

TICONTRE

TEORIA TESTO TRADUZIONE

10

20
18

T
B

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO IO - NOVEMBRE 2018

*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),
MARTINA BERTOLDI, ANDREA BINELLI, CLAUDIA CROCCO,
MATTEO FADINI, ADALGISA MINGATI, CARLO TIRINANZI DE MEDICI.

Comitato scientifico

SIMONE ALBONICO (*Lausanne*), GIANCARLO ALFANO (*Napoli Federico II*), FEDERICO BERTONI (*Bologna*), CORRADO BOLOGNA (*Roma Tre*), FABRIZIO CAMBI (*Istituto Italiano di Studi Germanici*), FRANCESCO PAOLO DE CRISTOFARO (*Napoli Federico II*), FEDERICO FALOPPA (*Reading*), FRANCESCA DI BLASIO (*Trento*), ALESSANDRA DI RICCO (*Trento*), CLAUDIO GIUNTA (*Trento*), DECLAN KIBERD (*University of Notre Dame*), ARMANDO LÓPEZ CASTRO (*León*), FRANCESCA LORANDINI (*Ferrara*), 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 (*Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*).

Redazione

FEDERICA C. ABRAMO (*Trento*), VALENTINO BALDI (*Siena Stranieri*), DARIA BIAGI (*Roma Sapienza*), MARTINA BERTOLDI (*Trento*), ANDREA BINELLI (*Trento*), SIMONA CARRETTA (*Trento*), PAOLA CATTANI (*Roma Sapienza*), VITTORIO CELOTTO (*Napoli Federico II*), ANTONIO COIRO (*Pisa*), PAOLO COLOMBO (*Trento*), ALESSIO COLLURA (*Palermo*), ANDREA COMBONI (*Trento*), CLAUDIA CROCCO (*Trento*), MATTEO FADINI (*Trento*), GIORGIA FALCERI (*Trento*), ALESSANDRO FAMBRINI (*Pisa*), FULVIO FERRARI (*Trento*), SABRINA FRANCESCONI (*Trento*), FILIPPO GOBBO (*Pisa*), CARLA GUBERT (*Trento*), FABRIZIO IMPELLIZZERI (*Catania*), ALICE LODA (*UT Sydney*), DANIELA MARIANI (*Trento*), ISABELLA MATTAZZI (*Ferrara*), ADALGISA MINGATI (*Trento*), GIACOMO MORBIATO (*Padova*), VALERIO NARDONI (*Modena – Reggio Emilia*), FRANCO PIERNO (*Toronto*), CHIARA POLLI (*Trento*), STEFANO PRADEL (*Trento*), NICOLÒ RUBBI (*Trento*), CAMILLA RUSSO (*Trento*), FEDERICO SAVIOTTI (*Pavia*), GABRIELE SORICE (*Trento*), DOMINIC STEWART (*Trento*), PAOLO TAMASSIA (*Trento*), PIETRO TARAVACCI (*Trento*), CARLO TIRINANZI DE MEDICI (*Trento*), MARCO VILLA (*Siena*), ALESSANDRA E. 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.

«IO CHE BRUCIAVO DI PASSIONE».
RAPPRESENTAZIONI DELL'EROS INQUIETO NELLA
POESIA FEMMINILE DEL SECONDO NOVECENTO

CARMEN BONASERA – *Università di Pisa*

A partire dal XX secolo la nozione di melancolia ha acquisito una fisionomia nuova, allineandosi generalmente con le patologie mentali e gli stati depressivi. A rimanere inalterato, tuttavia, è l'antico legame tra psicopatologia e impulso erotico, nonché la percezione aristotelica della melancolia come peculiarità del genio artistico. Appurato il vincolo tra disturbo mentale, eros e creazione artistica, risulta interessante esplorarne la proiezione nella poesia femminile contemporanea. Infatti, ad accomunare numerose poetesse attive nel secondo Novecento sono le vicende biografiche segnate da traumi psicologici e tendenze autodistruttive, oltre che il carattere introspettivo della produzione poetica e l'accento sulla rappresentazione della corporeità e delle passioni erotiche, malgrado l'incombenza della psicosi. Ci si propone quindi di approfondire lo studio delle testualizzazioni del corpo e dell'erotismo femminile problematico in una selezione di autrici coeve e dal vissuto tragico, tra cui l'italiana Rosselli, la statunitense Plath e l'argentina Pizarnik. Sebbene per tutte il paradigma fondamentale sia un senso di inquietudine derivante dalle reali patologie depressive, nella creazione artistica esso coesiste con un impulso erotico-vitalistico spesso trascurato da una critica eccessivamente legata al biografismo. Al contrario, questo contributo riscontra la presenza di un intreccio dicotomico tra passione e angoscia e quindi capace di prestare tali poetiche a una prospettiva interpretativa nuova e complessa.

Since the beginning of the XXth century the notion of melancholy has gained a new perspective, generally aligning with mental illness and depressive syndromes. Nevertheless, the ancient relation between psychopathology and erotic impulse has remained unaltered, as has the Aristotelian perception of melancholy as a prerogative of the artistic genius. Given such bond between mental illness, eroticism and artistic creation, this study proposes to explore its projection in XXth-century female poetry. Indeed, in the second half of the century many female poets shared difficult and traumatic biographical experiences, as well as an introspective approach to poetry and a focus on the representation of body and sexuality, despite psychosis and suicidal tendencies. Therefore, this essay proposes to examine the textualization of the female body and of problematic eroticism in a transnational selection of XXth-century female authors, namely Amelia Rosselli, Sylvia Plath, and Alejandra Pizarnik. A disquieting sense of depression is central in each poetess, due to their real-life experiences and traumas; nevertheless, it coexists with a vitalistic and erotic impulse that has been usually neglected by biographically-driven critical studies. On the contrary, the comparative scope of this contribution seeks to define the presence of a dichotomy between passion and anguish, thus allowing for new and more complex interpretations.

Ay, in the very temple of Delight
Veil'd Melancholy has her sovran shrine

JOHN KEATS, *Ode on Melancholy*

Al ragionare di melancolia, la più diffusa raffigurazione nell'immaginario collettivo trova indubbia corrispondenza con la languida sofferenza di un soggetto femminile, colto in un momento di sconforto, struggimento o nostalgia. L'incisione *Melencolia I* (1514) di Albrecht Dürer, che ritrae una figura alata, androgina ma tendente al femminile, in atteggiamento pensoso, è forse una delle prime e più note testimonianze della rappresentazione allegorica femminile dello stato melancolico. Tuttavia, sin dalle formulazioni classiche, questa sindrome è sempre stata considerata inestricabilmente legata alla genialità maschile, come attesta la celebre affermazione attribuita ad Aristotele nei *Problemata* (XXX, 1): «Perché tutti gli uomini che si sono distinti nella filosofia, nella vita pubblica,

nella poesia o nelle arti sono melanconici, e alcuni fino al punto di ammalarsi delle malattie dovute alla bile nera?».¹ Ciononostante, l'evoluzione delle teorie psicoanalitiche ha inciso nella determinazione fisiognomica della melancolia, allineandola progressivamente ai disturbi mentali e agli stati depressivi che affliggono un numero rilevante di artisti, in particolare di sesso femminile. Oltre a ciò, malgrado le molteplici vesti indossate dalla sindrome melancolica nel corso dei secoli, è rimasto inalterato il legame tra lo squilibrio psicofisico e l'impulso erotico, confluito nel cosiddetto *mal d'amour*. In questo paradigma, dunque, tre interrogativi preliminari definiscono lo statuto dell'*eros* melancolico nella cultura occidentale moderna e contemporanea, e gli stessi guideranno la riflessione di questo saggio: il primo riguarda la definizione biologica della melancolia come sindrome affettiva e psicofisica, e mira a riconoscerne il ruolo all'interno della dicotomia con la categoria biologico-culturale dell'*eros*; il secondo prende in considerazione l'influenza dell'*eros* inquieto nella cultura e nell'arte, appurando il vincolo tra disturbo mentale e capacità immaginativa; infine, il terzo è volto a indagare la sua effettiva predominanza in un genere biologico o nell'altro: a tal proposito, la riflessione incontra un fecondo campo di applicazione nella poesia femminile contemporanea, scenario costellato di personalità tormentate da passioni contrastanti. In particolare, un percorso analitico comparatistico nella produzione poetica di tre autrici attive nel secondo Novecento (l'italiana Amelia Rosselli, la statunitense Sylvia Plath e l'argentina Alejandra Pizarnik) offre una prospettiva esemplare sulla dicotomia poetica tra passione erotica e inquietudine melancolica: nonostante la diffusa enfasi critica sull'influenza della patologia mentale nella loro arte, in essa è possibile riscontrare gradi di coesistenza della melancolia con un impulso erotico-vitalistico finora trascurato.

