



*Alle soglie dell'osceno.
Poetiche della profanazione in Sara de
Ibáñez e Alejandra Pizarnik*

di Luca Salvi

Whether Mr. Mutt with his own hands made the fountain or not has no importance. He CHOSE it. He took an ordinary article of life, placed it so that its useful significance disappeared... created a new thought for that object.

Marcel Duchamp, *The Richard Mutt Case*, 1917

GEROGLIFICI

L'intera attività critica di Adorno può essere condensata nel tentativo di emancipare il pensiero dalla consolante logica dell'affermazione che presiede alla dialettica di Hegel. Ciò che esce legittimato, infatti, dalla riflessione hegeliana, è sempre e comunque l'esistente, il positivo affermato, di cui il negativo, l'*altro*, il differente, non sarebbe che un momento eccentrico immediatamente superato nell'articolazione della sintesi. Nel movimento dialettico, che è per definizione il luogo di relazione delle alterità, Hegel introduce un principio del tutto a-dialettico, l'identità: "La realtà è qualità, esserci.



Contiene quindi il momento del negativo, e solo per questo è quel determinato, ch'essa è. [...] La determinatezza è la negazione posta come affermativa" (Hegel 2004: I, 107-108). Il negativo non è altro che un momento attraverso cui l'esistente, l'assoluta identità, il sempre uguale a sé afferma la propria egemonia, dove "il non identico [...] viene messo da parte dialetticamente, ridotto all'identità" (Adorno 1980: 107). Da questo punto di vista, Adorno potrà affermare, in conclusione, che l'essente, di cui "non è rimasto altro che la nuda affermazione di ciò che comunque è già", si determina, in maniera esclusiva come una "affermazione del potere" (Adorno 1980: 118). Un figura, tuttavia, sembra condurre la riflessione adorniana verso il superamento di questo stallo: si tratta del "carattere d'enigma" (*Rätselcharakter*) dell'opera d'arte (2009: 167-168), per il quale le scritture moderne non sarebbero altro che "scritture geroglifiche" (2009: 168), nel senso che esse domandano incessantemente all'interpretazione di un significato ostinatamente fuori portata, continuamente differito e, in definitiva, sempre *altro*, mancante:

Con gli enigmi le opere d'arte condividono l'ambivalenza di determinato e indeterminato. Esse sono punti di domanda, non sono univoche neppure per sintesi. Tuttavia la loro figura è così precisa da prescrivere il passaggio verso il luogo in cui l'opera d'arte si interrompe. Come negli enigmi, la risposta viene taciuta e viene estorta attraverso la struttura. Utile a ciò è la logica immanente, quanto è legale nell'opera, ed è questa la teodicea del concetto di scopo nell'arte. Lo scopo dell'opera d'arte è la determinatezza dell'indeterminato (2009: 167).

È nell'ambito di questo movimento dialettico – che è negativo perché l'oscillazione dei contrari, delle presenze e delle assenze, così come dei segni *legali* e dell'insensato contenuto enigmatico, non trova mai una propria risoluzione sintetica, univoca – dove l'attività estetica acquista nella modernità, secondo l'interpretazione adorniana, la propria valenza più piena. Si comprende, da questo punto di vista, il peso che Adorno conferirà all'estetica nel suo programma di liberazione del pensiero dalle maglie conservatrici e opprimenti dell'affermazione hegeliana. Come spazio della determinatezza dell'indeterminato, breccia in cui l'alterità afferma se stessa in quanto tale e non più come conferma di ciò che è legittimo e che la esclude, l'arte non solo diviene il "luogotenente di una prassi migliore di quella che ha dominato fino a oggi" ma, in un *crescendo* di eversività, conferma se stessa alla maniera di una "critica della prassi in quanto dominio di una brutale autoconservazione all'interno e per amore del vigente" (2009: 18).

