alle «IX Ecloghe»: l'io grammaticale nella poesia di Andrea Zanzotto*, in «Studi novecenteschi», IV, 8-9, luglio-novembre 1974.
- GIANNETTO, M. (a cura di), *Un'altra Italia nell'Italia del fascismo. Carlo e Nello Rosselli* Città di Castello, Edimond, 2002.
- GIL, J., *Il corpo*, in *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, 1978, vol. III.
- GILBERT, S. - GRUBAR, S., *The madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1979.
- GIORGIO CELLI, “L'Oblò”, in «Lavoro nuovo», 12 Novembre 1965.
- ID., *Antonimo Porta e la «Coscienza cattiva»* in «Uomini e idee», nn. 3-4, maggio-agosto 1966
- ID., *Il grande trasparente*, «Marcatré», 28-29, 1966.
- ID., *Il pesce gotico*, Bologna, Geiger, 1968.
- GIULIANI, A., *Introduzione a I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, Torino, Einaudi, 1965.
- GOVONI, G., *Il palombaro*, in *Rarefazioni e parole in libertà*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1915.
- GRAMIGNA, G., “L'Oblò”, in «Fiera Letteraria», 6 Dicembre 1964.
- GRODDECK, G., *Il Libro dell'Es. Lettere di psicoanalisi a un'amica*, Milano, Adelphi, 1966.
- GROSSMAN, E., *La défiguration. Artaud – Beckett – Michaux*, Minuti, Paris, 2004.
- GUGLIELMI, A., “L'Oblò”, in *Vero e falso*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- GUGLIELMI, G., *Il foglio piegato di Spatola*, in «il verri», n. 4, 1991.
- HARGREAVES, T., *Androgyny in Modern Literature*, New York, Palgrave Macmillan, 2005.
- HERMANN PARRET, *Prothèses duchampiennes*, in AA.VV. *Homo orthopedicus (Actes du colloque)*, Università di Anversa, 2000.
- HOBBSBAUM, E. J. *Il secolo breve. L'epoca più violenta della storia dell'umanità*, Milano, Rizzoli, 1995.
- ID., *The Age of Extremis. The Short Twentieth Century 1914-1991*, London, 1994.
- ID., *Conclusioni*, in *L'età degli estremi. Discutendo con Hobsbawm del Secolo breve*, (a cura di S. Pons), Roma, Carocci, 1998, p. 117.

- Huber, C., Cianfrusaglie e catastrofi, in Enrico Baj Opere 1951-2001, Milano, Skira, 2001.
- IRIGARAY, L., *Speculum*, tr. italiana a cura di L. Muraro, Milano, Feltrinelli, 1975.
- KÖNIG, O., *Pelle*, in *Corpo, Cosmo, Cultura. Enciclopedia antropologica*, Bruno Mondadori, Milano, 2002.
- KRAUSS, R., - BOIS, Y. A., *Horizontalità*, in *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Milano, Bruno Mondadori, 2003.
- KRAUSS, R., *Celibi*, Torino, Codice edizioni, 2004.
- KRISTEVA, J., *La rivoluzione del linguaggio poetico*, Marsilio, Venezia, 1979.
- LA PENNA, D., *La mente interlinguistica. Strategia dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli*, in *Eteroglossia e pluringuismo letterario; Atti del XXI Convegno Interuniversitario di Bressanone (2-4 luglio 1993)*, Roma, Il calamo, 2002, pp. 397-415.
- LACAN, J., *I complessi famigliari nella formazione dell'individuo*, Einaudi, Torino, 2005
- ID., *Il seminario. Libro I. Gli scritti tecnici di Freud, 1953-1954*, Einaudi, Torino, 1978, p. 213
- ID., *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino, 1991
- ID., *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi*, Einaudi, Torino
- ID., *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, 1964, Einaudi, Torino, 1979
- ID., *Scritti, Volume I*, Einaudi, Torino, 1974
- ID., *Scritti. Volume II*, Einaudi, Torino, 1974
- ID., *Lituraterre*, in «Littérature», 3, Paris, 1971.
- LAUTRÉAMONT, I. D., *I Canti di Maldoror* in, *Opere*, Milano, Feltrinelli, 1968.
- LEIRIS, M., *Francis Bacon*, Milano, Abscondita, 2001.
- LICCIOLI, E., *La scena della parola. Teatro e poesia in Pier Paolo Pasolini*, Le Lettere, Firenze, 1977
- Lisa, T., Nominazione crudele negli “Scherzi d’amore” di Edoardo Sanguineti, in «il verri», 29, Ottobre, 2005, p. 144.
- ID., *Pretesti efrastici. Edoardo Sanguineti e alcuni artisti italiani*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2004.
- LONGHI, R., *Gli affreschi del Carmine, Masaccio e Dante*, in *Da Cimabue a Morandi*, Mondadori,