I IL GENIO INQUIETO: EROS E MELANCONIA NELLA CULTURA E NELLA PSICOANALISI

Il concetto di melancolia (dal greco antico μέλας, *melas*, 'nero', e χολή, *chole*, 'bile'), sindrome affettiva morbosamente pessimistica e depressiva, ha origine nella teoria medico-fisiologica ippocratica, ed è stato al centro del pensiero culturale, letterario e artistico sin dagli albori della civiltà occidentale. Sulla natura melancolica sono stati elaborati trattati medici, estetico-filosofici, studi di teoria della letteratura e storia dell'arte, e permane tuttora un certo interesse verso la sua intersecazione con la ricerca psichiatrica, nonché con le teorie letterarie e sociologiche più recenti, tra cui i *Cultural Studies*, i *Gender and Queer Studies*, gli studi di ambito postmoderno e postcoloniale.² La centralità

1 Si veda l'edizione italiana con testo a fronte: ARISTOTELES, *La «melancolia» dell'uomo di genio*, a cura di CARLO ANGELINO e ENRICA SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo, 1981, p. 10 ss.

2 Una rassegna di studi sul tema melancolico, seppur essenziale, non può prescindere dal segnalare i seguenti contributi: i fondamentali MARSILIO FICINO, *Sulla vita*, Milano, Rusconi, 1965, ROBERT BURTON, *L'anatomia della malinconia*, a cura e con pref. di JEAN STAROBINSKI, trad. da GIOVANNA FRANCI, Venezia, Marsilio, 1994, EMIL KRAEPELIN, *Trattato di Psichiatria*, Milano, Vallardi, 1907, SIGMUND FREUD, *Lutto e melancolia*, in *Opere*, prefazione di CESARE LUIGI MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, vol. VIII, RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendelen, Kraus Reprint, 1979; in ambito femminista: LUCE IRI-

della nozione di melancolia nella sensibilità occidentale è attestata dalla sua persistenza in tutte le epoche, dalla sua nobilitazione attraverso il diffuso accostamento con l'ideale di genio, nonché dalle sue estrinsecazioni non solo in campo medico, ma anche artistico, iconografico, letterario, musicale, estetico, filosofico, sociologico e antropologico. Tutto ciò dimostra l'intrinseca complessità del concetto e la sua profonda divergenza dalla comune patologia depressiva.

Com'è noto, le prime teorie riguardanti tale sindrome si inserivano in una visione pressoché cosmogonica della natura umana, ritenendo che quest'ultima fosse profondamente influenzata dalla combinazione, equilibrata o meno, di quattro umori o fluidi organici presenti in ogni individuo (flegma, sangue, bile gialla, bile nera). L'eccesso di un umore e la conseguente predominanza di questo sugli altri tre sembrava provocare uno squilibrio, con ripercussioni anche gravi: il permanente eccesso di bile nera, ad esempio, era cagione di un vasto gradiente di temperamenti depressivi cronici, che Julia Kristeva descrive come «un gouffre de tristesse, douleur incommunicable qui nous absorbe parfois, et souvent durablement, jusqu'à nous faire perdre le goût de toute parole, de tout acte, le goût même de la vie»: ³ la melancolia. Ciononostante, lo stato melancolico, per la sua propensione alla riflessività e all'esasperazione della sensibilità individuale, è stato frequentemente giudicato prerogativa di abilità intellettive fuori dal comune, o addirittura la loro principale forza ispiratrice, il *furor poeticus*. Conseguentemente, l'idea di *genio* si intreccia al campo del disturbo psicologico, determinando la diffusa visione della creatività artistica come condizionata da sindromi quali depressione, disturbo bipolare, isteria, schizofrenia e altre patologie nervose. La nobilitazione del genio maschile disturbato ha trovato terreno fertile in epoca rinascimentale, in particolare con la filosofia neoplatonica di Marsilio Ficino; ha avuto poi seguito nel Romanticismo inglese e tedesco, in cui la sofferenza melancolica idealizzata si è rivelata uno dei caratteri peculiari alla sensibilità dell'artista, se non addirittura il presupposto per l'espressione del sublime: ne è un caso esemplare la *Ode on Melancholy* di John Keats, che racchiude la natura ambigua e contraddittoria della melancolia, combinazione di angoscia e diletto, e la sua capacità di instillare una particolarissima sensibilità solo in pochi individui eletti. Se è vero, infatti, che l'arte è capace di dare rappresentazione al sentimento melancolico, allo stesso modo per poter godere di espressione, essa necessita di una sensibilità estetica particolarmente esasperata, quindi profondamente melancolica.

GARAY, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, ELAINE SHOWALTER, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Harmondsworth e New York, Penguin Books, 1987, JULIA KRISTEVA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987, JULIANA SCHIESARI, *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, JUDITH BUTLER, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997; infine, gli studi più recenti: STANLEY W. JACKSON, *Melancholia and Depression. From hippocratic times to modern times*, New Haven, Yale University Press, 1986, JENNIFER RADDEN, *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, Oxford, Oxford University Press, 2000, JONATHAN FLATLEY, *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008, MARTIN MIDDEKE e CRISTINA WALD (a cura di), *The Literature of Melancholia. Early Modern to Postmodern*, New York, Palgrave Macmillan, 2011, JEAN STAROBINSKI, *L'inchiostro della malinconia*, trad. da MARIO MARCHETTI, postfazione di FERNANDO VIDAL, Torino, Einaudi, 2014.

³ KRISTEVA, *Soleil noir*, cit., p. 13.

Successivamente, col diventare oggetto di studio medico e scientifico, la melancolia si è rivestita di categorizzazioni e configurazioni più simili a quelli di una patologia, e progressivamente si è allineata con il disturbo depressivo *tout court*. È l'interpretazione freudiana (*Trauer und Melancholie*, 1917) a cui qualsiasi studio sulla melancolia deve necessariamente fare riferimento: tentando di definirne le ragioni fisiologiche e psichiche, Freud ha avuto il merito di scardinare la classica teoria biologica degli umori come ragione principale del carattere melancolico, traslandone le cause nella sfera esperienziale; alla radice della sua riflessione, egli ha accostato il sentimento melancolico all'esperienza del lutto, configurando entrambe come diversi tipi di reazione a un senso di perdita:

La melanconia è psichicamente caratterizzata da un profondo e doloroso scorporamento, da un venir meno dell'interesse per il mondo esterno, dalla perdita della capacità di amare, dall'inibizione di fronte a qualsiasi attività e da un avvilitamento del sentimento di sé che si esprime in autorimproveri e autoingiurie e culmina nell'attesa delirante di una punizione. [...] nel lutto non compare il disturbo del sentimento di sé, ma per il resto il quadro è lo stesso. Il lutto profondo, ossia la reazione alla perdita di una persona amata, implica lo stesso doloroso stato d'animo, la perdita d'interesse per il mondo esterno [...], la perdita della capacità di scegliere un qualsiasi nuovo oggetto d'amore [...], l'avversione per ogni attività che non si ponga in rapporto con la sua memoria.⁴

La divergenza fondamentale della melancolia dal lutto consiste nell'elaborazione di una simile perdita, che nel caso della melancolia corrisponde ad una risposta patologica e fallimentare, la quale determina un senso di autocritica, «uno straordinario avvilitamento del sentimento di sé, un enorme impoverimento dell'Io».⁵ Viceversa, l'esperienza del lutto metabolizza la perdita attraverso un temporaneo investimento dell'intera quantità di energia psichica solamente sull'oggetto perduto, investimento che in ultima istanza contribuisce a superare il trauma. Al contrario, il soggetto patologico, dopo aver investito molta energia libidica nell'oggetto, è incapace di riconoscere l'abbandono subito e si trova a interiorizzare proprio l'oggetto perduto. Questo paradosso tra autocritica e identificazione con l'oggetto perduto è giustificato da Freud con il riferimento al narcisismo, una sorta di sostituzione dell'investimento amoroso: denota così la natura della melancolia, intimamente complessa e ambivalente, tesa tra perdita e identificazione:

La melanconia, dunque, deriva una parte delle proprie caratteristiche dal lutto e l'altra parte dalla regressione che procede dalla scelta oggettuale di tipo narcisistico al narcisismo. Da un lato la melanconia è, come il lutto, una reazione alla perdita effettiva dell'oggetto d'amore, ma, al di là di questo, essa è ancorata a una condizione che nel lutto normale non compare [...]: la perdita dell'oggetto d'amore diventa un'ottima occasione per far valere e mettere in rilievo l'ambivalenza insita nella relazione amorosa.⁶

Il presupposto alla base del processo psichico che sfocia nella melanconia è una forte fissazione su un destinatario, ma tale investimento di energia sembra avere scarsa resisten-

⁴ FREUD, *Lutto e melanconia*, cit., p. 103.

⁵ *Ivi*, p. 105.

