

# TICONTRE

---

TEORIA TESTO TRADUZIONE

08

---

20  
17

**T**  
**B**

## TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

### Comitato direttivo

PIETRO TARAVACCI (Direttore responsabile),  
ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO, FRANCESCA DI BLASIO,  
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.


### Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Trento*), ROBERTO LUDOVICO (*University of Massachusetts Amherst*), OLIVIER MAILLART (*Paris Ouest Nanterre La Défense*), CATERINA MORDEGLIA (*Trento*), SIRI NERGAARD (*Bologna*), THOMAS PAVEL (*Chicago*), GIORGIO PINOTTI (*Milano*), ANTONIO PRETE (*Siena*), MASSIMO RIVA (*Brown University*), MASSIMO RIZZANTE (*Trento*), ANDREA SEVERI (*Bologna*), JEAN-CHARLES VEGLIANTE (*Paris III – Sorbonne Nouvelle*), FRANCESCO ZAMBON (*Trento*).

### Redazione

FEDERICA CLAUDIA ABRAMO (*Trento*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), VALENTINO BALDI (*Malta*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), FRANCESCO BIGO (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), ALESSANDRO ANTHONY GAZZOLI (*Trento*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento – Paris EHESS*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), ELSA MARIA PAREDES BERTAGNOLLI (*Trento*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), ALESSANDRA ELISA VISINONI (*Bergamo*).

I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## IL SOGGETTO CONTEMPORANEO NELLA POESIA DI ANEDDA, CAVALLI E GUALTIERI. APPUNTI PER UN RINNOVAMENTO DELLO SGUARDO CRITICO

MADDALENA BERGAMIN – *Université Paris Sorbonne*

Antonella Anedda, Patrizia Cavalli e Mariangela Gualtieri sono oggi tra le figure più affermate e riconosciute della poesia contemporanea italiana. Tutte nate nel Parco di un decennio, tra la fine degli anni '50 e la fine degli anni '60, pubblicano regolarmente soprattutto a partire dagli ultimi anni del secolo scorso. L'esordio, relativamente precoce, di Patrizia Cavalli risale al 1974, anno in cui viene data alle stampe la raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi). Anedda e Gualtieri esordiscono invece quasi vent'anni più tardi, entrambe nel 1992 per Crocetti, la prima con *Residenze invernali*, la seconda con *Antenata*. Lo studio e il confronto di questi tre percorsi poetici permettono non soltanto di far emergere alcuni elementi di tendenza che vanno a concretizzarsi nelle esperienze di poeti e poetesse delle generazioni successive, ma soprattutto di mettere alla prova le potenzialità di un nuovo approccio critico all'opera poetica. Intendiamo infatti interrogare il corpus in questione attraverso gli strumenti della teoria psicoanalitica lacaniana.

Antonella Anedda, Patrizia Cavalli and Mariangela Gualtieri are today among the most affirmed and recognized figures of contemporary Italian poetry. All born in the decade, between the late 1950s and the late 1960s, they regularly publish mainly from the last years of the last century. The relatively early debut of Patrizia Cavalli dates back to 1974, when she publishes *Le mie poesie non cambieranno il mondo* (Einaudi). Twenty years later, Anedda and Gualtieri began their debut, both in 1992 for Crocetti, the first with *Residenze invernali*, the second with *Antenata*. The comparative analysis of these three poetic experiences allow not only to reveal some of the trend elements that emerge in the experiences of poets of successive generations, but above all to test the potentialities of a new critical approach to the poetic writing. In fact, we intend to question the corpus through the tools of lacanian psychoanalytic theory.

### I PREMESSA: UNA POETICA ANALITICA

Il crocevia degli anni '70 ha visto prodursi, in Francia, diverse importanti esperienze volte ad istituire un dialogo fecondo tra interpretazione letteraria e psicoanalisi. Basti ricordare, tra gli altri, i nomi di Roland Barthes e di Julia Kristeva, le cui teorie del testo letterario prendono appoggio sulla teoria psicoanalitica sviluppata da Jacques Lacan. Lavori di critica che si situano sul medesimo solco si sono progressivamente moltiplicati, al punto che l'approccio psicoanalitico del testo figura, in territorio francese, come uno dei filoni più ricchi e frequentati. Per quanto riguarda l'Italia, ad esclusione del pregevole percorso di Stefano Agosti e delle riflessioni di Giovanni Bottioli, più orientate sul dialogo tra retorica, linguistica e psicoanalisi, si constata al contrario la rigidità generale della maggioranza degli studi, che continuano a privilegiare gli approcci tradizionali della filologia e dell'ermeneutica. Peraltro, qualora si incontrino tentativi di commistione interdisciplinare con le scienze psicologiche, è piuttosto al cognitivismo di matrice anglo-americana che gli studiosi italiani si rivolgono. Fatto quest'ultimo che ricalca d'altronde, anche dal punto di vista clinico, la situazione generale della psicoanalisi in Italia, in netto declino rispetto all'approccio cognitivo-comportamentale.

Il nostro obiettivo è allora di dimostrare come l'approccio psicoanalitico possa rappresentare una vera forma di rinnovamento nel campo dell'italianistica e, in modo particolare, della poesia di età contemporanea. Non si tratterà tanto di ridisegnare un quadro

storiografico, quanto piuttosto di individuare alcune piste concettuali che possano suggerire gli strumenti necessari all'inquadramento delle esperienze contemporanee, in riferimento alle problematiche della soggettività, del linguaggio e del godimento. Su questa base e partendo dalla domanda su quale sia lo spazio soggettivo che viene istituito dal testo poetico, proporremo la lettura, in forma di appunti, di alcuni testi di Antonella Anedda, Patrizia Cavalli e Mariangela Gualtieri, figure di rilievo all'interno del panorama contemporaneo.

Per intraprendere l'esercizio della lettura ed entrare così all'interno dell'esperienza vera e propria di queste tre scritture, si è deciso di partire dal concetto di spazio. Gli universi poetici di Anedda, Cavalli e Gualtieri propongono infatti tre conformazioni originali non solo dello spazio di rappresentazione, ovvero del paesaggio in cui si organizzano gli enunciati, ma anche dello spazio enunciativo da cui si origina la voce poetica. Si osserverà dunque la concorrenza dei diversi piani dello stile – sintattico, lessicale, figurativo, fonetico – alla determinazione della modalità di collocamento del soggetto all'interno del proprio cosmo enunciativo. Come per Barthes, l'operazione di lettura, per poter essere solidale all'esperienza di scrittura e istituire, insieme a quest'ultima, un'unica pratica significativa deve d'altronde tener conto del testo come di un paesaggio, di uno spazio eterogeneo e plurale. Sarà questa la postura che si adotterà nel confronto con Anedda, Cavalli e Gualtieri, nel tentativo di mantenere la posizione di "soggetto vuoto", disposto a percepire nel testo qualcosa di « multiple, irréductible, provenant de substances et de plans hétérogènes, décrochés » e consapevole del fatto che « tous ces incidents sont à demi identifiables: ils proviennent de codes connus, mais leur combinatorie est unique, fonde la promenade en différence qui ne pourra se répéter que comme différence ».<sup>1</sup>

La solidarietà che rende affini l'atto poetico e l'atto analitico in rapporto al tessuto significativo e al suo buco di Reale non consentono, va sottolineato, di affermare, di promuovere o di praticare l'idea di una subordinazione del testo letterario alla teoria psicoanalitica. Sia Freud che Lacan non hanno mancato di sottolineare il fatto che il lavoro dell'artista precede in effetti quello dello psicoanalista, anticipandone di gran lunga i risultati e le ipotesi.<sup>2</sup> Dal canto suo, l'approccio di Lacan alla letteratura, lungi da qualsiasi proposito applicativo, è volto all'ascolto di un testo la cui costruzione è *già* di per sé di natura analitica,<sup>3</sup> testo cui non si chiede di confermare una teoria prestabilita, ma che, al contrario, per l'elaborazione di tale teoria fornisce gli elementi. Se il poeta non ha allora,

1 ROLAND BARTHES, *De l'œuvre au texte* [1971], *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984, p. 75.

2 Si legga, a questo proposito, JACQUES LACAN, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001, p. 192: «[...] le seul avantage qu'un psychanalyste ait le droit de prendre de sa position, lui fût-elle reconnue comme telle, c'est de se rappeler avec Freud qu'en sa matière, l'artiste toujours précède et qu'il n'a donc pas à faire le psychologue là où l'artiste lui fraie la voie».

3 A questo proposito, osserva bene P. Piret: « Loin de la thèse de l'engagement, la valeur politique de l'écriture tient ici à son acte même: par le biais de l'artifice, de la fiction, de la forme, rendre ses droits à la singularité du sujet, le soustraire à l'emprise de l'Autre tout-puissant, lui permettre se faisant de dénouer les significations figées imposées par le maître et de restaurer ainsi l'équivoque du signifiant et donc la mouvance du sens. Ainsi est-ce la littérature elle-même qui devient analytique» (PIERRE PIRET, *Présentation*, in Ginette Michaux, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, Érès, 2008, p. 17).

per così dire, bisogno alcuno dello psicoanalista, la domanda da porsi è in quale modo il lettore di poesia possa invece essere interessato dal nesso instaurabile tra testo e teoria psicoanalitica. Va prima di tutto e fermamente affermato il rifiuto di qualsiasi ricerca che miri al reperimento di una chiave interpretativa che vada a sondare l'inconscio dell'autore. In primo luogo, infatti, la messa in atto di un dispositivo propriamente analitico è evidentemente improponibile senza la struttura che comprende la presenza di analista e analizzante e non può, di conseguenza, proporsi nell'ambito della critica letteraria. È chiaro allora il motivo per cui non è possibile accogliere qui le posizioni di una pratica psico-critica di matrice mauroniana, volta a sondare l'inconscio autoriale. Il nostro obiettivo sarà, al contrario, la pratica di un'etica dell'intervento critico di fatto inconciliabile con i precetti della psicoanalisi applicata alla letteratura, una pratica che metterà al centro, «al posto di comando», la singolarità delle esperienze poetiche delle nostre autrici.<sup>4</sup> Ciò che interesserà sarà, come per Lacan, quanto emerge dall'opera nel suo insieme, nella sua articolazione e nella sovrapposizione dei suoi piani. Attraverso gli strumenti dell'analisi letteraria e l'osservazione dei piani sintattico, grammaticale, lessicale e retorico, si tenterà allora di interrogare la dimensione soggettiva che abita il testo, nei suoi rapporti con il significante, con il discorso, con il godimento del senso e con il godimento della lettera. Una siffatta lettura critica dovrà necessariamente rifiutare il presupposto che muove alcuni processi di commistione tra teoria psicoanalitica e teorie neurologiche, presupposto che vede nel linguaggio nient'altro che l'espressione di una funzione cognitiva dell'essere umano, e che lascia così da parte tutta l'elaborazione freudiana e lacaniana sulla struttura simbolica del linguaggio prima e sulla lettera poi. Dall'altra parte, l'applicazione al testo letterario di una teoria come quella junghiana, come noto incompatibile con il ritorno a Freud di Lacan, non può che condurre, com'è stato e com'è in effetti il caso, ad un lavoro di tipo tematico che ha molto più a che vedere con una storia della cultura piuttosto che con l'interrogazione sulla soggettività.<sup>5</sup>