Da questa prospettiva, domanderemo a due grandi e *oscuri*¹ esperienze della poesia rioplatense del Novecento – le scritture di Alejandra Pizarnik e Sara de Ibáñez –

¹ Oscurità che, spesso, nel linguaggio critico, pare dover coincidere con una frattura insanabile fra *opera* e *mondo*. È il caso di Rodríguez Monegal che, pur nella sua consueta intelligenza, cede alla tentazione di vedere, nella poesia di Ibáñez, nient'altro che la celebrazione di una "perfección formal, tan helada e insensible a otro valores que los funcionales" che è, in sostanza "la coronación de un



quali siano le forme di tale enigmaticità ma, soprattutto, cosa, in essa, nel punto di domanda che disegna continuamente in trasparenza sulla superficie della pagina, è ricercato dalla coscienza moderna, quale spazio, cioè, la parola enigmatica sia in grado di inaugurare nella relazione del parlante con il proprio linguaggio, quale pratica critica consenta, in definitiva, all'opera, nello spazio sempre aperto dell'enigma, di tornare a ripensare la realtà senza la necessità di ricorrere alle logiche di quel dominio che fonda se stesso nella marginalizzazione ed eliminazione dell'alterità.

GLI OGGETTI DEL POEMA

Nel corso di una intervista rilasciata alla BBC londinese nel 1948, Sara de Ibáñez fornisce una definizione fortemente suggestiva della poesia:

Se me pregunta cómo entiendo la poesía. Me apresuro a responder: *como un ejercicio de misterio...* Todas las definiciones resultan impotentes... Poesía es algo así como lo que nos queda en la voz después de haber estado a punto de morir de la presencia divina (*apud* R. Ibáñez 1973: XXXI).

Il dettato della poesia sembra non potere essere definito in altro modo se non come un resto, una rimanenza. Come tale, esso è, dunque, il luogo duplice e ambiguo di una presenza e di un differimento, una traccia che rinvia inesorabilmente al di fuori del proprio luogo di attualizzazione. Se la traccia della tradizione della mistica cristiana segna certamente la definizione di Ibáñez, ciò che qui è posto in evidenza, lasciando riemergere echi più lontani che affondano le proprie radici nella struttura della religiosità classica, è un punto di passaggio, uno scarto – un *initium*, si direbbe, secondo il vocabolario della ritualità misterica – che sancisce una transizione essenziale nello stato di chi vi è implicato. Il contatto con la morte – determinato da un altro incontro, quello del singolo con l'entità pre-individuale ed extra-personale della divinità – determina, infatti, una nuova nascita, l'inaugurazione di un'inedita condizione d'esistenza. "Es hora de nacer y no me espero / perdido entre dulcísimas espinas" (Ibáñez 1948: 44), si legge a conferma di questo nel primo componimento della sezione *Tiempo II*, ed è questa una rinascita che ha tutta la valenza di una rottura nei confronti di uno stato di cose precedente: "Todo es nuevo, mi voz y las criaturas" (Ibáñez 1948: 44). È soltanto come effetto di tale passaggio, di un simile scarto d'essere, che qualcosa come una parola umana può acquisire esistenza; ma è esclusivamente all'interno di questa particolare condizione – che è tanto linguistica quanto ontologica – dove è possibile scorgere anche solo la possibilità embrionale di qualsiasi poesia. Riprendendo il parallelismo con la ritualità dei misteri classici,

proceso de poesía poetizada" (1966: 118) che proietta il poetico al di là e al di fuori del rapporto con il mondo e i suoi oggetti.



l'oggetto della poesia viene a coincidere esattamente con il residuo d'esperienza dell'*initium*; esso è qualcosa di molto simile all'*arrētón* greco, quell'elemento indicibile e non divulgabile che l'iniziato apprende nel momento del passaggio e che è costretto, da lì in avanti, a custodire nel silenzio². Tuttavia, se l'*arrētón* testimonia innanzitutto della conoscenza di un qualcosa che deve rimanere celato e protetto nel non detto, e che per questo è, letteralmente, *sacer* – ovvero situato “fuori dalla società degli uomini” (Benveniste 1976: II, 427) – e dunque proibito, separato dall'uso di un linguaggio che vi ruota attorno come suo prodotto necessario ma che mai può attingerne liberamente la pronuncia, la poesia, al contrario, assume su di sé il compito preciso di dis-sacrare, di riportare alla superficie, profanandolo, proprio il nucleo di quell'esperienza originaria³. Se un fondamento di intima religiosità è rintracciabile nella definizione che della poesia ci è fornita da Sara de Ibáñez, ciò è possibile solo a patto che se ne riconosca, dunque, la natura essenzialmente sovversiva: poesia è tutto ciò che tende, inesorabilmente e instancabilmente, al ritorno verso l'*initium*, altrimenti occultato e sepolto, del linguaggio che la accoglie.