⁶ *Ivi*, p. 110.

za, poiché è stato messo in pratica su basi narcisistiche, ovvero dando priorità al ripiegamento sull'Io: «l'identificazione narcisistica con l'oggetto si trasforma poi in un sostituto dell'investimento amoroso; l'esito di ciò è che, nonostante il conflitto con la persona amata, non è necessario abbandonare la relazione amorosa»,⁷ dato che una volta liberata, l'energia libidica è impossibile da eliminare. In conclusione, la melancolia si configura in senso psicoanalitico come un disturbo narcisistico, derivante da un senso di perdita riguardante un oggetto esterno, ma rivolto intimamente verso l'Io. Si giustifica dunque il rapporto tra temperamento melanconico e l'investimento erotico, legame che rimonta alla teoria pulsionale freudiana: la melanconia è quindi definita come una delle estrinsecazioni della natura dicotomica delle pulsioni e delle energie psichiche, comprovata poi a livello pratico dall'alternanza di fasi depressive ed energico-creative presente nei soggetti disturbati.⁸ Inoltre, il concetto di perdita sul quale Freud focalizza la propria interpretazione corrisponde anche a un sentimento di assenza legato al difficile rapporto dell'essere umano con la dimensione temporale, che è particolarmente giustificata nel paradigma moderno: il collasso delle principali narrative idealistiche e l'impressione postbellica di una realtà illogica determinano un senso di disillusione, alienazione e transitorietà, in cui la sfera temporale è necessariamente coinvolta. All'interno di questa temperie socio-culturale e di un simile senso di disillusione, la melancolia risulta essere nient'altro che un effetto collaterale.

Successivamente, il temperamento melanconico è stato adottato dalla ricerca antropologica e sociologica perché ritenuto fondamentale nella costruzione psicologica e culturale del soggetto, soprattutto riguardo all'identità sessuale, di genere ed etnica; per questo motivo ha acquisito una posizione di prestigio nei *Gender Studies* e nella critica post-coloniale. Malgrado storicamente la melancolia sia stata considerata una sindrome peculiare agli uomini d'intelletto, il suo studio come affezione femminile costituisce una delle chiavi interpretative per la ricerca *Gender* e contribuisce allo sviluppo dell'indagine psicoanalitica sul legame tra genere femminile e sindromi depressive. Nonostante le teorizzazioni freudiane non associassero in modo particolare la sindrome melanconica con la soggettività femminile, tra diciannovesimo e ventesimo secolo le apparenti sindromi isteriche tipicamente femminili venivano giustificate con la scansione delle fasi biologico-riproduttive peculiari alla donna, colpevoli, in teoria, di provocare squilibri psicofisici.⁹ In più, si ritiene convenzionalmente che l'identificazione del concetto di melancolia con il genere femminile sia determinata dal suo progressivo accostamento con la depressione *tout court*, insieme alla rilevante incidenza di tale patologia nelle donne.

⁷ *Ivi*, p. 109.

⁸ Alla preliminare contrapposizione tra pulsioni sessuali e pulsioni dell'Io, Freud fa seguire il dualismo tra pulsioni di morte, che tendono a far tornare l'organismo a una situazione di inattività pre-organica, e pulsioni di vita (sessuali e di autoconservazione), che si oppongono a tale annullamento immediato, complicando il percorso vitale e garantendo così la continuazione della vita. Cfr. SIGMUND FREUD, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, prefazione di CESARE LUIGI MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, vol. IX.

⁹ SHOWALTER, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, cit. La diagnosi clinica delle presunte sindromi depressivo-melanconiche o isteriche associate particolarmente a individui femminili, tuttavia, non ha trovato poi riscontri affidabili in psichiatria, cfr. RADDEN, *The Nature of Melancholy*, cit., p. 43 ss.

Il boom della sensibilità critica femminista nella seconda metà del Novecento ha poi catalizzato l'intera riflessione sulla melancolia, sia nella sua elaborazione psicoanalitica che culturale. Ricostruire la cronologia dell'indagine sulla melancolia nell'ambito degli studi di genere non può prescindere dal menzionare i più celebri contributi, come *The Female Malady* (1987), in cui Elaine Showalter discute le principali sindromi psichiatriche che hanno delineato in modo improprio i contorni della figura femminile in epoca moderna, e *Soleil Noir. Dépression et mélancholie* (1987), in cui Julia Kristeva adotta il modello freudiano del lutto per applicarlo all'oggetto materno, considerando la sessualità femminile come la prospettiva fondamentale da cui interpretare l'incidenza delle sindromi depressive nelle donne. Il tema della melancolia è poi tornato al centro della riflessione femminista negli anni Novanta, con *The Psychic Life of Power* (1997), in cui Judith Butler teorizza l'identità di genere attraverso lo studio della melancolia, configurandola come un processo psichico conflittuale determinato dalla perdita identificazione col genitore, ovvero un processo intrinseco alla costruzione di un'identità di genere, specialmente in un contesto sociale eteronormativo. Altrettanto importante è *The Gendering of Melancholia* (1992) di Juliana Schiesari, in cui la melancolia, ora vista come pratica di ordine culturale, è la base per una discussione sulle distinzioni di genere in merito alla genialità melanconica maschile, sopravvalutata a discapito di quella femminile, che invece è stata creduta più vicina alla follia.

Dall'*excursus* teorico appena illustrato si conclude che il temperamento melanconico, pur nella sua variegata fisionomia, non solo si lega inestricabilmente alla sfera della sensibilità e delle passioni, ma si configura anche come una cifra applicabile alle dinamiche di costruzione dell'identità di genere. Quale miglior ambito per lo studio della melancolia amorosa, o alternativamente dell'*eros* inquieto, se non la lirica femminile, in cui le due dimensioni godono di espressione privilegiata. Lo studio delle dinamiche psichiche nella poesia femminile rientra nel ventaglio di *topoi* della pratica dei *Gender Studies*, ma l'analisi testuale e tematica del presente saggio si propone come chiave per aprire nuove prospettive ermeneutiche: queste, come sarà esposto più avanti, delineranno un paradigma volutamente revisionistico nei confronti di produzioni interpretate finora alla luce perlopiù delle vicende biografiche.

2 LA LIRICA FEMMINILE CONTEMPORANEA E IL SUO LEGAME CON LA PSICOPATOLOGIA

Generalmente, la peculiarità più facilmente attribuita alla scrittura poetica femminile sembra essere un impulso all'introspezione autobiografica, mirato alla costruzione di una nuova identità alternativa a quella proposta per secoli dal canone maschile. La presa di coscienza moderna della necessità di un proprio posto nel panorama culturale ha fatto sì che le donne rimodellassero la veste che la scrittura maschile aveva cucito addosso alla loro figura, in cerca di «un linguaggio “altro” che desse forma e memoria al “femminile”». ¹⁰ La marca distintiva che rende riconoscibile la scrittura femminile sembra essere

¹⁰ BIANCAMARIA FRABOTTA, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, Bari, De Donato, 1980, pp. 9-10.

il tentativo di un ripiegamento su di sé, sulla propria identità, sul proprio corpo; avendo sofferto una condizione di inferiorità rispetto alla controparte maschile, l'identità è il primo elemento da riconquistare e rivendicare con forza: «Plus la société les empêchait de dire "Je", plus elles l'écrivaient dans leurs textes», scrive Béatrice Didier.¹¹ Analogamente, il fine specifico della poesia femminile si concretizza nell'espressione confessionale dell'autentico, nella rappresentazione del sé non mediata da filtri, che spesso si traduce in un'espressività tagliente, in una registrazione quasi impietosa dei moti dell'animo, possibilmente in maniera più forte rispetto alla controparte maschile. Ciò non determina solo una scelta di temi autobiografici o mirati all'analisi del sé, ma anche un moto autoriflessivo avvertito anche a livello biografico, con la predilezione per l'isolamento e la solitudine, di cui la conseguenza più tragica è una discesa irrefrenabile verso la follia, la psicosi e il suicidio: «lo sguardo dentro di sé – la volontà di penetrare il mistero, di vedere quel che c'è al di là della soglia – può condurre all'abisso, all'inquietante nulla, non più schermato dal filtro delle convenzioni», afferma Paola Mastrocola.¹²

Oltre a determinare una scelta tematica dominata dalla corporeità e dalle passioni, il ripiegamento introspettivo peculiare alla lirica stabilisce anche una naturale connessione tra letteratura femminile e tendenze psichiche, tra arte, donna e passioni in contrasto, che ha destato particolare interesse nella critica recente.¹³ Caratteristica tipica di tutte le raffigurazioni letterarie di figure femminili con istinti autodistruttivi o melanconici è sempre un intreccio con il tema passionale, inteso sia come sofferenza, *mal d'amour*, sia come ricerca di libertà sessuale, espressione di una mente instabile e tormentata di fronte a dure repressioni sociali. Nel corso del Novecento, sono numerose le istanze di autrici geniali ma mentalmente instabili, continuamente tese tra impulsi vitalistici e temperamenti melanconici, se non addirittura vere e proprie sindromi depressive e tendenze autodistruttive, spesso culminate nel suicidio. Tuttavia, il loro percorso artistico è stato frequentemente interpretato alla luce dell'esperienza biografica, determinando una critica psicoanalitica e patografica volta banalmente a riconoscere i sintomi dei disturbi psicopatologici che scandirono i loro reali percorsi di vita. Il caso più eclatante è quello della statunitense Sylvia Plath (Boston, 1932 - Londra, 1963):¹⁴ a partire dalla sua precoce morte per suicidio, si è instaurato un vero e proprio culto, riguardante inizialmente non tanto le qualità estetiche della sua opera, quanto la sua figura e la sua vicenda biografica. La valutazione critica della sua produzione è stata per molto tempo indissolubilmente legata alla scoperta dei suoi tormenti privati, tanto che la sua opera poetica è stata giudicata non

11 BÉATRICE DIDIER, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 19.

12 PAOLA MASTROCOLA, *Prefazione*, in *L'altro sguardo. Antologia di poetesse del Novecento*, a cura di GUIDO DAVICO BONINO e PAOLA MASTROCOLA, Milano, Mondadori, 2010, p. viii.