La necessità fondamentale, all'interno della lettura, sarà di sbarazzarsi della tendenza al reperimento di una chiave interpretativa che fornisca, per il testo, un'ultima parola. L'orientamento lacaniano mira infatti, per sua natura, a porre un freno al movimento infinito della decifrazione, proprio perché esso tiene conto del fatto che la catena significante non perviene mai ad una conclusione e che, d'altra parte, essa è abitata al fondo da una parte residua del tutto indecifrabile e inassimilabile in termini simbolici. Tenere conto, da una parte, della dimensione significante e, dall'altra, della dimensione del resto è quanto contraddistinguerà la nostra pratica, partendo dal principio che non-tutto il linguaggio è decifrabile e che la scrittura poetica non è interamente riconducibile al campo della significazione. Come afferma Pierre Piret:

Le travail de l'interprétation se voit ainsi alors assigner une toute autre mission, qui consiste à repérer, au fil de l'énonciation, tout ce qui témoigne de la prégnance de cet objet, de cette part d'être perdue pour l'homme du fait de sa division

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>5</sup> Per un panorama dei risultati finora ottenuti e delle derive cui un tale approccio ha condotto si veda PIERLUIGI PELLINI, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, in «Allegoria», LVIII (2008), pp. 61-83.

par le langage, de ce point de réel qui demeure ininscriptible dans la chaîne signifiante et qui ne se traduit dès lors pas en formations de l'inconscient, de ce nouage pulsionnel que l'écriture tente de cerner.<sup>6</sup>

Nel confronto con il testo di Anedda, Cavalli e Gualtieri, si tratterà allora di adottare, più che un metodo o una tecnica, un vero e proprio orientamento che proponiamo di definire con la formula di “poetica analitica”. Da un lato, l'aggettivo “analitica” dà conto appunto della doppia attenzione che si deve portare alle dimensioni simbolica e reale del testo, dall'altro lato il termine di “poetica” sta a segnalare l'impiego di tutti gli strumenti di analisi testuale necessari per approcciare il testo poetico nella sua materialità. L'apporto della teoria psicoanalitica lacaniana, che « offre des concepts qui privilégient comme rarement auparavant, les questions du style et de la lettre, toujours mises en avant par les artistes d'époques diverses »,<sup>7</sup> andrà sempre verificato e giustificato nella sua operatività tramite il confronto con la viva voce del testo. L'approccio analitico potrà intervenire affinché quanto emerso dalla lettura poetica non si riduca e non si esaurisca nella descrizione superficiale che farebbe del testo un oggetto di studio piuttosto che un processo in atto. Nondimeno, dovrà emergere, come motore dell'analisi testuale, un'etica anti-riduzionistica che rifiuti il principio della chiave ermeneutica. Non vi sarà, in altre parole, alcun ricorso alla questione del “che cosa intenda dire” non solo l'autore, ma il testo stesso dal punto di vista del contenuto e del messaggio, ovvero del senso. I concetti psicoanalitici di volta in volta richiamati andranno pertanto intesi non con funzione di chiose esplicative della verità testuale, ma come strumenti orientativi offerti alla lettura dal testo stesso. Ciò che più conta è il fatto che un simile approccio psicoanalitico risulti in grado di aprire la strada ad un rinnovamento della disciplina critico-letteraria, nel segno della questione imprescindibile che tutta la letteratura, e in particolare la poesia delle nostre autrici, da sempre mette all'ordine del giorno, ovvero la questione della soggettività nei suoi rapporti con il mondo, con l'Altro e con la contemporaneità.

Il presente contributo che, come anticipato, viene proposto in forma di appunto, andrà inteso come il primo momento di un nuovo processo critico poetico-analitico, ovvero come esempio delle modalità di ingresso al testo che tale processo presuppone.

## 2 ANTONELLA ANEDDA: IL SOGGETTO EXTIME

Lo spazio della poesia aneddiana si configura sul solco dell'indecidibilità tra interno ed esterno, dove occupa un posto di particolare rilievo il nucleo semantico della finestra. Già a livello macrotestuale, i titoli delle diverse raccolte chiamano in causa la condizione di un soggetto che si colloca in un luogo separato rispetto al mondo, istituendo così una sorta di frontiera, un confine tra sé e l'esterno. Rilevante è allora la circolarità che si stabilisce tra *Residenze invernali*, opera che trova il suo centro nello studio di un interno, separato dal mondo per mezzo delle finestre e dei vetri d'ospedale, e *Dal balcone del corpo*, dove è appunto il corpo ad assumere direttamente lo statuto di residenza e dunque

<sup>6</sup> PIRET, *Présentation*, cit., p. II.

<sup>7</sup> GINETTE MICHAUX, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, Érès, 2008, p. 27.

di separazione. Tra queste due esperienze troviamo poi *Notti di pace occidentale*, titolo in cui la separazione è assunta in senso prettamente storico-geografico, e *Il catalogo della gioia*, le cui sezioni ruotano intorno all'entità insulare come spazio di produzione dell'enunciazione poetica: «*Le prime cinque iniziali di lettera del catalogo formano la parola: isola. Da là soffiano tutte le altre lettere*». <sup>8</sup> *Salva con nome*, libro costellato di riferimenti geografici e metereologici, ribadisce la centralità dello spazio insulare e dell'interno domestico e reca inoltre nel titolo, attraverso il termine "salva", la dimensione di protezione e di difesa che connota sostanzialmente tutto l'universo del 'di dentro' della poesia di Anedda.

Nel dettaglio, il rapporto di continua compenetrazione sintattica e concettuale tra gli elementi dell'interno e dell'esterno trova un punto di struttura nella funzione dei lemmi che rimandano al campo semantico della finestra. Non si tratta tuttavia, a nostro avviso, di un mero aspetto contenutistico-metaforico, quanto piuttosto dell'impianto fondante che struttura la scrittura aneddiana. In questo senso, lo stesso processo testuale si distende e si articola sul piano di una postura dello sguardo che è possibile avvicinare alla concezione della *perspectiva artificialis* illustrata nel 1435 da Leon Battista Alberti. <sup>9</sup> Il quadro-finestra, a partire dal Quattrocento, istituisce una nuova modalità dello sguardo, da cui deriva che è il paesaggio stesso a poter essere contemplato come un quadro. <sup>10</sup> Contrariamente al significato corrente fornito dai dizionari, <sup>11</sup> dove la finestra è definita come apertura che permette di ricevere aria e luce dall'esterno, la concezione albertiana sottolinea l'elemento di uno sguardo che muove dall'interno verso l'esterno. Il quadro-finestra è dunque l'apertura che consente al soggetto di orientare il suo sguardo e che lo istituisce, di conseguenza, come asse centrale della scena del mondo, grazie all'uso regolato della distanza che di tale scena lo rende *maître*. <sup>12</sup> La coincidenza tra quadro e finestra definisce, a partire da Alberti, la pittura come esercizio di uno sguardo che si impossessa del mondo, nell'illusione di poterlo abbracciare nella sua totalità. Affinché ciò si realizzi, è necessario appunto che venga introdotto il dispositivo della finestra, come elemento al contempo di separazione e di apertura visiva verso l'esterno. I testi di Antonella Anedda rispondono senza dubbio alla postura del soggetto moderno che tali elaborazioni mettono in evidenza. Sarà utile commentare uno degli esempi in questo senso più illustrativi.

*Residenze invernali* configura da subito l'esperienza del soggetto poetico come un processo di origine interna. Colpisce tuttavia, e riteniamo questo l'aspetto dominante del dire aneddiano, come l'apparato semantico-sintattico produca costantemente un circuito di estroversione del paesaggio domestico e, viceversa, di introversione dell'esterno nell'interno. Procedendo nella lettura, siamo confrontati ad un vero e proprio teatro della visione, costruito a partire dal cardine della finestra, che potremmo intendere come il reale presupposto dell'enunciazione. Ci troviamo infatti di fronte a una serie di brani che riferiscono dell'operazione di un soggetto che muove il proprio sguardo a partire da

8 ANTONELLA ANEDDA, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003, p. 114.

9 LEON BATTISTA ALBERTI, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1980, p. 131.

10 YVES DEPELSENAIRE, *Un musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016, pp. 69-81.

11 Il dizionario Sabatini-Coletti riporta la seguente definizione di Finestra: «apertura perlopiù di forma rettangolare praticata sui muri esterni degli edifici per dare aria e luce all'interno».

12 DEPELSENAIRE, *Un musée imaginaire lacanien*, cit., p. 73.

un interno, secondo una ragione di necessità che fa della finestra-quadro la condizione primaria e al contempo l'ordinamento della scrittura. La sezione eponima si apre con un testo che introduce all'ambientazione ospedaliera la quale fa, per così dire, da sfondo narrativo al volume. Si tratta dunque di una poesia d'interno, di stanze e corsie, dove i malati riposano come «*corpi sottili tra le lenzuola*», «*carne appuntita e cava nel buio della stanza*», accovacciati «*su letti uguali*» dai quali «*pochi riescono ad alzarsi sulla schiena*». <sup>13</sup> Il carattere predominante dell'umanità di cui si narra è pertanto una sorta di implosione, di concavità, espressa attraverso gli elementi del buio, della carne scavata, dell'impossibilità di una postura verticale e di quella che le lenzuola presentano come una sorta di pre-sepolture. L'indicatore residuo dell'apertura verso il mondo sembrerebbe non presentare una natura visiva, quanto piuttosto uditiva: «*i capelli dietro le orecchie / le orecchie aperte / capaci di ascoltare*»; «*trasparenti sono le orecchie dei malati / dello stesso colore dei vetri / eppure ugualmente sentono / il rullio dei letti / spostati dalle braccia dei vivi*». <sup>14</sup> Il campo semantico della finestra viene dunque introdotto per metafora, attraverso la connotazione fisica delle orecchie, secondo una climax associativa. Il sintagma *orecchie aperte*, la cui specificazione *capaci di ascoltare* rende pregnante il luogo comune, prelude al successivo *trasparenti*, anticamera diretta della metafora pienamente realizzata in *dello stesso colore dei vetri*. Nel corpo cavo dei malati, coricati nel buio delle stanze, si produce dunque un movimento di ascolto, l'unico possibile a mantenere un minimo contatto con l'esterno. Tale movimento quindi, pur se in parte di natura uditiva, va tuttavia identificato dal punto di vista spaziale, ovvero ricondotto alla figura trasparente della finestra. Quest'ultima, ancora declinata nell'iponimo del vetro, appare più chiaramente verso la fine del testo:

Se i vivi accostassero il viso ai vetri appannati  
 se allungassero appena le lingue  
 il vapore saprebbe di vino.  
 C'è un attimo prima della morte  
 la notte gira come una chiave.  
 Quali misteriosi cenni fanno i lampioni ai moribondi,  
 quante ombre lasciano i corpi. <sup>15</sup>

Si nota, a questo punto, un apparente capovolgimento del punto di vista: dallo spazio interno dell'ospedale, in cui fino a poco prima avevamo preso posto, il primo verso del brano citato ci catapulta all'esterno, nel mondo dei vivi che non prendono parte alla realtà delle residenze invernali. Ci troveremmo dunque dall'altro lato del vetro e della finestra, dalla parte 'del fuori'. E, tuttavia, la grammatica del periodo ipotetico non soltanto ci avverte del fatto che si tratta di una situazione irrealizzata, ma ci riporta immediatamente, attraverso l'apodosi, all'interno ospedaliero, con l'odore del vino che sale dalla sala degli infermieri. Proprio da qui, allora, torna ad orientarsi la visione, ovvero dalla parte del malato che, attraverso il vetro, riceve la luce dei lampioni. Anche qui, va detto,

<sup>13</sup> ANTONELLA ANEDDA, *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992, p. 29.