Del fatto che l'essenza della poesia sia quella di essere lei stessa composta da *resti* e che lo scopo di ogni estetica della parola sia, in sostanza, il riportare alla dizione quelle rimanenze⁴, quelle scorie d'esperienza, possediamo, nella letteratura ispanoamericana del Novecento, una testimonianza eccezionale. In un testo datato 1964, intitolato *El sueño de la muerte o el lugar de los cuerpos poéticos*, Alejandra Pizarnik, tratteggia, sotto la forma dell'allucinazione onirica, un identico ritorno al crinale del luogo germinale di una nascita incessantemente posticipata:

Detrás, a pocos pasos, veía el escenario de cenizas donde representé mi nacimiento. El nacer, que es un acto lúgubre, me causaba gracia. El humor corroía los bordes reales de mi cuerpo de modo que pronto fui una figura fosforescente: el iris de un ojo lila tornasolado; una centelleante niña de papel plateado a medias ahogada dentro de un vaso de vino azul. Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas,

² L'etimologia del termine greco μυστήριον va fatta risalire al verbo μυω, dal significato di *io chiudo* (*la bocca, gli occhi*), con tutta probabilità risalente alla radice indoeuropea **mu*, termine che indicava l'atto di porre l'indice davanti alle labbra per intimare il silenzio. Nell'inno omerico a Demetra si legge, così, che i “misteri solenni” sono quelli “che in nessun modo è lecito profanare, indagare, / o palesare, poiché la profonda reverenza per le dee frena la voce” (Omero 1994: 75).

³ Riprendiamo il concetto di profanazione per come è stato declinato nel pensiero di Giorgio Agamben: “si può definire religione ciò che sottrae cose, luoghi, animali o persone all'uso comune e le trasferisce in una sfera separata. Non solo non c'è religione senza separazione, ma ogni separazione contiene o conserva in sé un nucleo genuinamente religioso. [...] La profanazione implica, invece, una neutralizzazione di ciò che profana. Una volta profanato, ciò che era indisponibile e separato perde la sua aura e viene restituito all'uso” (2012: 84 e 88).

⁴ La poesia ripete l'*initium*, ricompone ciò che si mostra nell'attualità solo sotto le spoglie della disgregazione, come dichiarato apertamente in *Extracción de la piedra de locura*: “yo restauro, yo reconstruyo” (Pizarnik 2011: 251).



un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. El cuerpo poético, el heredado, el no filtrado por el sol de la lúgubre mañana, un grito, una llamada, una llamarada, un llamamiento (Pizarnik 2011: 255).