13 Cfr. ad esempio, BETH BASSEIN, *Women and Death. Linkages in Western Thought and Literature*, Westport, Greenwood Press, 1984; MARGARET HIGONNET, *Frames of Female Suicide*, in «Studies in the Novel», XXII/2 (2000); SANDRA GILBERT, *The Supple Suitor. Death, Women, Feminism, and Assisted or Unassisted Suicide*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», XIV/2 (2005).

14 Sulla biografia e la poetica di Sylvia Plath si segnalano: JACQUELINE ROSE, *The Haunting of Sylvia Plath*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992, CHRISTINA BRITZOLAKIS, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford e New York, Clarendon Press, 1999, LINDA WAGNER-MARTIN, *Sylvia Plath. A Literary Life*, Basingstoke e New York, Palgrave Macmillan, 2003, JO GILL (a cura di), *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, New York, Cambridge University Press, 2005.

convincente, particolarmente in quei componimenti in cui la voce sembra voler esprimere un positivo sentimento di affermazione e presentare un ideale di rinascita; al contrario, si è preferita un'interpretazione che li immagina progredire verso un sempre più ossessivo e imperioso senso di morte. Molti contributi hanno insistito sulla mancanza di un sentimento di speranza o riconciliazione nell'ultima produzione, enfatizzando, al contrario, la presunta inevitabile discesa verso l'oblio.¹⁵ Un'istanza analoga è stata quella dell'italiana Amelia Rosselli (Parigi, 1930 - Roma, 1996),¹⁶ la cui interpretazione letteraria si è fatta spesso suggestionare dalla sua marginalità e irriducibilità a qualsiasi movimento artistico del secondo Novecento, nonché dalle sue drammatiche patologie. Una notevole porzione di saggistica sull'opera rosselliana ha enfatizzato la sua affiliazione con un paradigma di prassi poetica confessionale, attraverso il quale l'autrice esprime tematiche gravemente sofferte. Pur riconoscendo, in certi casi, una volontà di fuga dalla prima persona singolare e valorizzando una più essenziale componente stilistico-linguistica, si sono evidenziati l'intimismo e la tragicità di componimenti che risentono profondamente della malattia dell'autrice e della sua consapevolezza di vivere in un mondo in eterno conflitto, per cui non sembra esserci alcuna via d'uscita al senso oppressivo di desolazione, neanche attraverso l'amore.¹⁷ Un terzo e ultimo caso simile ai precedenti è quello dell'argentina

- 15 Blosser afferma che nel caso appaiano lampi di riconciliazione, «they turn out to be illusory and dangerous» (SILVIANNE BLOSSER, *A Poetics on Edge. The Poetry and Prose of Sylvia Plath. A study of Sylvia Plath's poetic and poetological development*, Bern, Peter Lang Publishing, 2001, p. 2); Schwartz e Bollas sostengono che la vita della poetessa sia inscindibile dalla sua poesia, in un complesso unitario in cui il disturbo mentale e il suicidio sono «a convergence of actions, inner and outer» (MURRAY M. SCHWARTZ e CHRISTOPHER BOLLAS, *The Absence at the Center. Sylvia Plath and Suicide*, in «Criticism», XVIII/2 (1976), p. 148); secondo Alvarez, i componimenti «agiva[no] come una strana potente lente di ingrandimento che filtrava e riplasmava con intensità straordinaria la sua vita quotidiana» (AL ALVAREZ, *Il dio selvaggio*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 36), e sono assimilabili all'arte Estremista che, di fronte agli orrori delle guerre mondiali, tenta di dare forma alla mortalità rivolgendosi sulla propria psiche (*ivi*, p. 245).
- 16 Sulla biografia e la poetica di Amelia Rosselli, si segnalano: EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), *Trasparenze*, supplemento a «Quaderni di poesia», XVII-XIX, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, FLORINDA FUSCO (a cura di), *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007, JENNIFER SCAPPETTONE, *Locomotrix. Selected Poetry and Prose of Amelia Rosselli*, Chicago, University of Chicago Press, 2012.
- 17 Giudici evidenzia l'importanza della «componente di vita vissuta, per non dire *confessional*» nella scrittura rosselliana, a cui associa l'esperienza del disagio psichico e della sindrome persecutoria che la afflisse fino al suicidio (GIOVANNI GIUDICI, *Per Amelia: l'ora infinita*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 230-234, p. 231). Pasolini, analizzando la rilevanza dei lapsus linguistici, scrive che «[i]l tema dei lapsus è un piccolo tema secondario e irrisorio rispetto i grandi temi della Nevrosi e del Mistero che percorrono il corpo di queste poesie» (PIER PAOLO PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 223-225, p. 225); Fusco sostiene che i testi rosselliani «nascono dall'accettazione di uno stato di vita solitario e di un'ineluttabile desolazione interiore [...] Anche l'impulso amoroso non promette alcuna quiete, al contrario, coincidendo con un'impossibile conciliazione, si trasforma in ulteriore impulso di guerra. [...] L'amore è sempre osteggiato, pericoloso irraggiungibile. La presenza amorosa è nuova battaglia e soffocamento del proprio spazio esistenziale e creativo. Il rapporto amoroso non può che essere scissione e impossibilità, frustrazione o martirio» (FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 91, p. 97), e pur rifiutando i giudizi discriminatori, Re afferma che il ruolo del disturbo psichico nella poesia della Rosselli sia quello di spingerla alla contemplazione della morte (LUCIA RE, *Variazioni su Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 249-251, p. 249).

Alejandra Pizarnik (Avellaneda, 1936 - Buenos Aires, 1972),¹⁸ la cui poetica è stata spesso interpretata attraverso luoghi comuni e paradigmi affrettati, quali la morte, la malinconia e la solitudine, come segnali di uno squilibrio psichico, tralasciando invece tematiche più cogenti, tra cui la ricerca linguistica e verbale: la riflessione sull'inquietudine pizarnikiana si è fondata sulla contraddizione tra il concetto di silenzio e il bisogno ossessivo di espressione, che accompagna il graduale aggravarsi del suo reale stato psichico che la condurrà poi a una morte prematura.¹⁹

In ultima istanza, pur appurando che la lirica femminile è particolarmente incline al ripiegamento introspettivo e alla sincerità esasperata, ciò non giustifica un'interpretazione meramente biografica del testo poetico; allo stesso modo, pur riconoscendo che il paradigma essenziale delle tre poetiche prese in esame è un senso di inquietudine necessariamente derivante da sofferti stati patologici, non è legittimata la giustificazione del testo attraverso l'*erlebnis* autoriale, in una sorta di ricerca spasmodica di sintomi e presagi nel testo. Contrariamente alle interpretazioni illustrate finora, dunque, le produzioni delle tre autrici offrono complessi spunti di approfondimento su prospettive opposte: non solo l'angosciante melancolia e l'istinto suicida, piuttosto il loro intreccio con l'impulso erotico-vitalistico, incarnato nell'enfasi sulla corporeità ed espresso in un variegato gradiente di testualizzazioni. Si propone quindi un percorso analitico fondato su incursioni comparatistiche, mirato a configurare da un lato l'esasperazione della melancolia, dall'altro l'esplosione della pulsione erotica, non solo come tendenze contrastanti all'interno della psiche individuale, ma anche come paradigmi letterari entro i quali è possibile interpretare l'espressione poetica, sul modello orlandiano di *formazione di compromesso*.²⁰ Infine, l'individuazione di elementi che riconducono alla pulsione vitale ed erotica serve a introdurre un discrimine tra la scrittura poetica e la traiettoria biografica, nonostante l'impostazione confessionale e intimista che potrebbe lasciar credere il contrario: tra questi elementi, i nuclei fondamentali sui quali si concentrerà l'analisi saranno perlopiù le diverse raffigurazioni della corporeità, le suggestioni erotiche in antitesi con le allusioni al suicidio, i simbolici contrasti cromatici, le personificazioni con l'immaginario naturalistico e la dicotomia insanabile tra il dubbio malinconico e la speranza della cura. Il fine ultimo di questo itinerario analitico è di riabilitare la scrittura poetica e salvarla dalla comune considerazione di impietosa testimonianza di un suicidio annunciato.