<sup>14</sup> *Ivi*, pp. 29-30.

<sup>15</sup> *Ivi*, p. 30.



permane nondimeno una situazione di indecidibilità tra interno ed esterno. La personificazione dei lampioni li connota infatti come artefici di uno sguardo che misteriosamente si indirizza al soggetto, piuttosto che evidenziare la visione che dal soggetto origina. Al contempo, le ombre lasciate dai corpi, in conseguenza della confusione spaziale generata dai versi precedenti e dell'intervento personificato dei lampioni, ci mettono nella condizione di non poter più dare risposta su quale sia il lato della finestra in cui posizionarci. La risposta pare piuttosto risiedere nell'indecidibilità stessa: lo spazio da cui si parla potrebbe allora configurarsi come il confine trasparente in cui la luce artificiale, che viene da fuori, produce le ombre dei corpi, inquilini dell'interno. Di tale cortocircuito darebbe conferma, tra le altre cose, l'assonanza che intreccia i lemmi sui quali si costruiscono gli ultimi due versi citati: **misteriosi, lampioni, moribondi, ombre, corpi**.

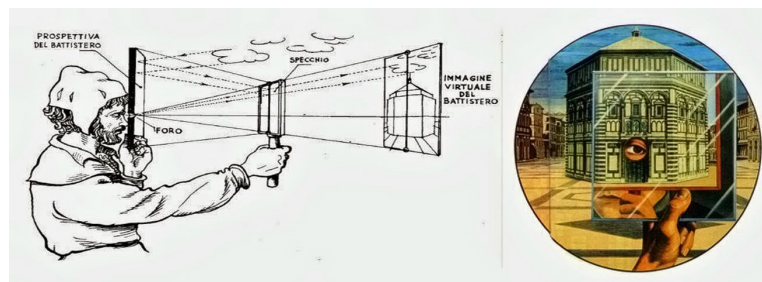


Immagine 1: Schema esplicativo della prospettiva di Brunelleschi

Se volessimo tentare di rappresentare graficamente la suddetta struttura testuale, potremmo ancora fare riferimento alla *perspectiva artificialis*, per come viene riferita da Antonio Manetti a proposito di un celebre esperimento di Brunelleschi.<sup>16</sup> Si veda l'immagine 1. Come illustra la figura, Brunelleschi si serve di una tavoletta la cui faccia riportante un'immagine del battistero di San Giovanni è rivolta verso il battistero stesso. La tavoletta reca un foro attraverso il quale il soggetto orienta la sua visione. Tra il battistero e la tavoletta viene poi posto, ad una distanza precisa, uno specchio che riflette l'immagine della seconda. Quest'ultima finisce così per integrarsi perfettamente al battistero vero e proprio, al punto che immagine fittizia e realtà pervengono a coincidere. Ciò che più ci interessa, in riferimento al testo di Anedda, è la conseguenza della presenza del foro sulla tavoletta, la quale è condizione necessaria alla visione ma al contempo inversione della stessa attraverso uno sguardo che, questa volta a partire dall'immagine stessa, ritorna enigmaticamente sul soggetto. L'occhio riflesso di Brunelleschi, che fa sì che il soggetto passi dalla condizione di guardare a quella di essere guardato, richiama infatti alla memoria i *misteriosi cenni* dei lampioni che, dall'esterno della vetrata della stanza d'ospedale, rovesciano quella che fino ad un certo momento avevamo potuto considerare una visione mossa dall'interno. Si tratta allora di una eloquente rappresentazione della scissione tra visione e sguardo teorizzata da Lacan sulla scorta di Maurice Merleau-Ponty:

<sup>16</sup> ANTONIO MANETTI, *Vita di Filippo Brunelleschi*, preceduta da *La novella del Grasso*, edizione critica di Domenico De Robertis, con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Milano, Polifilo, 1976.

Vous verrez que les voies par où il [Merleau-Ponty] vous mènera ne sont pas seulement de l'ordre de la phénoménologie du visuel, puisqu'elles vont à retrouver — c'est là le point essentiel — la dépendance du visible à l'égard de ce qui nous met sous l'œil du voyant. Encore est-ce trop dire, puisque cet œil n'est que la métaphore de quelque chose que j'appellerais plutôt *la pousse* du voyant — quelque chose d'avant son œil. Ce qu'il s'agit de cerner, par les voies du chemin qu'il nous indique, c'est la préexistence d'un regard — je ne vois que d'un point, mais dans mon existence je suis regardé de partout.<sup>17</sup>

È nostra convinzione che il processo spaziale confusivo rappresenti la cifra fondamentale del dire poetico aneddiano, tanto che una ricognizione dell'intera opera di Anedda potrebbe svolgersi intorno al medesimo cardine. Quello che però più interessa a questo punto è l'interrogazione su che cosa tale processo sia in grado di dirci dal punto di vista del rapporto tra inconscio e parola poetica. Quanto abbiamo potuto osservare a proposito della spazialità in gioco nella poesia di Antonella Anedda, ovvero la costante indecidibilità tra interno ed esterno, rimanda al concetto lacaniano di *extimité*.<sup>18</sup> La complessità del neologismo permette di far luce sulla portata del dispositivo aneddiano della finestra in relazione all'inconscio. La finestra mette in moto, in primo luogo, la scissione tra visione e sguardo, evidenziando come il soggetto sia sempre preso nel campo dell'Altro. Come spiega J.A. Miller: «Ce terme d'extimité est construit sur celui d'intimité. Ce n'est pas le contraire car l'extime c'est bien l'intime. C'est même le plus intime. Intimus, c'est déjà, en latin, un superlatif. C'est le plus intime, mais ce que dit ce mot, c'est que le plus intime est à l'extérieur. Il est du type, du modèle corps étranger».<sup>19</sup> La struttura dell'*extimité*, per seguire Lacan, non andrebbe rappresentata come una zona di superficie, quanto piuttosto come la forma tridimensionale di una toroide, le cui esteriorità periferica e centrale vanno a costituire un'unica regione.<sup>20</sup> La condizione di *extimité* è ciò che l'esperienza analitica mette in funzione come dramma del soggetto, ovvero l'impossibilità di essere "a casa propria" a causa della beanza, del buco che abita la sua identità: «En fait ce dont il s'agit, c'est du paradoxe qu'on pourrait dire celui de l'Autre intérieur, Autre qui, à ce titre, comporte une fracture de l'identité personnelle ou intime».<sup>21</sup> Grazie al concetto di *extimité*, sono proprio le nozioni di interno e di esterno che vengono radicalmente sovvertite. L'esperienza analitica, infatti, smentisce i dati dell'esperienza, facendo emergere che vi è un'esteriorità che si trova all'interno del soggetto, la quale ne provoca l'asservimento. Tale assoggettamento non è tuttavia il risultato di un'oppressione che viene dall'esterno, bensì dell'esistenza di un'alterità, di un Altro interiore al sog-

17 JACQUES LACAN, *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.

18 Il termine figura, per la prima volta, all'interno di *Le séminaire. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse. 1959-1960*, Paris, Seuil, 1986, all'inizio della lezione XI, *L'amour courtois en anamorphose* del 10 febbraio 1960. La nozione è stata poi sviluppata da J.A. Miller, nel corso del seminario inedito del 1985-1986 tenuto presso l'École de la Cause Freudienne e intitolato proprio *Extimité*.

19 JACQUES-ALAIN MILLER, *Extimité*, inedito 1985-1986. Il contenuto del seminario mi è noto grazie agli appunti dei partecipanti raccolti da Jonathan Leroy. Il documento è reperibile al seguente indirizzo <http://jonathanleroy.be/2016/02/orientation-lacanienne-jacques-alain-miller/>.

20 JACQUES LACAN, *Écrits*, 2 voll., Paris, Seuil, 1966.

21 MILLER, *Extimité*, cit.

getto stesso, senza per questo postulare un processo di complementarità tra proiezione e introiezione, tra interno ed esterno, giacché: «si nous soulignons le terme d'extimité, c'est précisément pour marquer qu'il n'y a aucune complémentarité, aucun ajustement entre le dedans et le dehors, mais qu'il y a précisément un dehors à l'intérieur».<sup>22</sup>

È attraverso questo continuo paradosso spaziale, che costituisce il nodo della sua poesia, che Antonella Anedda fa affiorare la condizione soggettiva di *extimité*, la quale rappresenta lo statuto stesso dell'inconscio. L'insistenza strutturale della finestra è quanto, in questo senso, ci permette di approdare alla questione del corpo e del linguaggio. Se l'*extimité*, così ben illustrata dalla poesia di Anedda, è condizione che il soggetto sperimenta a causa del linguaggio, si comprendono allora più chiaramente anche le ragioni del legame di necessità tra isola e scrittura. La prima, come terra interna da cui spira l'afflato poetico, è infatti al tempo stesso il maestrale che da fuori percuote e violenta: «Nulla sui continenti fu risparmiato e l'isola / sola divenne un rifugio per quanto infestata dai venti».<sup>23</sup> La sovrapposizione del corpo al balcone e all'isola, altra costante di questa scrittura, è ciò che Gérard Wajcman enuncia attraverso l'"ipotesi della finestra": «Qu'il existe dans le monde un île où le sujet serait hors de tout regard, qu'il y a un endroit où il se sentirait chez lui, c'est l'hypothèse nécessaire à chacun».<sup>24</sup> Attraverso il dispositivo del quadro-finestra, secondo lo psicoanalista, viene istituito uno spazio d'ombra, segreto, all'interno del quale il soggetto cerca nascondimento dallo sguardo dell'Altro. È questa l'attitudine di cui dà conto l'insistenza di Anedda sulla necessità di prendere le distanze, di trovare rifugio nell'isola per poter orientare lo sguardo e la parola: «solo stando in un'isola, anzi spesso nell'isola di un'isola – La Maddalena – ho avuto l'impressione di capire lo spazio del Continente».<sup>25</sup> Si tratta di una necessità che convoca il concetto di intimità, nella sua contrapposizione a quello di privato. A differenza della nozione di "privato", che protegge il soggetto dalle usurpazioni dell'Altro tramite la barriera della legge – legge che al contempo stabilisce le regole della privacy –, la nozione di intimità, che non ha a che fare con il diritto, è ciò che di reale rimane fuori dalla presa dell'Altro e da cui dipende l'esistenza del soggetto:

Le regard, la lumière, la transparence ne sont pas des menaces de révéler des secrets du sujet, ils menacent son existence même, de le faire disparaître. Ce ne sont pas des secrets dont l'ombre a la garde, c'est le sujet lui-même. Le sujet est d'ombre. L'intime, c'est cette part du sujet en deçà des images, part sans image, hors des images, cette part irréductible du sujet qui ne se voit pas, cette présence du sujet dans le visible mais qui échappe à la vue. Le sujet serait en cela quelque chose comme un trou noir dans le visible. L'intime, c'est le territoire du sujet, sa part réelle qui échappe à l'Autre, le refuge de son être.<sup>26</sup>

Il ruolo del quadro-finestra per il soggetto moderno è pertanto di permettere non soltanto la costituzione di uno spazio separato e libero dallo sguardo dell'Altro, ma anche di esercitare la propria visione sul mondo. Se è sulla nozione di intimità che Lacan

22 *Ivi*.