- Milano, 1973
- LORENZINI, N., *La poesia: tecniche d'ascolto*, Lecce, Manni, 2003-
- ID., *Il presente della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1991.
- ID., *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 2005 [1999]
- ID., *Il laboratorio della poesia*, Roma, Bulzoni, 1978, p. 24.
- LOWEN, A., *Il tradimento del corpo*, Edizioni Mediterranee, Roma, 1993.
- LUIGI SASSO, *Antonio Porta*, Firenze, La nuova Italia, 1980.
- MANCINI, M., *La gaia scienza dei trovatori*, Pratiche, Parma, 1984
- MANERA, M., *Devianze itralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze»,
 cit. pp. 227-252.
- MANGANARO, J. P., *Artaud chez les contemporains*, in «Critique», n. 606, novembre 1997.
- MANGANELLI, M., *Motivi 'surrealisti' nella scrittura di Sanguineti*, in «Studi Urbinati, Serie B:
 Scienze Umane e Sociali» 65, 1992
- MANGINI, S., *Raccordo anulare: poesie 1954-1979*, introduzione di ROMANO LUPERINI,
 Chimera, 1986.
- MANOTTA, M., *La semantica come felix culpa*, in «Poetiche», 1, 2002.
- MARX, K. – ENGELS, F., *La sacra famiglia*, Rinascita, 1954.
- MARX, K., *Kritik des Hegelschen Staatsrechts*, Stuttgart, Reclam, 1973.
- ID., *Manoscritti Economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 1968.
- MASUD M. KHAN R., *Le figure della perversione*, Bollati Boringhieri, Torino, 1982.
- MENGALDO, P. V., *Amelia Rosselli*, in *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978.
- MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2003.
- MILONE, L., *Per una storia del linguaggio poetico di Andrea Zanzotto*, in «Studi novecenteschi»,
 IV, 8-9, luglio-novembre 1974.
- MOE, N., *At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, in «Italica», V, vol. 69, n.
 2, 1992.
- NIETZSCHE, F., *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi, 1976.
- PACI, E. *Fenomenologia e Informale*, «Il Verri» n. 3, 1961.
- PAOLOZZI BALESTRINI, U., *Abbecedario di Sanguineti*, Roma, DeriveApprodi, 2006.
- PARUSSA, S., *L'eros onnipotente. Erotismo, letteratura e impegno nell'opera di Pier Paolo Pasolini e
Jean Genet*, Tirrenia Stampatori, Torino, 2003
- PASI, C., *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri, 1994.
- PASOLINI, P. P., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1991

- ID., *Lettere 1940-1954*, Einaudi, Torino, 1986
 ID., *Lettere. 1955-1975*, Einaudi, Torino, 1988
 ID., *Romanzi e racconti, vol. I*, Mondadori, Milano, 1998
 ID., *Alì dagli occhi azzurri*, Garzanti, Milano, 1965.
 ID., *Descrizioni di descrizioni*, Garzanti, Milano, 1996
 ID., *Le pause di Mamma Roma*, in «Il Giorno», Milano 20 maggio 1962,
 ID., *Teatro*, Mondadori, Milano, 2002.
 ID., *Saggi sulla politica e sulla società*, Mondadori, Milano 1999,
 ID., *Petrolio*, Torino, Einaudi, 1992.
 ID., *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il Menabò», n. 6, 1963, pp. 66-69,
 PELLEGRINI, E., *Amelia Rosselli*, in *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento* (a cura di A. BOTTA, M. FARNETTI, G. RIMONDI), Mantova, Tre Lune Edizioni, 2003.
 PERELLA, S., *Per Amelia Rosselli*, in «Nuovi Argomenti», 12/4, Luglio-Dicembre 1997.
 PESCE, U., *La donna che vola*, in *Amelia Rosselli. Un'apolide...*, cit. p. 42.
 PETRARCA, F., *De secreto conflictu curarum mearum*, Garzanti, Milano
 PIETROPAOLI, A., *Unità e trinità di Edoardo Sanguineti: poesia e poetica*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1991.
 PORTA, A., *Introduzione in Poesia degli anni Settanta* (a cura di A. Porta e E. Siciliano), Milano, Feltrinelli, 1979.
 ID., *Poesia e poetica*, in «La Fiera letteraria», 10 Luglio 1960, ora in *Gruppo 63. Critica e teoria*, a cura di R. BARILLI-A. GUGLIELMI, Testo&immagine, Torino, 2003.
 PRINCIPE, R., *Corpo e immagine nella cultura surrealista*, Roma, Bulzoni, 2002.
 PROUST, M., *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino, 1974
 RAMAT, S., *Andrea Zanzotto*, in *Letteratura Italiana. I contemporanei*, vol. V, Manzorati, Milano, 1974.
 RE, L., *Introduction*, in *War Variations*, trad. di LUCIA RE e PAUL VANGELISTI, Los Angeles, Sun & Moon, 2002, pp. 5-20.
 ID., *Mythic Revisionism: Women Poets and Philosophers in Italy Today*, in *Italian Women Writers from the Renaissance to the Present. Revising the Canon*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996, pp. 187-233.
 ID., *Variazioni su Amelia Rosselli*, in «il verri», IX serie, n. 3-4, settembre-dicembre, 1993,
 pp. 131-150.