18 Sulla biografia e la poetica di Alejandra Pizarnik, si segnalano: MARÍA NEGRONI, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003, CRISTINA PIÑA, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, 2006, FEDERICA ROCCO, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia, Mazzanti Editori, 2006, ARTURO DONATI et al., *"En la otra orilla de la noche". En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*, Roma, Aracne, 2012.

19 Secondo Soncini, alla perdita di fiducia nella parola poetica corrisponde la rinuncia alla speranza di poter dare voce alla propria inquietudine «La palabra [...] revela toda su insuficiencia, puesto que no sabe detener el flujo desbordante e impuro de las múltiples "voces"» (ANNA SONCINI, *Itinerario de la palabra en el silencio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», v (1990), p. 4); Molina ha dichiarato che la poetica pizarnikiana segue ossessivamente due paradigmi opposti: la nostalgia per l'infanzia perduta e, accanto a questa, una spaventosa pulsione di morte, con esiti straordinariamente drammatici e perturbanti (ENRIQUE MOLINA, *La hija del insomnio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», v (1990), p. 5)

20 «Una manifestazione semiotica – linguistica in senso lato – che fa posto da sola, simultaneamente, a due forze psichiche in contrasto diventate significati in contrasto», FRANCESCO ORLANDO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987, p. 211.

3 TRA INQUIETUDINE E PASSIONE: UN PERCORSO ANALITICO

Le poetiche di Rosselli, Plath e Pizarnik divergono profondamente nella traiettoria creativa, nonostante condividano un senso di forte affinità, quasi una sorellanza, nella considerazione critica comune che le dipinge come *poétesses maudites*. Con sfumature proprie e variabili, tutte e tre presentano un intreccio tra la passione esasperata e lacerante, testimoniata dall'insistenza simbolica su una corporeità frammentaria, e l'implacabile senso angoscioso di malessere, che progressivamente sfocia in una volontà malcelata di autodisintegrazione. Ad esempio, in «I tuoi occhi di ceramica» di Amelia Rosselli, il tema amoroso si caratterizza come un continuo dubbio, un prolungarsi all'infinito di una serie illimitata di atti mancati; accanto a questo, tuttavia, è presente una linea tematica erotico-sessuale che si estrinseca nella testualizzazione frammentaria del corpo:

I tuoi occhi di ceramica, le tue membra lussuose
 la tua vigliacca pelle fanno di me il più forte
 degli schiavi d'amore. Impertinente fu la mia
 vita finché si scontrò con la tua lussuria, tetto
 coniugale con tutte le carte in ordine. Il disordine
 della mia passione attirò il tuo petto di bracie
 le mie sconvolgenti frasi d'imploro commossero
 i tuoi occhi pieni di lacrime, cibo preferito
 degli dei scanzonati. [...]
 Amare frasi andai ripetendo finché non ti rintracciai
 sul tuo trono di viande e di disperazioni. Due
 azioni mi portarono vicino a te: la tua frase
 ignorante e il tuo cuore di tufo, seppellito
 oramai nelle mie lunghe braccia trionfanti d'amore
 e di lussuria regina della notte e delle stelle.²¹

In questo testo, le allusioni alla lussuria, alle parti del corpo e all'incontro sessuale sono eclissate dal riferimento alla fredda perfezione degli «occhi di ceramica», alla disperazione, al «cuore seppellito». L'incrocio di *eros* e inquietudine trova espressione in quell'«amare», la cui ambiguità semantica permette di scorgervi inizialmente l'erotica allusione al verbo amare, subito soffocata però dall'accostamento con «frasi», che suggerisce una connotazione infelice. La stessa allusione alla fredda ed eburnea perfezione corporea è riscontrabile anche nella descrizione del corpo femminile privo di vita di «Edge», scritto da Sylvia Plath appena sei giorni prima del suicidio:

The woman is perfected.
 Her dead

²¹ *I tuoi occhi di ceramica*, (1-9, 13-18), da *Variazioni belliche* (1964), in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI, prefazione di EMMANUELA TANDELLO, Milano, I Meridiani Mondadori, 2012, p. 164.

Body wears the smile of accomplishment,
The illusion of a Greek necessity

Flows in the scrolls of her toga,
Her bare

Feet seem to be saying:
We have come so far, it is over.²²

L'intero componimento è centrato sull'espressione della morte come conquista di uno stato di quiete e perfezione, acuita dal riferimento all'antichità classica, in cui il suicidio era visto come un audace gesto di coraggio e onore. Il testo prosegue con l'insistenza sull'assenza di colore e sulla vacuità, attraverso l'inquietante riferimento ai figli, anch'essi morti, paragonati a serpenti bianchi rannicchiati in posizione fetale attorno a brocche di latte vuote («Each dead child coiled, a white serpent,/One at each little/Pitcher of milk, now empty», 9-11). Se la sottile allusione all'infanticidio contribuisce a dipingere una scena dai contorni nettamente sinistri e angoscianti, improvvisamente il tono acquista una forte impronta vitalistica, se non addirittura erotica:

She has folded

Them back into her body as petals
Of a rose close when the garden

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.²³

Al momento della morte, la donna ha raccolto i figli dentro di sé, così come la rosa racchiude i suoi petali al crepuscolo. Il ritorno archetipale nel ventre materno è confermato dalle languide e voluttuose immagini floreali e dalla menzione del verbo *to bleed*, che insinuano un sottile richiamo all'organo genitale femminile e al ciclo mestruale, quindi necessariamente al campo semantico della fertilità, presentando la morte come un'irresistibile tentazione erotica. Il testo si chiude con un'apparente nota di rassegnazione, l'immagine della luna che vigila, distante e disinteressata rispetto alla tragedia appena consumata:

The moon has nothing to be sad about,
Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
Her blacks crackle and drag.²⁴

22 *Edge*, (1-8), da *Ariel* (1965), in SYLVIA PLATH, *Collected Poems*, a cura di TED HUGHES, London, Faber e Faber, 1981, p. 272.

23 *Edge*, (12-16), da *Ariel* (1965), in *ivi*, pp. 272-273.

24 *Edge*, (17-20), da *Ariel* (1965), in *ivi*, p. 273.

Tuttavia, il disinteressamento della luna, anch'essa tradizionale simbolo di fertilità, potrebbe essere interpretato in maniera positiva: la luna non si rattrista della morte poiché è abituata ad assistervi; essa non è che uno stato naturale, un passaggio necessario all'interno del ciclo vitale dell'esistenza umana. Il legame tra pulsione erotica ed elemento naturalistico si ritrova anche in «Amantes»²⁵ di Alejandra Pizarnik, in cui si assiste a un'esplosione di erotismo, colto nelle sue sfumature più intense:

una flor
 no lejos de la noche
 mi cuerpo mudo
 se abre
 a la delicada urgencia del rocío

Grazie alla scelta di una simbologia fortemente erotica, come il riferimento al fiore, al corpo muto che «se abre», alla rugiada, che rimanda al vitalistico immaginario acquatico, e grazie all'impiego di una scansione dei versi che ricorda il movimento della respirazione, il componimento trasuda un erotismo esasperato, poiché colto in una tensione estrema tra violenza e dolcezza, come dimostra l'ossimoro «delicada urgencia» riferito alla rugiada.

Nella produzione di Plath, un'altra sfaccettatura della pulsione vitale è la possibilità di fusione con la natura. «Ariel» è la descrizione esasperatamente ermetica di una donna che galoppa in sella al proprio cavallo in campagna, all'alba. Si apre su una scena statica, ma appena la donna comincia a cavalcare si assiste ad una metamorfosi per cui essa si fonde con il proprio destriero («God's lioness,/How one we grow,/Pivot of heels and knees!», 4-6), tanto da non discernere più i dettagli dell'ambiente circostante («The furrow/split and passes», 6-7; «Shadows./Something else/Hauls me through air», 14-15). Alcune delle immagini sono da interpretare in chiave erotica: ad esempio, la fusione con l'animale e l'immagine fallica della freccia dei versi finali; la trasformazione della donna in figura maschile richiama lo shakespeariano spirito androgino Ariel, fusione di maschile e femminile. Infine, la donna si fonde con la cavalcata stessa verso il sole, un potente occhio fiammeggiante: l'io abbandona le sue vesti umane, si fonde con la natura e il genere animale per giungere al fatidico volo suicida, in cui la morte acquista una dimensione estatica.

And
 Am the arrow,

 The dew that flies
 Suicidal, at one with the drive
 Into the red

Eye, the cauldron of morning.²⁶

25 da *Los trabajos y las noches* (1965), in ALEJANDRA PIZARNIK, *Poesía completa*, a cura di ANA BECCIÚ, Barcelona, Editorial Lumen, 2003, p. 159.

26 *Ariel*, (26-31), da *Ariel* (1965), in PLATH, *Collected Poems*, cit., pp. 239-240.