23 ANEDDA, *Il catalogo della gioia*, cit., p. 83.

24 GÉRARD WAJCMAN, *Fenêtre*, Paris, Verdier, 2004, p. 438.

25 ANTONELLA ANEDDA, *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999, p. 69.

26 WAJCMAN, *Fenêtre*, cit., pp. 440-441.

forgia il neologismo di *extimité*, è tuttavia secondo una radicale sovversione del paesaggio soggettivo del Rinascimento, illustrato dal dispositivo della finestra albertiana. Il territorio della psicoanalisi è certamente quello dell'intimità ma, attraverso la concezione dell'*extime*, essa pone che il soggetto istituito nell'invisibilità rispetto allo sguardo dell'Altro è a sé stesso altrettanto invisibile e opaco: «Ce qu'on nomme l'inconscient. Le secret du sujet est secret au sujet, ce qui est *sa* vie, le plus essentiel de lui-même lui est opaque, une énigme contre laquelle il vient, aveugle, heurter parfois».<sup>27</sup> In questo scontro, sulla base di questa lotta con l'enigma, andrebbe indagata a fondo la poesia di Antonella Anedda.

### 3 PATRIZIA CAVALLI: LO SPAZIO DEL CORPO

Parlare di spazio, a proposito della poesia di Patrizia Cavalli, comporta una riflessione non tanto sul paesaggio, quanto piuttosto sul corpo inteso come mondo e sulla particolare andatura che il soggetto assume all'interno di esso. Quella di Cavalli è infatti una poesia peculiarmente centrata sulla prima persona, come la poetessa rivendica nel terzo libro, eloquentemente intitolato *L'io singolare proprio mio*. Un certo numero di occorrenze attesta l'insistenza di una dimensione parassitaria: lo spazio del corpo è allora infestato da una sorta di infezione, talvolta acuta, più spesso cronica. Potremmo anche dire, altrimenti, che lo spazio soggettivo, l'esistenza del soggetto, è affetta da un morbo che spesso viene a coincidere con il corpo stesso:

Fuori in realtà non c'era cambiamento,  
 è il morbo stagionato che mi sottrae alle strade:  
 dentro di me è cresciuto e mi ha corrotto gli occhi  
 e tutti gli altri sensi: e il mondo  
 arriva come una citazione.  
 Tutto è accaduto ormai, ma io dov'ero?  
 Quando è avvenuta la grande distrazione?  
 Dove si è slegato il filo, dove si è aperto  
 il crepaccio, qual è il lago  
 che ha perso le sue acque  
 e mutando il paesaggio  
 mi scombina la strada?<sup>28</sup>

Troviamo qui, da un lato, l'enunciazione di un paesaggio interiore, interessato da una condizione patologica: alla malattia del secondo verso – dove la scelta del sostantivo *morbo* rimanda al carattere di cronicità, mentre l'aggettivo *stagionato* sottolinea la durata nel tempo – seguono in catena i lemmi della crescita ipertrofica, della corruzione, della dissociazione dalla realtà, della slegatura, della crepa e della perdita. Dall'altro lato, e come conseguenza della malattia, viene introdotta quella che è l'andatura principale del soggetto cavalliano all'interno del mondo: ora sottratto alle strade, impossibilitato al cammino,

<sup>27</sup> *Ivi*, p. 467.

<sup>28</sup> PATRIZIA CAVALLI, *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992, p. 90.

ora, come da ultimo verso, scombinato, scomposto, barcollante. Con questo corpo parassitato, affetto da febbri, bassa pressione e mal di testa, il soggetto si inoltra a fatica nel mondo, in una cronaca cittadina che Cavalli propone fin dalla primissima raccolta:

E chi potrà più dire  
che non ho coraggio, che non vado  
fra gli altri e che non mi appassiono?  
Ho fatto una fila di quasi  
mezz'ora oggi alla posta;  
ho percorso tutta la fila passetto  
per passetto, ho annusato  
gli odori atroci di maschi  
di vecchi e anche di donne, ho sentito  
mani toccarmi il culo spingermi  
il fianco. Ho riconosciuto  
la nausea e l'ho lasciata là  
dov'era, il mio corpo  
si è riempito di sudore, ho sfiorato  
una polmonite. Non d'amor di me  
si tratta, ma orrore degli altri  
dove io mi riconosco.<sup>29</sup>

Accusato di viltà, di avversione alle norme del vivere sociale, di freddo distacco, il soggetto presenta a propria discolpa la prova di un'avventura nel mondo. È questo un procedimento tipico della poesia di Cavalli, che tende spesso a rovesciare i dettami del discorso dominante attraverso paradossali contro-accuse. Nel testo in questione il discorso dominante, il godimento collettivizzante è rappresentato dagli elementi del coraggio, della partecipazione umanitaria e dell'investimento emotivo e passionale nelle cose della vita, quest'ultimo, come da esperienza comune, fortemente promosso dalla logica mediatica. A tale discorso Cavalli risponde con pungente ironia: su richiesta, come vogliono l'uso e la norma della quotidianità, il personaggio acconsente alla routine dell'ufficio postale. Pregnante è in questo senso l'enjambement tra il terzo e il quarto verso, dove a quella che sembra preannunciarsi come una lunga attesa in fila, con l'avverbio *quasi* sospeso a fine verso, segue invece l'indicazione di una durata, sostanzialmente accettabile, di mezz'ora. È tuttavia per il soggetto un tempo niente affatto breve, così come è travagliato il tragitto che porta allo sportello, dove il vezzeggiativo appare, da un lato, di natura canzonatoria e, dall'altro, dà alla parola l'aspetto di un linguaggio infantile tramite il quale, anche grazie all'iterazione dei passati prossimi, il soggetto fa l'elenco dei "compiti svolti" per assecondare la domanda sociale. Ebbene, di questa ironica diligenza è il corpo a subire le peggiori conseguenze e a mettere in atto la ribellione soggettiva: il corpo del corpo a corpo con gli odori altrui e delle colluttazioni fortuite; il corpo sintomatico che si ammala di nausea, di sudore, quasi di polmonite. È dunque nell'incontro con il corpo degli altri, specchio del proprio, che il soggetto riconosce la propria malattia, che si scatena come di

29 *Ivi*, p. 30.

riflesso, acutamente. Se nel testo precedente, *fuori in realtà nulla era successo* e pertanto lo scatenamento del morbo era tutto interno al soggetto, in questo caso viene enunciata l'aggravante sul corpo del contesto sociale, nel suo carattere infernalmente coercitivo, e l'opposizione sintomatica di un corpo che faticosamente è costretto nelle maglie del buon comportamento. Questo testo, apparentemente semplice, comico, quasi cabarettistico – si tratta di una delle cifre peculiari in Cavalli – è in realtà di una forte pregnanza concettuale ed esistenziale. Come detto, il soggetto prende parola, e in questo caso anche iniziativa, in risposta ad un imperativo che gli viene dall'esterno, e specificamente dall'altro sociale. Passione, condivisione e coraggio riflettono infatti le marche di un discorso massificato, che vorrebbe convogliare il godimento del soggetto all'interno delle proprie maglie. La risposta di protesta viene però dal corpo, attraverso il quale il soggetto enuncia la scissione tra la parte di sé che a questo discorso si ribella (*orrore degli altri*) e quella che vi acconsente (*dove io mi riconosco*).

Fin da queste prime battute, emergono indicativamente alcuni elementi del paesaggio della poesia cavalliana: il circuito della domanda, ovvero la presenza dell'altro al quale il soggetto si rivolge e si confronta; la problematica del corpo; l'avventura del corpo all'interno del contesto. Proprio nel tramite del corpo riteniamo si possa riconoscere il fulcro fondamentale del dire cavalliano, al di là di qualsiasi riduzionismo di questa poesia ad una voce lirica in prima persona che metterebbe in scena lo spettacolo dell'ego.

Nella serie dei quattordici testi di *In nessun modo mai spirituale*,<sup>30</sup> sezione contenuta in *Pigre divinità e pigra sorte* e il cui titolo evoca, per negazione, il corpo contrapposto alla dimensione dell'anima, viene a galla chiaramente la configurazione del corpo come spazio. Da un punto di vista lessicale, predominano i termini che rimandano al nucleo semantico del contenitore e dell'abitazione: «*l'osso sterno che ripara / il cuore*»; «*in caldo ripostiglio, il nostro corpo*»; «*umana testa [...] accoglie la minaccia*»; «*eccomi magazzino mattutino [...] io sono arnia*», ecc. La singolarità che emerge dall'insieme degli enunciati della sezione è lo scacco che si produce tra ciò che, in ragione della descrizione del corpo come struttura contenitrice, ci aspetteremmo di reperire come contenuto e ciò che invece troviamo sempre come vuoto. La pensione, il magazzino, la prigione del corpo, in altre parole, è in realtà l'involucro o il recipiente che non contiene altro che le propaggini di sé stesso. La percezione che il soggetto ha di sé stesso viene dunque a coincidere con il corpo, alle cui leggi non soltanto egli è sottomesso ma che costituisce altresì l'unica ragione della sua esistenza. Il corpo-paesaggio è allora al contempo contenitore e contenuto, e un'ipotetica soggettività liberata si configura nient'altro che come buco: «*troppo freddo è il paesaggio / che contemplo. Io sono quel paesaggio / che contemplo. Per strane compressioni / vascolari torna l'inverno dentro / il mio cervello, e dal suo centro si spande / e scende e rende tutto il corpo fermo / carne in ascolto di un suono di metallo / non vibrante pensiero ma frigido / rovello*».<sup>31</sup>

Con la confessione «*io non sono in nessun modo mai spirituale*»<sup>32</sup> si conclude il primo testo della sezione, che viene allora a fare da controcanto all'enunciato «*io sono*

<sup>30</sup> PATRIZIA CAVALLI, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, pp. 87-103.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 90.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 89.