- RILKE, R. M., *I quaderni di Malte Laurids Brigge*, Garzanti, Milano 1974
- RINALDI, R., *Pier Paolo Pasolini*, Mursia, Milano, 1982
- RISSO, E., *Laborintus di Edoardo Sanguineti : testo e commento*, Lecce, Manni, 2006.
- RITROVATO, S., *Il "Glossarietto esplicativo" di Amelia Rosselli per "Variazioni belliche"*, in «Profili letterari», IV, 5, giugno 1994, pp. 101-107.
- ROSSELLI C., in *Epistolario familiare. Carlo, Nello Rosselli e la madre (1914-1937)*, Milano, Sugarco Edizioni, 1979.
- ROSSELLI, A., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, Pavia, Interlinea, 2004.
- ID., *La libellula (frammento)*, in «il verri», 8 giugno 1963.
- ID., *La libellula*, Milano, Studio Editoriale, 1985.
- ID., *Sleep. Poesie in inglese [SL]*, traduzione italiana e postfazione di E. Tandello, Milano, Garzanti, 1992.
- ID., *Variazioni belliche*, a cura di Plinio Perilli, Roma, Fondazione Piazzola, 1995.
- RUFFINI, F. – BERDINI, A. (a cura di), *Antonin Artaud, teatro, libri e oltre*, Roma, Bulzoni, 2001.
- SALECI, R. – ŽIŽEK, S., (a cura di), *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press, Durham and London, 1996.
- SANGUINETI, E., *Capriccio italiano*, Milano, Feltrinelli, 1963, pp. 197-198.
- ID., *Commedia dell'inferno. Un travestimento dantesco*, Roma, Carocci, 2005
- ID., *Invito al chiarimento della poesia contemporanea*, «La Fiera letteraria», 3 Luglio, 1960.
- ID., *K e altre cose*, Milano, Scheiwiller, 1962.
- ID., *Per musica*, (a cura di L. Pestalozza), Ricordi-Mucchi, Modena, 1993
- ID., *Sanguineti/Novecento. Conversazioni sulla cultura del ventesimo secolo*, Genova, il Nuovo Melangolo, 2005, p. 106.
- ID., *Segnalibro*, Milano, Feltrinelli, 1982.
- ID., *Commedia dell'inferno. Un travestimento dantesco*, Roma, Carocci, 2005
- ID., *Poesia informale?*, in «il verri», V, 3, giugno 1961
- ID., *Il collage e lo straniamento*, in *Il bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico* (Catalogo della mostra, MART, Rovereto) a cura di L. Vergine e G. Verzotti, Milano, Skira, 2004, p. 236.
- ID., *Intervento per Burri*, in «Marcatré».
- ID., *Sciribilli*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- SANTATO, G., *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Neri Pozza, Vicenza, 1980
- SCOTELLARO, R., *Un lago nella memoria*, in «Trasparenze», a cura di G. DEVOTO e E.