La stessa connessione erotico-naturalistica è riscontrabile, seppur raramente, anche nella produzione di Amelia Rosselli: «Una tua faccia ha sì contorni umani»,²⁷ dimostra la resistenza del tema amoroso-carnale, e testimonia la connessione della pulsione vitale non solo con la corporeità dell'interlocutore, ma anche con l'elemento naturalistico: «Una tua faccia ha sì contorni umani/un tuo gesto è davvero primaverile e/un tuo guardarmi è la prima delle cose/a cui penso quando – nel vivido primeggiare/dei nuvoli pomeridiani – io con molta/lentezza cerco te» (1-5). L'amore, accostato in senso ossimorico con la disperazione, è sempre attraversato da una sensazione di dubbio e incertezza su cui si rovescia la psiche dell'io, testimoniando l'unione viscerale tra moti pulsionali amorosi e funesti. La medesima sensazione di incertezza è presente anche in «Io non so se la tua pelle»,²⁸ in cui la pulsione erotica sembra riuscire ad avere il sopravvento, passando ancora attraverso il riferimento alla corporeità, ma è comunque una prevaricazione adulterata dall'ombra di un «malessere»: «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» (1-3). In questi versi, anche quando gli istinti erotici sembrano prevaricare sul pensiero di morte, un sottile rivolo di inquietudine rimane latente nell'espressione del dubbio («Io non so»), per poi esplodere nella manifestazione di un'angoscia lacerante che penetra fin «dentro le fibre più strette».

L'incertezza e il dubbio, dimensioni fortemente melanconiche, trovano particolare espressione nella prima Pizarnik, in cui, nonostante i lampi vitalistici siano improvvisi e vengano subito spenti dal diffuso senso di malinconia, la dimensione erotica è comunque presente. In «Mucho más allá»,²⁹ l'io si interroga sulla propria condizione esistenziale e sul senso ultimo della sua vita, sul destino finale che, una volta spento anche l'ultimo barlume di speranza, la trasporterà «mucho más allá». Il componimento è costellato di interrogazioni retoriche, nelle quali risuona una forte eco di amletica memoria: «¿Y qué si nos vamos anticipando/de sonrisa en sonrisa/hasta la última esperanza?» (1-3). L'immagine di apertura del testo proietta immediatamente il lettore nel baratro dell'incertezza: il richiamo ai termini «sonrisa» ed «esperanza» suggerisce una dimensione vitale e serena, che però l'io sceglie di oscurare con un'unica parola, «última», manifestando la supremazia dell'angosciante melancolia che rende il sorriso temporaneo, di circostanza. Nella strofa successiva, tuttavia, si assiste ad un mutamento radicale del tono: l'io si mostra in tutta la sua fragilità, spinto a denudarsi completamente di fronte alla vita, come conferma l'enumerazione di verbi con valore reversativo, apportato dal prefisso *des-*: *deshacerse*, *desangrarse*, *desplumarse*, *desequilibrarse*.

¿A qué, a qué
este deshacerme, este desangrarme,
este desplumarme, este desequilibrarme
si mi realidad retrocede
como empujada por una ametralladora
y de pronto se lanza a correr,

27 da *Documento* (1976), in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 397.

28 da *Variazioni belliche* (1964), in *ivi*, p. 162.

29 da *Las aventuras perdidas* (1958), in PIZARNIK, *Poesía completa*, cit., p. 95.

aunque igual la alcanzan,
 hasta que cae a mis pies como un ave muerta?³⁰

Nella seconda metà della strofa, al contrario, la voce poetica intende concentrarsi sull'istinto vitale, poiché comprende che la componente fondamentale dell'esistenza è costituita dalle continue sofferenze e lotte, spinta essenziale e necessaria per sentirsi vivo, malgrado il dolore che ne consegue:

Quisiera hablar de la vida.
 Pues esto es la vida,
 este aullido, este clavarse las uñas
 en el pecho, este arrancarse
 la cabellera a puñados, este escupirse
 a los propios ojos, sólo por decir,
 sólo por ver si se puede decir:
 «¿es que yo soy? ¿verdad que sí?»
 ¿no es verdad que yo existo
 y no soy la pesadilla de una bestia?»³¹

Le visioni crude non solo formano parte delle esperienze di vita, ma ne costituiscono l'essenza profonda: soltanto dopo essere sopravvissuti alla sofferenza ci si accorge di esistere e di possedere un senso. Tra le forti e crude immagini di questa strofa, risalta in contrasto un verso di sconvolgente delicatezza, «¿es que yo soy? ¿verdad que sí?» (25), in cui l'io appare totalmente indifeso e disarmato, come se volesse chiedere al lettore se gli interrogativi sulla propria sensatezza siano condivisi. Nonostante tutti i disperati dubbi dei versi precedenti, l'io continua, imperterrito e instancabile, a lottare, a volersi sentire vivo, nonostante le tempie crepitino di inutile e accecante superbia, la quale impedisce all'uomo di rendersi conto che la morte non è altro che parte fondamentale dell'esistenza, una transizione necessaria, come aveva già intuito Plath:

Y con las manos embarradas
 golpeamos a las puertas del amor.
 Y con la conciencia cubierta
 de sucios y hermosos velos,
 pedimos por Dios.
 Y con las sienas restallantes
 de imbécil soberbia
 tomamos de la cintura a la vida
 y pateamos de soslayo a la muerte.³²

Il testo si chiude in forma circolare, con la ripetizione dei primi versi, tornando al sorriso forse ingannatore con cui l'uomo sceglie di ricamare la propria vita, fino all'ultima speranza. Il soggetto ha finalmente compreso la necessità della morte, e decide di

³⁰ *Mucho más allá*, (10-17), da *Las aventuras perdidas* (1958), in *ibidem*.

³¹ *Mucho más allá*, (17-27), da *Las aventuras perdidas* (1958), in *ivi*, pp. 95-96.

³² *Mucho más allá*, (28-36), da *Las aventuras perdidas* (1958), in *ivi*, p. 96.

andarle incontro serenamente: quel che resta, nonostante la consapevolezza della fine, è il sorriso: «Pues eso es lo que hacemos./Nos anticipamos de sonrisa en sonrisa/hasta la última esperanza» (37-39). La pulsione vitale non è solo un improvviso lampo di circostanza nella poetica pizarnikiana, ma una dimensione alternativa valida e presente, alla quale il soggetto può riuscire ad accedere se accetta di impegnarsi in una lotta costante e disperata. La volontà di instancabile rinascita è centrale anche in «Lady Lazarus»³³ di Plath, fondata sul fascino del suicidio e sulla ciclica possibilità di resurrezione. Oltre a richiamare il leitmotiv tipicamente femminile della testualizzazione frammentaria del corpo («There is a charge/For the eyeing of my scars, there is a charge/For the hearing of my heart-/It really goes./And there is a charge, a very large charge/For a word or a touch/Or a bit of blood/Or a piece of my hair or my clothes», 57-64), il testo è rilevante anche per il finale, in cui l'io assume un tono di sfida particolarmente sprezzante e vendicatore: avverte l'interlocutore della sua capacità di risorgere dalle proprie ceneri, come la fenice, e di consumare gli uomini come fa il fuoco con l'ossigeno. L'immagine dell'io che emerge da questi ultimi versi è nettamente vittoriosa:

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.³⁴

Dunque, nonostante l'ossessione di Plath per le tematiche più angoscianti, vi sono testi, persino nell'ultima fase, nei quali è presente anche una sorprendente nota di speranza, conferita da immagini vitalistico-erotiche spesso veicolate dal colore rosso. Ad esempio, in «Tulips»,³⁵ il soggetto afferma subito la discrepanza cromatica tra il rosso acceso dei fiori e il bianco dominante nella camera d'ospedale in cui si trova: «The tulips are too excitable, it is winter here» (1). Mentre la camera sprigiona una calma acquiescente, trasmessa dai ripetuti accenni al colore bianco che è emblema cromatico della calma anestetizzante, irrompe la purpurea violenza dei tulipani: «The tulips are too red in the first place, they hurt me» (37), «Their redness talks to my wound, it corresponds» (40), «The vivid tulips eat my oxygen» (50). I fiori rossi, paragonati alla dolorosa ferita chirurgica della donna e alle sue cavità cardiache che fioriscono «out of sheer love of me» (62), si configurano quindi come il simbolo di una pulsione erotica che destabilizza la psiche.

L'enfasi sul vincolo erotico è imprescindibile anche nella poetica pizarnikiana, raggiungendo l'apice nella raccolta *Los trabajos y las noches* (1965), in cui l'io lirico focalizza il proprio slancio creativo sull'importanza della poesia e sulla passione, pur senza abbandonare l'uso di simboli e immagini angosciose e funeree. «Revelaciones» è costituita da

³³ da *Ariel* (1965), in PLATH, *Collected Poems*, cit., p. 246.

³⁴ *Lady Lazarus*, (79-84), da *Ariel* (1965), in *ivi*, pp. 246-247.