*quel paesaggio che contemplo*». L'uso del verbo essere come copula, che introduce il predicato nominale del paesaggio, metafora poi sviluppata, grazie al lemma stagionale dell'inverno, a chiarire che il paesaggio in questione è il corpo stesso, produce dunque la negazione di qualsiasi ontologia del soggetto. Quest'ultimo viene infatti ad identificarsi, a coincidere con il corpo, che non è più soltanto contenitore ma anche sostanza godente. È dunque in gioco, in Cavalli, la medesima questione percorsa da Lacan lungo tutto il suo insegnamento e che lo conduce a coniare l'espressione di "corpo parlante":

Dire « corps parlant » suffit pour faire entendre le corps à la place de l'être. Contre toute ontologie. L'être *parlant*, là où l'expression courante dit l'être *humain*, était déjà, chez Lacan, une façon d'accentuer la fonction de la parole, le fait d'être parlant. La psychanalyse a certes affaire à l'être humain, concède Lacan, oui, mais « moi je ne l'appelle pas comme ça ». C'est que, pour le discours analytique, ce qui spécifie l'espèce dite humaine, en plus de l'usage de la parole, du rapport au langage donc, ce n'est pas l'être, mais ce rapport dérangé au corps propre dont il n'y a pas de trace, pas d'indice dans l'espèce animale.<sup>33</sup>

Del rapporto disturbato del soggetto con il corpo abbiamo già trovato cenno grazie alla dimensione parassitaria che puntella tutta l'opera di Cavalli. Ora, sempre nella sezione *In nessun modo mai spirituale*, tale rapporto è messo in evidenza dalla personificazione di una figura cui la poetessa dà il nome di « *Amore Fisiologico* », dove le maiuscole rinviano, da un lato, al potere di governo che tale figura esercita sul soggetto, dall'altro allo statuto di nome proprio e dunque, ancora una volta, alla coincidenza tra il soggetto e il proprio corpo godente: « *Incapace d'amore, Amore Fisiologico / con i più bassi mezzi mi tortura. / Ha a sua disposizione la vastità del corpo reso ancora più vasto / dal dolore* ». Segue la narrazione del percorso di questa sorta di morbo, di malattia, all'interno del paesaggio del corpo, vastità geografica interiore, fino a concludere nel terribile sgomento del soggetto: « *Solo terrore c'è / solo smarrimento* ». <sup>34</sup> Il godimento del corpo, parassitario, è dunque costitutivo della natura del soggetto, come mostra l'impiego transitivo di verbi intransitivi in un testo di *Sempre aperto teatro*, tutto dedicato all'azione del morbo:

Un morbo, un morbo di certo non celeste,  
 un morbo nero mi prende senza febbre,  
 un morbo di non febbre, anche se la sento  
 a quarantuno: un'improvvisa stretta m'infeziona,  
 travasano gli umori, m'affogano le cellule,  
 tutte nemiche ormai, non più sorelle, mi lottano  
 negli organi, in anarchia mi cacciano  
 dalla mia sede propria, mi tolgono alla carne  
 che era mia, padrone immobiliari, e io  
 di nuovo sola in periferia.<sup>35</sup>

33 SOL APARICIO, *Le corps parlant, ou la réduction de l'âme*, in «Revue des Collèges de Clinique psychanalytique du Champ Lacanien», XIV (2015), p. 42.

34 CAVALLI, *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., p. 89.

35 PATRIZIA CAVALLI, *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999, p. 97.

Due sono gli elementi che la poesia mette in luce. Da un lato, la mancata corrispondenza della malattia con un disturbo fisico nominabile (*morbo di non febbre*) e la discrepanza tra realtà ed esperienza. Se ciò che parassita il godimento è da situarsi sul lato del Reale, è su questo versante che va allora collocato il morbo in questione. L'iterazione del termine presentifica l'operazione di scardinamento, di sconquasso del soggetto ad opera di questo elemento che ineluttabilmente se ne impossessa. In secondo luogo, i verbi impiegati in modo transitivo vanno a far coincidere il morbo con l'intero corpo. In altre parole, non si tratta più, come precedentemente accennato, di un fattore che dall'esterno intacca il corpo del soggetto ma è il corpo stesso a farsi parassita di sé stesso. Il soggetto, in conclusione, da questo stesso corpo subisce lo sfratto ed emerge dunque come resto.

Possiamo allora, a questo punto, individuare due nature che coesistono nel corpo cavalliano. Da una parte, ritornando alla dimensione del contenitore senza contenuto di cui abbiamo mostrato alcune occorrenze, il corpo emerge nella sua natura immaginaria. Siamo dunque nel campo di ciò che Lacan ha sviluppato a partire dall'elaborazione dello stadio dello specchio, dove il soggetto si identifica all'immagine speculare che gli permette di dare una forma, un'unità al proprio corpo:

J'ai commencé à mettre l'accent sur ce que Freud appelle narcissisme, *id est* le noëud fondamental qui fait que, pour se donner une image de ce qu'il appelle le monde, l'homme le conçoit comme cette unité de pure forme que représente pour lui le corps. La surface du corps, c'est de là que l'homme a pris l'idée d'une forme privilégiée. Et sa première appréhension du monde a été l'appréhension de son semblable. Puis ce corps, il l'a vu, il l'a abstrait, il en a fait une sphère : la bonne forme. Cela reflète la bulle, le sac de peau. Au-delà de cette idée du sac enveloppé et enveloppant (l'homme a commencé par-là), l'idée de la concentricité des sphères a été son premier rapport à la science comme telle.<sup>36</sup>

Il corpo dunque come sacco di pelle, pura forma contenitrice di organi, è per Lacan alla base della rappresentazione e dell'identificazione immaginaria del soggetto: «Le corps a pour propriété qu'on le voit et mal. On croit que c'est une soufflure, un sac de peau».<sup>37</sup> Un corpo-bolla, allora, di cui Cavalli ci fornisce un'immagine particolarmente esatta: «Eccomi / magazzino mattutino / capientissimo docile conservatore / di umori estinti. Una medaglia / almeno che premi il mio valore, / io sono arnia».<sup>38</sup> È tramite questa forma, il contenitore che sostiene l'identità, che il soggetto cavalliano dà consistenza al marchingegno della propria fisiologia. Una forma, come in Lacan, talmente cara al soggetto che egli piagnucola e taglia la corda<sup>39</sup> quando, immaginariamente o simbolicamente, gli si pestano i piedi – «on vous affecte, on appelle ça comme ça» –<sup>40</sup> come già l'avventura dell'ufficio postale ha ben dimostrato. Ma che fare, si chiede la poetessa, quando la forma non regge e, per così dire, la bolla del corpo rischia di afflosciarsi in una testa che poggia sulla mano e poi cade? Ancora una volta, come quando il soggetto veniva sfrattato, relegato in periferia per l'azione delle proprie cellule, si propone un

36 JACQUES LACAN, *Conférences dans les universités nord-américaines*, in «Scilicet», 6-7 (1975), p. 54.

37 *Ivi*, p. 38.

38 CAVALLI, *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., p. 94.

39 Per "tagliare la corda", Lacan utilizza il verbo *se barrer*, che rimanda al concetto di soggetto barrato

40 JACQUES LACAN, *Le séminaire. Livre XX. Encore*, Paris, Seuil, 1975, p. 139.



rapporto disturbato con il corpo. Oltre al corpo come contenitore, come forma immaginaria, si delinea allora la dimensione del corpo come resto. L'ideale dell'Io, che si fonda sull'immagine che fa tenere insieme il corpo nei suoi elementi, comporta infatti una costruzione soggettiva dove uno spazio rimane opaco e inaccessibile. Si chiarisce meglio, allora, l'enunciato attraverso il quale il soggetto di Cavalli lamenta lo sfratto, ad opera delle cellule, dalla sua *sede propria*, cellule che, nel malessere, tolgono il soggetto "alla carne che era sua", privandolo cioè del suo statuto immaginario di magazzino, dell'ideale dell'Io per il quale veniva enunciata una richiesta di riconoscimento da parte dell'altro: «Una medaglia / almeno che premi il mio valore». Su quest'ultimo punto, emerge la relazione fondamentale del soggetto all'Altro, la cui presenza è indispensabile al riconoscimento dell'immagine riflessa. Al *magazzino mattutino* come immagine speculare, il cui attributo superlativo *capientissimo* rimanda al concetto di "tenere insieme", di prendere e sostenere il disordine del corpo reale, fa infatti seguito l'appello al testimone, all'Altro che si incarichi di riconoscere, di premiare ovvero di decantare il valore dell'immagine stessa.<sup>41</sup>

Al contenitore ideale viene dunque contrapposto il corpo inaccessibile che si sottrae alla vista del soggetto, il quale emerge nella malattia come minaccia di disfacimento e di sgretolamento. In questo senso potremmo illustrare schematicamente la poesia *Cosa fare del nostro cervello*.<sup>42</sup> Si veda la tabella qui sotto.

Cosa fare del nostro cervello quando <b>chiuso e remoto</b> non arde	<i>il corpo chiuso, inaccessibile; il cervello allontanato; estraneità del soggetto a sé stesso</i>
<u>se non spinge lo sguardo a guardare</u>	<i>impossibilità di raffigurazione</i>
se la testa è soltanto il suo <b>peso</b> che <b>bivacca</b> su spina dorsale? E se questa alla fine <b>non regge</b> e la lascia in <b>caduta</b> distesa sulla mano che tiene la fronte e poi stanca <b>abbandona</b> la <b>presa</b> ?	<i>crollo, caduta; disfacimento del soggetto  perdita della presa vs capienza dell'immagine</i>
Come santa all'inedia consegno <b>ogni pezzo del mio macchinario</b> lo depongo su frigido altare, m'inginocchio di fronte al <b>portento</b> <b>del mio nulla</b> : in preghiera l'osservo.	<i>1. perdita dell'unità; corpo a pezzi 2. resa all'illusorietà dell'unità e dello statuto dell'essere</i>
Dove vado, che faccio, che <b>invento</b> per rimettere in moto il congegno	<i>necessità di ristabilire l'artificio: invenzione</i>
che nel chiasso può farci scordare le cadute, le pause, il silenzio che minacciano il nostro restare?	<i>contrapposizione tra la dimensione dell'identità e il reale non simbolizzabile del corpo (pure connotato linguisticamente come evidenza l'aspetto sonoro dei tre lemmi)</i>