- TANDELLO, nn. 17-19 interamente dedicato ad A. Rosselli, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani.
- SÉCHEHAYE, M. A., *Diario di una schizofrenica* (prefazione di C. L. Musatti), Firenze, Giunti, 1955.
- SICA, G., *Sanguineti*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- SICILIANO E., nel suo *Vita di Pasolini*, Giunti, Firenze, 1995
- SONTAG, S., *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.
- SONTAG, S., *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia*, Torino, Einaudi, 1979.
- SPAGNOLETTI, G., *Intervista ad Amelia Rosselli*, in AMELIA ROSSELLI, *Antologia poetica*, Milano, Garzanti, 1987 ora in AMELIA ROSSELLI, *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Pavia, Interlinea, 2004, p. 301.
- SPAMPINATO, G., *La musa interrogata. L'opera in versi e in prosa di Andrea Zanzotto*, Hefti, Milano, 1996
- SPATOLA, A. – NICCOLAI, G., *Editoriale*, in «Tam Tam», n. 2, 1972.
- SPATOLA, A. *Impaginazioni (scritti critici)*, San Polo, Tam Tam, 1984.
- ID., (recensione a) *Cesare Vivaldi: Dettagli*, in «il verri», 14, 1963.
- ID., *Antonio Porta: Aprire*, in «il verri», 14, 1965.
- ID., *Gruppo 70 apocalittico e integrato*, in «Malebolge», 2, 1964..
- ID., *L'oblò*, Milano, Feltrinelli, 1964.
- ID., *Scrittura come collaborazione*, in *André Breton, un uomo attento* (a cura di F. Albertazzi), Ravenna, Longo, 1971.
- ID., *Va' pensiero (coro)*, in «Quindici», n. 13, 1968, p. 18.
- ID., *Surrealismo e parassurrealismo*, in «Marcatré», cit., p. 250.- *Verso la poesia totale*, Salerno, Rumma, 1969, poi Torino, Paravia, 1978 (edizione aggiornata accresciuta).
- ID., *Verso la poesia totale*, Rumma, Salerno, 1969 [poi Paravia, Torino, 1978].
- STOPPA, S., *Edoardo Sanguineti*, in *Antologia della poesia italiana* (diretta da C. Segre e C. Ossola), Torino, Einaudi [Paris, Gallimard], 1997-1999, p. 1660.
- TANDELLO, E., *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, in *Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio a Firenze, Gabinetto Viessesux, 29 Maggio 1998, «Quadernio del Circolo Rosselli», n. 17, 1999.
- TARIZZO, D., *Introduzione a Lacan*, Edizioni Laterza, Roma-Bari, 2003.
- TASSONI, L., *Caosmos. La poesia di Andrea Zanzotto*, Carocci, Roma, 2002.
- THOMAS, D., *Il bimbo che bruciava*, «Il Verrì», n. 5, 1959.

- ID., *Poesie*, Parma, Guanda, 1960
- TITONE, M. S., *Cantiche del Novecento. Dante nell'opera di Luzi e Pasolini*, Olschki, Firenze, 2001
- VAZZANA, S., *Il dantismo di Pasolini, in Dante nella letteratura italiana del Novecento*, (Atti del Convegno di Studi Casa di Dante – Roma, 6-7 maggio 1977), Roma, Bonacci, 1979
- VERGINE, L., *Il corpo come linguaggio (Body-art e storie simili)*, Preparo, Milano, 1974, ora con il titolo *Body art e storie simili: il corpo come linguaggio*, Skira, Milano, 2000.
- VICINELLI, P., *Opere* (a cura di N. Lorenzini), All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1994.
- VIOLI, P., *L'infinito singolare*, Verona, Essedue, 1986.
- VITIELLO, C., *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milano, Mursia, 1984.
- VITTORIO BODINI, *I poeti surrealisti spagnoli*, Torino, Einaudi, 1963.
- WOLFF, T., *Structural Forms of the Feminine Psyche*, translated by Paul Watzlawick, Privately printed for the Students Association, C. G. Jung Institute, Zurich, July 1956.
- WOOLF, V., *Le tre ghinee*, traduzione di Adriana Bottini, Milano, Feltrinelli, 2004.
- ID., *Orlando*, Penguin Books, London, 1945.
- ID., *Room of one's own - Una stanza tutta per sé*, Torino, Einaudi, 1995.
- ZANZOTTO, A., *Scritti sulla letteratura: Fantasie di avvicinamento*, vol. I, Oscar Mondadori, Milano, 2001
- ID., *Le poesie e prose scelte*, Mondadori «I Meridiani», Milano, 2000
- ID., *La voce frustrata*, in AAVV, *Fonè. La voce e la traccia*, La casa Uscher, Firenze, 1985
- ID., *Prefazione a Francesco Petrarca, La lettera del Ventoso: Familiarum rerum libri 41*, Tarara Editori, Verbania, 1996.
- ID., *Scritti sulla letteratura, Aure e disincanti del Novecento letterario*, vol. II, Oscar Mondadori, Milano, 2001
- ID., *Vitalità di Pasolini*, in *Dialogo con Pasolini. Scritti 1957-1984*, a cura di A. Cadioli, L'Unità, Roma, 1985, p. 233
- ZECCHI, B. *L'Oblò di Adriano Spatola: il racconto del racconto che non c'è*, in «Italian Quarterly» 33, n. 127-128, 1996, pp. 49-60.
- ZIGAINA, G., *Hostia. Trilogia della morte di Pier Paolo Pasolini*, Marsilio, Venezia, 1995
- ID., *Un'idea di stile: uno stile*, Marsilio, Venezia, 1999.
- ID., *Pasolini e la morte: mito alchimia e semantica del "nulla lucente"*, Marsilio, Venezia, 1987
- ŽIŽEK, S., *Courtly Love, or, Woman as Thing*, in *The Metastases of Enjoyment*, Verso, London-

New York, 1994