³⁵ da *Ariel* (1965), in *ivi*, p. 160.

un susseguirsi di temi sperimentati in tutta la produzione: il contesto notturno come momento privilegiato per la scrittura; l'importanza della parola poetica come strumento di autodefinizione e conoscenza; l'accostamento, attraverso il sintagma «deseo de morir», del tema della morte con il riferimento al desiderio sessuale e all'estasi fisica, ulteriore dimostrazione della dicotomia *eros*-melancolia:

En la noche a tu lado
las palabras son claves, son llaves.
El deseo de morir es rey.

Que tu cuerpo sea siempre
un amado espacio de revelaciones.³⁶

Non a caso, l'insonne Alejandra Pizarnik prediligeva le ore notturne per lavorare: di notte, le sue parole riuscivano ad unirsi nell'atto creativo come in un atto sessuale e a diventare chiavi di interpretazione; così, durante la notte, il corpo diventa uno spazio sia fisico che intellettuale, in cui la parola ha modo di rivelare una propria realtà. Il parallelismo tra corpo e parola, erotismo e poesia è rinnovato in *Destrucciones*:³⁷ «Del combate con las palabras ocúltame/y apaga el furor de mi cuerpo elemental». La carica erotica del componimento è contaminata da un velato senso di inquietudine, reso dall'impiego del campo semantico della guerra e della distruzione, a cui appartengono termini come «combate», «furor», e il titolo stesso, «destrucciones».

La stessa connessione tra violenza ed erotismo si riscontra anche in «La passione mi divorò giustamente»³⁸ di Rosselli: «La passione mi divorò giustamente/la passione mi divise fortemente/la passione mi ricondusse saggiamente/io saggiamente mi ricondussi» (1-4). In questo componimento, l'impostazione anaforica e simmetrica attorno a cui ruota il vocabolo «passione» contribuisce ad un'ambiguità interpretativa: la passione può essere una forza istintiva e carnale, che «divora» e «divide», ma anche un «saggio» impulso che «riconduce» l'io alla ragione. Più avanti, il testo precipita in un moto vorticosamente centripeto e iterativo, sempre mantenendo come fulcro la passione, a cui si aggiungono i concetti opposti e complementari di «bruciare» ed «estinguere», che per natura semantica possono essere letti come due ovvie incarnazioni di erotismo e morte, rispettivamente:

io che bruciavo di passione
estinta la passione nel bruciare

io che bruciavo di dolore, nel
vedere la passione così estinta.
Estinguere la passione bramosa!
Distinguere la passione dal

³⁶ da *Los trabajos y las noches* (1965), in PIZARNIK, *Poesía completa*, cit., p. 156.

³⁷ da *Los trabajos y las noches* (1965), in *ivi*, p. 158.

³⁸ da *Documento* (1976), in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 442.

vero bramare la passione estinta
estinguere tutto quel che è

estinguere tutto ciò che rima
con è: estinguere me, la passione

la passione fortemente bruciante
che si estinse da sé.

Estinguere la passione del sé!
Estinguere il verso che rima
da sé estinguere perfino me³⁹

All'estinzione delle passioni fa necessariamente eco lo spegnersi del sé («estinguere me») e della poesia stessa («estinguere tutto ciò che rima/con è»), suggerendo come senza l'impulso erotico non possano esistere né l'io, né la poesia. La tragica poetica rosselliana, dunque, sembra essere rischiarata da un impercettibile spiraglio di luce, espresso nella bruciante passione, la quale, se soffocata dall'inquietudine melanconica, porta inevitabilmente all'estinzione dell'io e della scrittura poetica. Questo *excursus* comparatistico si conclude tornando ad Alejandra Pizarnik e all'intreccio tra l'argomento erotico-sessuale e l'onnipresente immaginario di violenza e inquietudine, centrale nel breve poema in prosa «Lazo mortal»:

[...] Hacer el amor adentro de nuestro abrazo significó una luz negra: la oscuridad se puso a brillar. Era la luz reencontrada, doblemente apagada pero de algún modo más viva que mil soles. [...] el mortuorio color de los detenidos deseos se abrió en la salvaje habitación. El ritmo de los cuerpos ocultaba el vuelo de los cuervos. El ritmo de los cuerpos cavaba un espacio de luz adentro de la luz.⁴⁰

La prima frase dimostra immediatamente l'unione delle due tendenze: la «luz negra», ossimoro legato a un presagio di morte, è la cifra interpretativa dell'atto sessuale; l'espressività ossimorica è confermata dalle frasi successive, in cui torna il campo semantico della luce, la quale, sebbene «apagada», spenta, è più vivida di mille soli. Inoltre, la paronomasia tra le parole «cuerpos» e «cuervos», corpi e corvi, è un'ulteriore manifestazione dell'intreccio simbolico tra la pulsione di vita e quella di morte. Non solo le due tendenze si intersecano: la pulsione erotico-sessuale risulta addirittura predominante su quella di morte, proprio perché il ritmo dei corpi riesce a nascondere il volo dei corvi, e a giungere, straordinariamente, alla luce.

39 *La passione mi divorò giustamente...*, (10-24), da *Documento* (1976), in *ibidem*.

40 *Lazo mortal*, da *El infierno musical* (1971), in PIZARNIK, *Poesía completa*, cit., p. 279.

4 CONCLUSIONI

Da questa rapida disamina si deduce chiaramente l'intreccio che lega la melancolia, seppur nelle sue diverse sfumature, e la passione erotica. Si intravede, inoltre, il suo effettivo ruolo di prerogativa per l'espressione dei moti interiori, richiamando alla memoria la connessione tra genio artistico e disturbo melanconico, categoria applicabile a maggior ragione anche alla sensibilità femminile. La ricorrenza di certi motivi, come la rappresentazione problematica della corporeità, l'identificazione con il lussuoso contesto naturalistico, la simbologia cromatica, l'accostamento violenza-passione, dimostra in ultima istanza che la creazione poetica si configura come il luogo privilegiato per la convivenza dei due temperamenti, melanconico e passionale. Nonostante il paradigma dell'inquietudine melanconica sia imprescindibile per le tre autrici, si è potuto osservare che l'espressione dell'erotismo riesce a irrompere nella traiettoria poetica, proponendosi come passione bruciante (Rosselli), come estasi sessuale e creativa (Pizarnik), o come fusione metamorfica con la natura (Plath). La dicotomia tra melancolia e passione si è dimostrata non solo ben radicata nell'intera cultura occidentale, ma anche preminente tra i *topoi* distintivi della scrittura poetica al femminile, che sembra essere naturalmente votata all'espressione dell'autentico. Dal momento che l'orizzonte della lirica femminile è vastissimo, esteso a perdita d'occhio attraverso secoli, aree geografiche e correnti letterarie, l'indagine appena conclusa non rappresenta che una minima parte delle possibili trattazioni dell'argomento, di cui ci si augurano futuri approfondimenti. Ciononostante, si è cercato di contribuire a diffondere una nuova e più vivida luce sull'arte di tre poetesse la cui energia e potenza creativa è stata spesso oscurata dalla risonanza delle proprie drammatiche vicende biografiche.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALVAREZ, AL, *Il dio selvaggio*, Milano, Rizzoli, 1975. (Citato a p. 122.)
- ARISTOTELES, *La «melanconia» dell'uomo di genio*, a cura di CARLO ANGELINO e ENRICA SALVANESCHI, Genova, Il Melangolo, 1981. (Citato a p. 116.)
- BASSEIN, BETH, *Women and Death. Linkages in Western Thought and Literature*, Westport, Greenwood Press, 1984. (Citato a p. 121.)
- BLOSSER, SILVIANNE, *A Poetics on Edge. The Poetry and Prose of Sylvia Plath. A study of Sylvia Plath's poetic and poetological development*, Bern, Peter Lang Publishing, 2001. (Citato a p. 122.)
- BRITZOLAKIS, CHRISTINA, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford e New York, Clarendon Press, 1999. (Citato a p. 121.)
- BURTON, ROBERT, *L'anatomia della malinconia*, a cura e con pref. di JEAN STAROBINSKI, trad. da GIOVANNA FRANCI, Venezia, Marsilio, 1994. (Citato a p. 116.)
- BUTLER, JUDITH, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997. (Citato a p. 117.)
- DIDIER, BÉATRICE, *L'Écriture-femme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981. (Citato a p. 121.)