41 LACAN, *Écrits*, cit., p. 678.

42 CAVALLI, *Pigre divinità e pigra sorte*, cit., p. 99.

Ciò che la poesia mette in luce è insomma un corpo privato del suo abito, ovvero dell'immagine che lo tiene in unità. Non siamo più di fronte, dunque, al corpo come *habitus*, contenitore, magazzino, ma ad un corpo-oggetto che si configura come resto. Come sottolinea Aparicio, Lacan propone infatti un doppio statuto dell'oggetto: da una parte, vi è l'oggetto conoscibile e rappresentabile che si costituisce in virtù di un investimento libidinale sulla via narcisistica; dall'altra parte vi è l'oggetto che funge da resto, da rifiuto e che risulta dalla privazione dell'immagine speculare.<sup>43</sup> È quest'ultimo oggetto, che non può essere investigato, che l'immagine viene a coprire e di cui Cavalli dà conto nel testo citato, attraverso un crollo, una caduta che ricorda il lasciarsi cadere del celebre caso della giovane omosessuale, nel momento in cui questa, rifiutata dall'amata, vede sé stessa nient'altro che come resto e come oggetto. Assistiamo dunque ad un rovesciamento in cui non è più l'immagine a tenere insieme il corpo, ma in cui è il corpo, in quanto resto e oggetto, che si rivela come ciò che fa tenere insieme l'immagine:

Il en est de même de tout ce qui est de l'amour. L'habit aime le moine, parce que c'est par là qu'ils ne sont qu'un. Autrement dit, ce qu'il y a sous l'habit et que nous appelons le corps, ce n'est peut-être que ce reste que j'appelle l'objet a. Ce qui fait tenir l'image, c'est un reste. L'analyse démontre que l'amour dans son essence est narcissique, et dénonce que la substance du prétendu objectal – baratin – est en fait ce qui, dans le désir, est reste, à savoir sa cause, et le soutien de son insatisfaction, voir de son impossibilité.<sup>44</sup>

Il *portento del nulla* cui il soggetto si inchina è allora presa d'atto del fatto che lo statuto dell'essere che viene supposto all'oggetto *a* non è altro che un sembiante, un abito appunto. Da qui la domanda finale: come rimettere in moto l'apparato che consente al soggetto di non crollare davanti alla minaccia della propria oggettualità? Il «*nostro restare*», infine, non è forse proprio la formula che trasforma lo statuto dell'essere di natura immaginaria in un resto, un residuo radicale, come già Cavalli enuncia a conclusione della sua prima raccolta?

Poco di me ricordo  
io che a me sempre ho pensato.  
Mi scompaio come l'oggetto  
troppo a lungo guardato.  
Ritornero a dire  
la mia luminosa scomparsa.<sup>45</sup>

#### 4 MARIANGELA GUALTIERI: SCRIVERE SUL MARGINE

La poesia di Mariangela Gualtieri è probabilmente, tra le tre esperienze considerate, quella che più si configura come edificazione di un vero e proprio luogo, vale a dire di un mondo separato, distinto e inedito rispetto a quello della realtà. In questo senso,

<sup>43</sup> SOL APARICIO, *Le corps habillé*, in «Mensuel de l'EPFCL», v (2005), p. 30.

<sup>44</sup> LACAN, *Le séminaire. Livre XX. Encore*, cit., p. 14.

<sup>45</sup> CAVALLI, *Poesie (1974-1992)*, cit., p. 58.

va certamente sottolineato l'intreccio che da sempre interessa il lavoro della poetessa, la quale destina i suoi testi non soltanto alla pagina scritta ma anche agli spettacoli del Teatro Valdoca, di cui è fondatrice. Il versante teatrale influisce infatti sulla poesia scritta – e viceversa – conferendole un carattere spiccatamente inventivo, concreto, nel senso dell'origine greca del termine poesia. Si tratta dunque di una scrittura fattiva, performativa, che ci mette di fronte ad un peculiare rapporto del soggetto al mondo, mondo le cui coordinate, più di quanto avviene per Anedda e Cavalli, sono di difficile reperimento.

Dal punto di vista spaziale, emergono tre elementi determinanti la configurazione della poesia gualtieriana. In primo luogo, troviamo incessantemente l'enunciazione di un universo altro, espresso di volta in volta attraverso i riferimenti al silenzio, all'altrove, al deserto, al niente, all'infinito, all'invisibile. Dall'altro lato, come già evidenzia il titolo della prima raccolta, *Fuoco centrale*, viene posto un centro, un fondo, a indicare un enigma interno al soggetto ovvero uno spazio insondabile se non dal punto di vista energetico. Ciò che consente l'enunciazione di questi due elementi topici è la presenza di una zona, piuttosto una linea, non tanto delimitativa quanto necessaria all'approdo del soggetto dall'uno all'altro spazio, una sorta di trampolino di lancio che viene spesso espresso tramite la metafora del volo d'uccello.

La sezione *Naturale Sconosciuto*,<sup>46</sup> contenuta in *Bestia di gioia*, è particolarmente segnata dalla presenza di questo limite, di questa sponda che possiamo in certo senso considerare il luogo di cominciamento dell'enunciazione. Più della metà dei testi della sezione convocano esplicitamente la sfera del volo, in particolare nelle declinazioni dell'uccello, del vento e delle nuvole. Del primo dei due aggettivi del titolo di sezione sono dunque principalmente l'universo della volta celeste e i suoi abitanti a dare ragione. La parabola del volo segna a nostro parere, come accennato, il punto dal quale Gualtieri può partire per fondare lo spazio della propria poesia. Tale linea demarcativa, giacché il momento dello slancio sottintende non soltanto un "prima" e un "dopo", ma soprattutto un *al di qua* e un *al di là*, permette dunque di individuare i due versanti centrali della rappresentazione gualtieriana. È lo stesso soggetto a collocarsi nello spazio di questo limite, in una sponda dalla quale principia uno slancio. Proprio di tale posizione dà conto un terzetto di testi di *Naturale sconosciuto*, che si costruiscono attorno al nucleo semantico del margine: «*Il cielo ci tiene ancora / non espelle dalla rotazione / questa nostra casa rotonda / e siamo in sponda finale / con una luce articolata in stelle / non più guardate se non per dirne / il nome*».<sup>47</sup> Il soggetto appare dunque situato al limite estremo tra due mondi, fino al punto di identificarsi esso stesso, costituendolo, con il margine in questione.

Dell'*al di qua* del limite Gualtieri dà prima di tutto testimonianza come di un universo dittatoriale, che senza fatica assoceremo al sistema coercitivo del discorso neocapitalista. L'ultima delle poesie del terzetto, che istituisce al suo centro la figura del margine, enunciata ora tramite il lemma dell'orlo, concentra nella metafora della greppia il doppio binario della comunione con l'universo animale e della mercificazione che mira a suturare la mancanza soggettiva tramite la produzione di oggetti.<sup>48</sup>

46 MARIANGELA GUALTIERI, *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010, pp. 3-42.

47 *Ivi*, p. 30. Nostra sottolineatura.

48 Come indica il vocabolario De Mauro, al primo significato del termine *greppia*, «nelle stalle, rastrelliera per

[...] Io le canto a voi  
vivi con me ora sull'orlo  
mentre sferragliano veleno  
fra idoli potenti e gracili  
nella cospirazione del bene  
battagliati fra le catene  
d'una dittatura che impera.

Noi non adoreremo le sue merci.  
Non piegheremo la schiena  
alla sua greppia.  
[...] <sup>49</sup>

Vale qui la pena di aprire una piccola parentesi, soffermandoci su questo primo aspetto *dell'al di qua* gualtieriano. Questo breve stralcio mette infatti in funzione una riproduzione precisa di quello che Lacan ebbe a rappresentare come il discorso capitalista, quale variazione del discorso del *Maître*.<sup>50</sup> Nel discorso del capitalista, l'accesso al godimento non è più proibito, come nel caso del discorso del *Maître*, al punto che il soggetto risulta sottomesso al circolo del godimento, ovvero asservito alla produzione continua e ripetuta di un oggetto che va a colmare la sua mancanza: « L'exploitation du désir, c'est la grande invention du discours capitaliste, parce qu'il faut l'appeler quand même par son nom. Ça, je dois dire, c'est un truc vachement réussi. Qu'on soit arrivé à industrialiser le désir, enfin...on ne pouvait rien faire de mieux pour que les gens se tiennent un peu tranquilles, hein ? ...et d'ailleurs on a obtenu le résultat ».<sup>51</sup>

Il brano di Gualtieri pare ricalcare precisamente il grafo lacaniano. Si veda l'immagine 2 nella pagina successiva. Da un lato, il testo presenta il soggetto enunciante inserito nella comunità dei *vivi sull'orlo*, dall'altro, tramite la congiunzione temporale-avversativa *mentre*, si disegna un secondo gruppo di soggetti, segnalato dal verbo alla terza persona plurale, *sferragliano*, e dal participio risultante dalla transitivizzazione del verbo *battagliare*. Proprio da questa dicotomia tra l'azione transitiva dei soggetti che *sferragliano veleno*, secondo un tipico procedimento gualtieriano di stravolgimento delle isotopie semantiche, e la battaglia subita dagli stessi ad opera *d'una dittatura che impera*, risulta il processo circolare che lega il soggetto all'oggetto, come già nel grafo lacaniano. Il soggetto, infatti, in posizione di agente di un discorso – si noti, tra l'altro, l'impiego di un verbo come *sferragliare*, che rimanda alla dimensione sonora del rumore – che produce veleno, risulta

il fieno posta sopra la mangiatoia», si aggiunge il figurato «attività o impiego, spec. pubblico, che consente di guadagnare piuttosto bene senza troppa fatica ente, spec. pubblico, da cui farsi erogare denaro», in Treccani, «più genericamente, ogni fonte di facile guadagno». Di basso uso, in De Mauro, esteso a «nutrimento». Per quest'ultimo Treccani riporta il proverbio «la buona greppia fa la buona bestia, se si mangia bene si lavora meglio».

49 GUALTIERI, *Bestia di gioia*, cit., p. 32. Nostra sottolineatura.

50 La formula lacaniana «Discours du maître» è comunemente tradotta in italiano con «Discorso del padrone», che non vi corrisponde completamente. Scegliamo qui di mantenere la versione francese, ringraziando Isabelle Lavergne per la pertinente osservazione.

51 JACQUES LACAN, *Du discours psychanalytique*, in *Lacan in Italia 1953-1978*, Milano, La Salamandra, 1978, pp. 27-39.

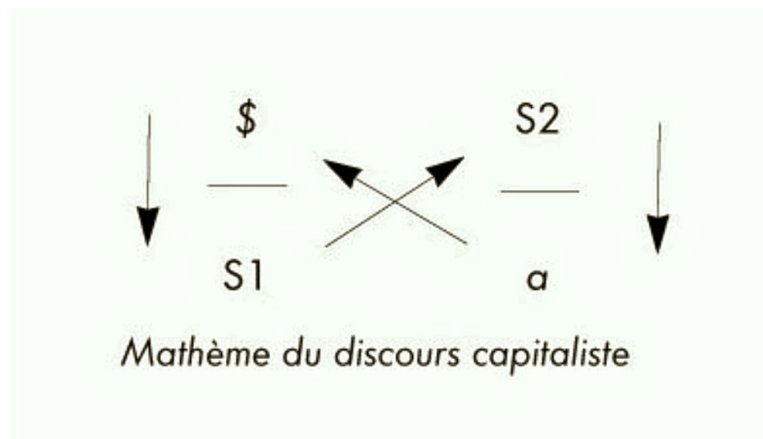


Immagine 2: Grafo laciano del discorso del capitalista

sottomesso ad una dittatura il cui prodotto è segnalato tramite i lemmi della mercificazione: *le sue merci, la sua greppia*. La stessa merce, l'oggetto *a* nel posto della produzione, ritorna sul soggetto che è spinto alla sua adorazione, per ricominciare continuamente un circolo – il quale ha carattere di catena – che lo mantiene all'interno della dittatura:

Car ce cauri, la plus-value, c'est la cause du désir dont une économie fait son principe : celui de la production extensive, donc insatiable, du manque-à-jour. Il s'accumule d'une part pour accroître les moyens de cette production au titre du capital. Il étend la consommation d'autre part sans quoi cette production serait vaine, justement de son ineptie à procurer une jouissance dont elle puisse se ralentir.<sup>52</sup>

Al posto di *S2*, luogo del sapere e della catena significante, si colloca poi il sapere tecnico-scientifico, che promuove appunto la produzione dell'oggetto *a*, la merce, e che Gualtieri indica bene tramite l'unità nominale *idoli potenti e gracili*. L'intero brano viene inoltre inquadrato e compreso nel sintagma della *cospirazione del bene*, la cui complessità semantica rinvia, a sua volta, alla problematica del consumo. Il valore del primo sostantivo, infatti, che nel suo uso comune ci si attende di veder impiegato con specificazione negativa, viene apparentemente rovesciato in positivo. Il termine *cospirazione* riferisce infatti, come noto, della cooperazione di più persone che organizzano un'azione ai danni di qualcuno. In questo caso, al contrario, l'affiancamento del termine *bene* ribalta in qualche modo il valore dell'atto, per il quale, visto il contesto, ci saremmo piuttosto aspettati di leggere un sintagma come *cospirazione del male*.

Se tuttavia analizziamo i due significati<sup>53</sup> che nel lessico fondamentale corrispondono al termine di *bene*, non solo il rovesciamento si evidenzierà nella sua apparenza, ma la parola poetica ci parrà tanto più corrispondente a quanto enunciato a proposito del discorso del capitalista. I due significati principali del bene rimandano infatti, da un lato,

<sup>52</sup> LACAN, *Autres écrits*, cit., p. 435.

<sup>53</sup> La fonte è il *Nuovo vocabolario di base della lingua italiana* di Tullio De Mauro, consultabile online.

alla prescrizione emanata da un discorso, che sia quello sociale, morale, tecnico o scientifico, dall'altro ad un oggetto investito del ruolo di recare al soggetto un vantaggio, un sostentamento, una ricchezza. Nel primo caso, dunque, ci troviamo nell'ambito di un imperativo che si impone al soggetto, nel secondo caso nell'ambito di un "più di godere" che va a colmare la sua mancanza. Se ora analizziamo il sintagma considerando la specificazione nel senso di un genitivo oggettivo, "cospirare il bene / per il bene", reperiremo un soggetto che si pone come obiettivo la reiterazione del godimento attraverso la produzione dell'oggetto-bene, ovvero della merce. Se, invece, consideriamo la specificazione nel senso di un genitivo soggettivo, sarà il bene come soggetto grammaticale a rappresentare l'oggetto *a*, la merce prodotta dagli idoli del discorso capitalista – a seguito dell'accantonamento della verità – a ribaltarsi sul soggetto vero e proprio impadronendosi di esso. Il testo di Gualtieri fornisce dunque una rappresentazione esatta del circolo messo in moto dal discorso capitalista. Si veda l'immagine 3.

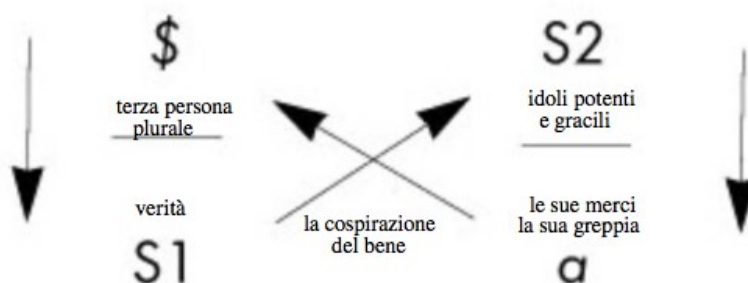


Immagine 3: Grafo del discorso del capitalista applicato al testo di Gualtieri

Vorremmo ora interrogare ciò che stabilisce, dall'altro lato del margine in cui si situa il soggetto enunciatore, quello che viene indicato come universo altro, come altrove verso il quale dal limite si indirizza lo slancio. Il soggetto, affacciato sul limite tra due mondi, invocante l'opportunità di un volo d'uccello grazie al quale valicare la propria *sponda finale*, guarda dunque ad un altrove radicale. Di che natura, dobbiamo perciò domandarci, è questo spazio altro? Dove, in altre parole, e verso che cosa, dovrebbe lo slancio invocato condurre il soggetto? Se andiamo a selezionare le occorrenze che individuano lo spazio in questione all'interno della sezione *Naturale sconosciuto*, incontreremo l'aspetto predominante del mistero, già segnalato come fondamentale dal secondo aggettivo del titolo.

L'intera sezione (ma l'osservazione può essere allargata a buona parte dell'opera di Gualtieri) si costruisce intorno ad una enumerazione di elementi da riferirsi al luogo del mistero. Si possono, in questo senso, individuare tre principali campi semantici all'interno dei quali i lessemi concorrono a tale scopo: il campo della natura; il campo della trascendenza; il campo del godimento. Per quanto riguarda il campo semantico della natura, le frequentissime occorrenze di lessemi e costruzioni retoriche legate al mondo vegetale, atmosferico e animale, riferiscono di processi chimico-biologici, cinetici, climatici interpretati secondo il postulato di un meccanismo certo ma insondabile, originato

da un ordine superiore il cui prodotto è rappresentato come un miracolo. All'assertività degli enunciati relativi al mistero del naturale si contrappone invece, nel campo del trascendente, una sintassi interrogativo-dubitativa, come ben testimonia il testo che prende il titolo di *Interrogazione alla primavera con pericolosa rima finale*: «Quale cuore, / carico di / una gioia che noi solo intuiamo / quale acrobatica mente / ha gettato la prima manciata nel fango / a fare petalo». <sup>54</sup>

Il terzo campo semantico che concentra al suo interno i riferimenti al mistero è quello che abbiamo definito del godimento. Fin dai primi testi della sezione, infatti, prende corpo uno spazio centrale e centrato sul soggetto. La linea di demarcazione di cui abbiamo trattato all'inizio non è allora soltanto separazione tra l'altrove sconosciuto e l'*al di qua* del mondo del consumo. Un altro spazio dell'*al di qua* si configura infatti come *fuoco centrale* del godimento soggettivo:

[...]  
 A me pare di averlo percorso  
 tutto a volo – questo azzurro  
 che si dispiega pacato. Mi pare  
 un luogo che conosco. Che è stato  
 di me. E lo è ancora.  
 Se guardo – entra nella radice  
 dà da bere al mio  
 alimenta il mio fuoco. <sup>55</sup>

Come dimostra l'impiego dei cinque indicatori di prima persona singolare, l'enunciazione muove questa volta verso un interno, in una sorta di incorporazione del mistero dell'altrove in un *al di qua* che afferisce al corpo. Si noti, a questo proposito, la scelta dei due verbi, bere e alimentare, legati alla nutrizione. Attraverso il circolo di un mistero che, tramite i segni certi della natura, si compenetra nel soggetto in forma di godimento, si chiarisce allora un aspetto fondamentale del mistero stesso. Se ci domandiamo quale sia il carattere dello sconosciuto, dell'altrove gualtieriano, è l'elemento del *Tutto* che emerge come connotato fondamentale, in una sorta di sentimento oceanico che mette in comunione il soggetto con tutto ciò che lo circonda. Si delinea quindi una struttura fondante l'enunciazione della sezione, di cui possiamo cercare di individuare gli elementi. In primo luogo, come visto, si reperisce un'insistenza, da parte del soggetto, a nominare linguisticamente qualche cosa che è dell'ordine del mistero, dello sconosciuto e dell'insondabile e pertanto impossibile ad esprimersi tramite il linguaggio. In seconda istanza, abbiamo rilevato la qualità affermativa degli enunciati che rimandano ai segni naturali del mistero stesso. Vi è dunque una dimensione di certezza, che ben illustrano le *prove certe* che Gualtieri cerca e trova nel mondo naturale. La medesima dimensione di certezza appare fondante l'ambito del godimento, di cui si dà conto proprio in corrispondenza della ricezione, da parte del soggetto, dei segni naturali:

<sup>54</sup> GUALTIERI, *Bestia di gioia*, cit., p. 15.

<sup>55</sup> *Ivi*, p. 5.

Riflettevo sull'animale – certa  
 che fosse messaggero ancora travestito  
 in pelo e piume. Con capogiro tale  
 e un soprassalto nelle vicinanze  
 dell'istrice e del tasso. Un tale loro  
 tacere e stare nascosti che mi feriva.  
 Come desideravo varcare i nomi! le leggi!  
 i regni! le nomenclature! i cromosomi tutti!  
 le forme! le sostanze!  
 nel vicinarsi del loro cuore  
 al mio atterrito.<sup>56</sup>

Certo è il segno naturale (v.i), certo è il godimento provato dal soggetto (*mi feriva*) ed è un godimento che lo eccede (*atterrito*). Al contempo, è sempre ribadito l'impeto di varcare il confine, ovvero il moto del soggetto che mira ad eccedere sé stesso. Infine, come terzo elemento dello spazio enunciativo, va evidenziato il tentativo del soggetto di fondersi con il mondo circostante, nel suo versante «*Naturale sconosciuto*», fino allo spogliamento dall'Io, all'insegna di un godimento segnato dall'eccedenza: «*Non serve pietà / se l'io riposa. / Tutto è uno che cresce / che muore. Che felicità*».<sup>57</sup> In questo senso allora, quello che abbiamo all'inizio indicato come margine tra due mondi è da considerarsi come l'espedito retorico e il correlativo metaforico che consente al soggetto di rappresentare spazialmente ciò che sarebbe impossibile a racchiudere nelle maglie del linguaggio, ovvero l'insondabilità di un godimento che pure egli indubitabilmente prova. Come si intuisce, ci troviamo di fronte ad un complesso poetico sul quale è possibile riflettere a partire da quanto Lacan ha potuto elaborare a proposito del godimento altro, in particolare in rapporto alla questione della mistica. Afferma Michel de Certeau, citando Hadewijch d'Anversa, figura emblematica della poesia mistica:

Est mystique celui ou celle qui ne peut s'arrêter de marcher et qui, avec la certitude de ce qui lui manque, sait de chaque lieu et de chaque objet que ce n'est pas ça, qu'on ne peut résider ici ni se contenter de cela. Le désir crée un excès. Il excède, passe et perd les lieux. Il fait aller plus loin, ailleurs. Il habite nulle part. Il est habité, dit encore Hadewijch, par “un noble je ne sais quoi ni ceci, ni cela, / qui nous conduit, nous introduit et nous absorbe en notre Origine”.<sup>58</sup>

Difficilmente queste parole potranno ora non trovare corrispondenza con il margine che sta al centro della poesia gualtieriana, con il desiderio del soggetto di varcarlo a volo di uccello, verso un altrove di cui si può soltanto dire che cosa non sia, ma che ha il carattere di una totalità all'interno della quale è il soggetto stesso a venire assorbito.