- DONATI, ARTURO, EMANUELE LEONARDI, GIOVANNA MINARDI *et al.*, “En la otra orilla de la noche”. *En torno a la obra de Alejandra Pizarnik*, Roma, Aracne, 2012. (Citato a p. 123.)
- FICINO, MARSILIO, *Sulla vita*, Milano, Rusconi, 1965. (Citato a p. 116.)
- FLATLEY, JONATHAN, *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008. (Citato a p. 117.)
- FRABOTTA, BIANCAMARIA, *Letteratura al femminile. Itinerari di lettura a proposito di donne, storia, poesia, romanzo*, Bari, De Donato, 1980. (Citato a p. 120.)
- FREUD, SIGMUND, *Lutto e melanconia*, in *Opere*, prefazione di CESARE LUIGI MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, vol. VIII. (Citato alle pp. 116, 118, 119.)
- *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, prefazione di CESARE LUIGI MUSATTI, Torino, Bollati Boringhieri, 1976, vol. IX. (Citato a p. 119.)
- FUSCO, FLORINDA (a cura di), *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007. (Citato a p. 122.)
- GILBERT, SANDRA, *The Supple Sutor. Death, Women, Feminism, and Assisted or Unassisted Suicide*, in «Tulsa Studies in Women's Literature», XIV/2 (2005). (Citato a p. 121.)
- GILL, JO (a cura di), *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, New York, Cambridge University Press, 2005. (Citato a p. 121.)
- GIUDICI, GIOVANNI, *Per Amelia: l'ora infinita*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 230-234. (Citato a p. 122.)
- HIGONNET, MARGARET, *Frames of Female Suicide*, in «Studies in the Novel», XXXII/2 (2000). (Citato a p. 121.)
- IRIGARAY, LUCE, *Speculum de l'autre femme*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974. (Citato a p. 116.)
- JACKSON, STANLEY W., *Melancholia and Depression. From hippocratic times to modern times*, New Haven, Yale University Press, 1986. (Citato a p. 117.)
- KLIBANSKY, RAYMOND, ERWIN PANOFSKY e FRITZ SAXL, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art*, Nendelen, Kraus Reprint, 1979. (Citato a p. 116.)
- KRAEPELIN, EMIL, *Trattato di Psichiatria*, Milano, Vallardi, 1907. (Citato a p. 116.)
- KRISTEVA, JULIA, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*, Paris, Gallimard, 1987. (Citato a p. 117.)
- MASTROCOLA, PAOLA, *Prefazione*, in *L'altro sguardo. Antologia di poetesse del Novecento*, a cura di GUIDO DAVICO BONINO e PAOLA MASTROCOLA, Milano, Mondadori, 2010. (Citato a p. 121.)
- MIDDEKE, MARTIN e CRISTINA WALD (a cura di), *The Literature of Melancholia. Early Modern to Postmodern*, New York, Palgrave Macmillan, 2011. (Citato a p. 117.)
- MOLINA, ENRIQUE, *La hija del insomnio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», V (1990). (Citato a p. 123.)
- NEGRONI, MARÍA, *El testigo lúcido. La obra de sombra de Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003. (Citato a p. 123.)
- ORLANDO, FRANCESCO, *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1987. (Citato a p. 123.)

- PASOLINI, PIER PAOLO, *Notizia su Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 223-225. (Citato a p. 122.)
- PIÑA, CRISTINA, *Alejandra Pizarnik. Una biografía*, Buenos Aires, Corregidor, 2006. (Citato a p. 123.)
- PIZARNIK, ALEJANDRA, *Poesía completa*, a cura di ANA BECCIÚ, Barcelona, Editorial Lumen, 2003. (Citato alle pp. 126-128, 130, 131.)
- PLATH, SYLVIA, *Collected Poems*, a cura di TED HUGHES, London, Faber e Faber, 1981. (Citato alle pp. 125, 126, 129.)
- RADDEN, JENNIFER, *The Nature of Melancholy. From Aristotle to Kristeva*, Oxford, Oxford University Press, 2000. (Citato alle pp. 117, 119.)
- RE, LUCIA, *Variazioni su Amelia Rosselli*, in *Amelia Rosselli*, a cura di FLORINDA FUSCO, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 249-251. (Citato a p. 122.)
- ROCCO, FEDERICA, *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia, Mazzanti Editori, 2006. (Citato a p. 123.)
- ROSE, JACQUELINE, *The Haunting of Sylvia Plath*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992. (Citato a p. 121.)
- ROSSELLI, AMELIA, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI, prefazione di EMMANUELA TANDELLO, Milano, I Meridiani Mondadori, 2012. (Citato alle pp. 124, 127, 130, 131.)
- SCAPPETTONI, JENNIFER, *Locomotrix. Selected Poetry and Prose of Amelia Rosselli*, Chicago, University of Chicago Press, 2012. (Citato a p. 122.)
- SCHIESARI, JULIANA, *The Gendering of Melancholia. Feminism, Psychoanalysis and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1992. (Citato a p. 117.)
- SCHWARTZ, MURRAY M. e CHRISTOPHER BOLLAS, *The Absence at the Center. Sylvia Plath and Suicide*, in «Criticism», XVIII/2 (1976). (Citato a p. 122.)
- SHOWALTER, ELAINE, *The Female Malady. Women, Madness and English Culture 1830-1980*, Harmondsworth e New York, Penguin Books, 1987. (Citato alle pp. 117, 119.)
- SONCINI, ANNA, *Itinerario de la palabra en el silencio*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», v (1990). (Citato a p. 123.)
- STAROBINSKI, JEAN, *L'inchostro della malinconia*, trad. da MARIO MARCHETTI, postfazione di FERNANDO VIDAL, Torino, Einaudi, 2014. (Citato a p. 117.)
- TANDELLO, EMMANUELA e GIORGIO DEVOTO (a cura di), *Trasparenze*, supplemento a «Quaderni di poesia», XVII-XIX, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003. (Citato a p. 122.)
- WAGNER-MARTIN, LINDA, *Sylvia Plath. A Literary Life*, Basingstoke e New York, Palgrave Macmillan, 2003. (Citato a p. 121.)

PAROLE CHIAVE

Poesia femminile; *eros*; melancolia; critica psicoanalitica; critica comparatistica.

NOTIZIE DELL'AUTRICE

Carmen Bonasera è dottoranda di ricerca in Filologia, Letteratura e Linguistica presso l'omonimo Dipartimento dell'Università di Pisa. I suoi interessi scientifici rientrano nel settore della Teoria della Letteratura e delle Letterature Compare, e sono attualmente rivolti all'analisi delle diverse costruzioni dell'io e alle strategie di *autofiction* nella lirica femminile del secondo Novecento, con particolare attenzione per le aree italiana, statunitense e ispano-americana.

carmen.bonasera@fileli.unipi.it

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

CARMEN BONASERA, «Io che bruciavo di passione». *Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», x (2018), pp. 115-135.

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 – X (2018)

EROS E MELANCOLIA NELLA POESIA MODERNA E CONTEMPORANEA a cura di Fulvio Ferrari, Lorenzo Mari e Stefano Pradel	v
<i>Eros e melancolia: una nota a margine</i>	vii
SYLVIA KRATOCHVIL, <i>Le regard mélancolique dans la poésie de Baudelaire</i>	i
SERGIO SCARTOZZI, <i>L'unione impossibile. Tessiture della melancolia pascoliana</i>	21
LORETTA FRATTALE, « <i>Bandadas de mujeres desnudas van dejando / olor a sexo de alma por el aire violeta...</i> ». <i>Eros e malinconia nella poesia del primo Jiménez</i>	35
GÖKÇE ERGENEKON, <i>Le désir et le désert. L'écriture érotique du deuil dans Corps mémorable de Paul Éluard</i>	51
ARMANDO LÓPEZ CASTRO, <i>El decir erótico de José Lezama Lima</i>	71
STEFANO PRADEL, <i>Escribir en/de los cuerpos: erotismo y metapoesía en José Ángel Valente</i>	93
CARMEN BONASERA, « <i>Io che bruciavo di passione</i> ». <i>Rappresentazioni dell'eros inquieto nella poesia femminile del secondo novecento</i>	115
ALICE LODA, <i>Corpo e tempo. Eros and Melancholy in Gëzim Hajdari's transmediterranean poetics</i>	137
MARIO MARTÍN GIJÓN, <i>Mellon Collie and the Infinite Sadness. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio</i>	169
ROBERTO BATISTI, <i>Espressioni dell'eros infelice in due poeti italiani del nuovo millennio</i>	181
SAGGI	203
MATTEO FADINI, <i>Cinque edizioni sine notis di letteratura popolare in copia unica: attribuzione agli stampatori ed edizione dei testi poetici</i>	205
CLAIRE MARCHÉ, <i>Enjeux de la composition vocale et musicale du dernier roman de Kosmas Politis : étude du manuscrit de Terminus (Τέξμα, 1975)</i>	239
ANDREA RONDINI, <i>Delirio di immobilità. Gli stati di grazia di Davide Orecchio</i>	257
TEORIA E PRATICA DELLA TRADUZIONE	277
GIULIA MASTROPIETRO, <i>Filastrocche e giochi di parole: tradurre un romanzo per bambini</i>	279
MARÍA NIEVES ARRIBAS, <i>El inevitable residuo traductivo en la novela Patria de Fernando Aramburu</i>	289
ELISA FORTUNATO, <i>Un Huxley italiano nel ventennio fascista</i>	321
INDICE DEI NOMI (a cura di C. Crocco e M. Fadini)	353
INDICE CUMULATIVO NUMERI I (2014) – X (2018)	359
CREDITI	373

TICONTRE. TEORIA TESTO TRADUZIONE

NUMERO 10 - NOVEMBRE 2018

*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.