<sup>56</sup> *Ivi*, p. 14.

<sup>57</sup> *Ivi*, p. 21.

<sup>58</sup> MICHEL DE CERTEAU, *La fable mystique*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1982, p. 134.



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALBERTI, LEON BATTISTA, *De pictura*, a cura di Cecil Grayson, Bari, Laterza, 1980. (Citato a p. 113.)
- ANEDDA, ANTONELLA, *Il catalogo della gioia*, Roma, Donzelli, 2003. (Citato alle pp. 113, 117.)
- *Notti di pace occidentale*, Roma, Donzelli, 1999. (Citato a p. 117.)
- *Residenze invernali*, Milano, Crocetti, 1992. (Citato a p. 114.)
- APARICIO, SOL, *Le corps habillé*, in «Mensuel de l'EPFCL», v (2005). (Citato a p. 124.)
- *Le corps parlant, ou la réduction de l'âme*, in «Revue des Collèges de Clinique psychanalytique du Champ Lacanien», XIV (2015). (Citato a p. 121.)
- BARTHES, ROLAND, *De l'œuvre au texte* [1971], *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Seuil, 1984. (Citato a p. 110.)
- CAVALLI, PATRIZIA, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006. (Citato alle pp. 120-123.)
- *Poesie (1974-1992)*, Torino, Einaudi, 1992. (Citato alle pp. 118, 119, 124.)
- *Sempre aperto teatro*, Torino, Einaudi, 1999. (Citato a p. 121.)
- CERTEAU, MICHEL DE, *La fable mystique*, 2 voll., Paris, Gallimard, 1982. (Citato a p. 130.)
- DEPELSENAIRE, YVES, *Un musée imaginaire lacanien*, Bruxelles, La Lettre volée, 2016. (Citato a p. 113.)
- GUALTIERI, MARIANGELA, *Bestia di gioia*, Torino, Einaudi, 2010. (Citato alle pp. 125, 126, 129, 130.)
- LACAN, JACQUES, *Autres écrits*, Paris, Seuil, 2001. (Citato alle pp. 110, 127.)
- *Conférences dans les universités nord-américaines*, in «Scilicet», 6-7 (1975). (Citato a p. 122.)
- *Du discours psychanalytique*, in *Lacan in Italia 1953-1978*, Milano, La Salamandra, 1978, pp. 27-39. (Citato a p. 126.)
- *Écrits*, 2 voll., Paris, Seuil, 1966. (Citato alle pp. 116, 123.)
- *Le séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973. (Citato a p. 116.)
- *Le séminaire. Livre XX. Encore*, Paris, Seuil, 1975. (Citato alle pp. 122, 124.)
- MANETTI, ANTONIO, *Vita di Filippo Brunelleschi*, preceduta da *La novella del Grasso*, edizione critica di Domenico De Robertis, con introduzione e note di Giuliano Tanturli, Milano, Polifilo, 1976. (Citato a p. 115.)
- MICHAUX, GINETTE, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, Érès, 2008. (Citato a p. 112.)
- MILLER, JACQUES-ALAIN, *Extimité*, inedito 1985-1986. (Citato alle pp. 116, 117.)
- PELLINI, PIERLUIGI, *Critica tematica e tematologia: paradossi e aporie*, in «Allegoria», LVIII (2008), pp. 61-83. (Citato a p. 111.)
- PIRET, PIERRE, *Présentation*, in GINETTE MICHAUX, *De Sophocle à Proust, de Nerval à Boulgakov: essai de psychanalyse lacanienne*, Toulouse, Érès, 2008. (Citato alle pp. 110-112.)
- WAJCMAN, GÉRARD, *Fênetre*, Paris, Verdier, 2004. (Citato alle pp. 117, 118.)

## PAROLE CHIAVE

Poesia; psicoanalisi; corpo; inconscio; Jacques Lacan.

## NOTIZIE DELL'AUTRICE

Maddalena Bergamin ha studiato all'Università La Sapienza di Roma, dove si è laureata con una tesi sulla critica italiana di stampo psicoanalitico. Ha conseguito il dottorato di ricerca alla Sorbona di Parigi con una tesi sulle opere di Antonella Anedda, Patrizia Cavalli e Mariangela Gualtieri. La sua ricerca comporta una larga riflessione teorica sul tema del femminile, svolta con gli strumenti della psicoanalisi lacaniana, degli studi di genere e della critica letteraria. Tra le sue pubblicazioni : *Lidia Riviello, fuori serie. Per un ritorno dell'enigma soggettivo* (Quaderni del Novecento, 2014); *Pasolini, il Teorema dell'Altro : sguardo e desiderio* (Smerilliana, 2015); *Poesia come isola. Una lettura psicoanalitica della geografia di Antonella Anedda* (Rthesis, previsto 2017); *Le cas Alda Merini ou la corporité salvatrice du langage poétique* (Presses Universitaires de Perpignan, previsto 2018). In poesia, ha pubblicato la raccolta *Comunque, la pioggia* (Perrone, 2008) e *Scoppieranno anche queste stagioni* (XII Quaderno di poesia contemporanea, Marcos y Marcos, 2015) e *L'ultima volta in Italia* (Interlinea, 2017).

[maddalenabergamin@gmail.com](mailto:maddalenabergamin@gmail.com)


## COME CITARE QUESTO ARTICOLO

MADDALENA BERGAMIN, *Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», VIII (2017), pp. 109–132.

L'articolo è reperibile al sito <http://www.ticontre.org>.



## INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.

## Sommario – Ticontre. Teoria Testo Traduzione – VIII (2017)

<b>LA POESIA ITALIANA DAL 1975 A OGGI.</b>	
<b>RICOSTRUZIONI E INTERPRETAZIONI DEL CONTEMPORANEO</b>	
a cura di <b>Andrea Afribo, Claudia Crocco, Gianluigi Simonetti</b>	<b>v</b>
<i>La poesia contemporanea dal 1975 a oggi. Ricostruzioni e interpretazioni del contemporaneo</i>	<b>vii</b>
<b>GUIDO MAZZONI</b> , <i>Sulla storia sociale della poesia contemporanea in Italia</i>	<b>1</b>
<b>GIACOMO MORBIATO</b> , <i>Metrica e forma nella poesia di oggi</i>	<b>27</b>
<b>FRANCESCO RONCEN</b> , <i>Tra il «pedale» e il «pendolo»: il ritmo nei romanzi in versi italiani dagli anni Ottanta a oggi</i>	<b>47</b>
<b>DAMIANO SINFONICO</b> , <i>Scuola deangelisiana: l'esempio della collana Niebo</i>	<b>73</b>
<b>EMMANUELE RIU</b> , <i>Un tempo assoluto in piena contingenza. Un parallelo fra Mandel'stam e Celan e i "poeti nuovi" di «Niebo» e de La parola innamorata</i>	<b>87</b>
<b>MADDALENA BERGAMIN</b> , <i>Il soggetto contemporaneo nella poesia di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico</i>	<b>109</b>
<b>DARIA CATULINI</b> , <i>Spazi fisici e filosofici nell'opera di Andrea Zanzotto</i>	<b>133</b>
<b>SAMUELE FIORAVANTI</b> , <i>Poesia operativa. Per un approccio do it alla poesia italiana</i>	<b>153</b>
<b>ADA TOSATTI</b> , <i>Ragione poetica e ragione grafica nella poesia di ricerca: elencazioni, sequenze, stringhe</i>	<b>179</b>
<b>SAGGI</b>	<b>199</b>
<b>SIMONE TURCO</b> , <i>Esotismo, esoterismo e alienità. Elementi di realismo fantastico nella letteratura di lingua inglese tra Otto e Novecento</i>	<b>201</b>
<b>LUCA PIANTONI</b> , <i>«Questo è tempo di voci non intese». Il «topos della mancata comunicazione» nel Lager di Primo Levi</i>	<b>219</b>
<b>STEPHANIE JED</b> , <i>Chiral Thinking and Asymmetries of Writing Between Science and Literature: Primo Levi and Italo Calvino</i>	<b>249</b>
<b>TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE</b>	<b>271</b>
<b>NURIA PÉREZ VICENTE</b> , <i>Nuria Amat. Traducir la ambigüedad</i>	<b>273</b>
<b>JOSÉ ÁNGEL VALENTE</b> , <i>Rapsodia ventiduesima</i> (trad. di Stefano Pradel)	<b>291</b>
<b>REPRINTS</b>	<b>301</b>
<b>ÁNGEL VALBUENA PRAT</b> , <i>La religiosità popolare in Lope de Vega</i> (a cura e con traduzione di Pietro Taravacci)	<b>303</b>
<b>INDICE DEI NOMI</b> (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	<b>329</b>
<b>CREDITI</b>	<b>337</b>

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 8 - NOVEMBRE 2017

*con il contributo dell'Area dipartimentale in Studi Linguistici, Filologici e Letterari  
Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Trento*

<http://www.ticontre.org>

Registrazione presso il Tribunale di Trento n. 14 dell'11 luglio 2013


Direttore responsabile: PIETRO TARAVACCI

ISSN 2284-4473

Le proposte di pubblicazione per le sezioni *Saggi e Teoria e pratica della traduzione* e per le sezione monografiche possono pervenire secondo le modalità e le scadenze reperibili nei relativi *call for contribution*, pubblicate a cadenza semestrale. I *Reprints* sono curati direttamente dalla Redazione. I saggi pubblicati da «Ticontre», ad eccezione dei *Reprints*, sono stati precedentemente sottoposti a un processo di *peer review* e dunque la loro pubblicazione è subordinata all'esito positivo di una valutazione anonima di due esperti scelti anche al di fuori del Comitato scientifico. Il Comitato direttivo revisiona la correttezza delle procedure e approva o respinge in via definitiva i contributi.

Si invitano gli autori a predisporre le proposte secondo le norme redazionali ed editoriali previste dalla redazione; tali norme sono consultabili a [questa](#) pagina web e in appendice al numero VII (2017) della rivista.

#### Informativa sul copyright

 La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza **Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported**; pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.