Il programma della soteriologia misterica subisce, qui, uno sconvolgimento radicale. Se la realizzazione della pratica rituale iniziatica comportava, infatti, l'ingresso di un *uomo nuovo* all'interno di una *comunità nuova*, alla quale era possibile rivolgersi con un *linguaggio del tutto nuovo* e capace di nominare con sicurezza il mondo e i suoi oggetti, la regressione verso lo *scenario di ceneri* della nascita che è poi, in sostanza, la sua presentificazione nell'*adesso* della parola si definisce, in primissima istanza, come la rottura di qualsiasi possibilità di determinazione. Quel punto limite, il crinale ambiguo dove nascita e morte sono rese del tutto indiscernibili l'una dall'altra⁵, diviene così lo spazio di una materialità informe, popolato esclusivamente da *creature incompiute* e nei cui confronti nemmeno il soggetto della parola – il cui corpo abbandona ogni suo contorno reale per sfumare nel riverbero continuo della fosforescenza piuttosto che stazionare nella stabilità delle linee e del colore – fa alcuna eccezione. Ad essere enfatizzata non è più la definitiva affermazione della nascita quanto l'apertura di possibilità che un rinnovato contatto con la morte può determinare. Il fatto che tale "vocación a la muerte" comporti, nell'estetica pizarnikiana, una particolarissima concezione del linguaggio, è già stato notato da Guillermo Sucre in un momento del suo scritto su *La metáfora del silencio* (1985: 318). La fine del corpo – che è da intendersi, lo si è visto, come il luogo germinale dove ogni corpo torna a essere nient'altro che il custode dell'indeterminatezza delle sue possibili forme a venire – coincide infatti con le sillabe di una "palabra inocente" che segna "el lugar de la fusión y del encuentro entre el lenguaje y el universo" (1985: 319). Se "la muerte es una palabra" (Pizarnik 2011: 255), lo statuto eccezionale di tale sostanza verbale, che è poi l'oggetto mediante il quale la lingua della poesia trova lo spazio della propria articolazione come esercizio di mistero, deve essere ripensato e precisato nella sua natura costitutiva.

Fra le battute di un'intervista rilasciata nel 1972, interrogata in quell'occasione sulle ragioni più intime della propria poesia, Alejandra Pizarnik si sofferma a riflettere sul ruolo centrale che in quella scrittura è presieduto dal silenzio. Questo è, infatti, la

⁵ In conclusione dello stesso testo, a proposito dell'indiscernibilità di nascita e morte, colte nel loro punto medio di articolazione che viene artificialmente protratto *ad infinitum* nell'acronia sospesa della scena onirica, si legge: "Yo, asistiendo a mi nacimiento. Yo, a mi muerte" (Pizarnik 2011: 256).



“única tentación y la más alta promesa” (2001: 313), l’obbiettivo, quasi inconfessabile – perché, come ogni tentazione, conserva fortissimo il sapore della trasgressione –, di ogni fare poetico, da intendersi adesso come un atto che mira a scardinare la scena trionfale dell’*“inagotable murmullo”* (2001: 313) del mondo e a cui il poetico, come espressione essenzialmente linguistica, non può tuttavia cessare di appartenere. Se il poeta, citando Trakl, “es el más extranjero” (2001: 313) immerso com’è in una realtà e in un linguaggio che percepisce solo come luoghi d’alienazione, tuttavia, “la única morada posible para el poeta es la palabra” (2001: 313). È in questa condizione di perenne estraneità dove la poesia afferma aporisticamente se stessa come una pratica verbale del silenzio: “deseaba un silencio perfecto. / Por eso hablo”, recita a conferma il frammento XIII di *Caminos del espejo* (Pizarnik 2011: 243). Da qui l’instabilità che distingue ogni discorso della poesia, consapevolmente riconosciuto come una pratica che si ritrova ogni volta contesa fra la proliferazione illimitata della loquacità e l’opposto desiderio di un vuoto. Se la definizione di Sucre coglie il nucleo della questione è perché l’innocenza della pronuncia del vuoto di voce non può essere altro che la ri-fusione di linguaggio e mondo nella totalità indiscernibile di una indifferenziazione precedente a qualsiasi espressione linguistica del reale: una parola unica, insomma, che, come dichiara Pizarnik, è al tempo stesso *esencial* e *indecible* (2001: 313). “La voz de la muerte” che non è altro, sotto questa prospettiva, che “el canto de la más pura alegría” (Pizarnik, 2011: 254) è la modulazione, già esclusivamente musicale, a-significante, di una parola che condensa in sé il movimento caotico e germinale delle forme, indefinite e indefinibili, che oscillano, sulla soglia dell’*initium*.

Forse nessun altro come Martin Heidegger ha saputo mettere in luce la natura di questo luogo come il puro spazio di una negatività. L’essere del mondo è per Heidegger il risultato di una *dif-ferenza* (*Unter-Schied*). “La dif-ferenza – si legge fra le pagine della prima conferenza su *Il linguaggio* – porta il mondo al suo esser mondo, porta le cose al loro esser cose. [...] La dif-ferenza in quanto linea mediana, media il realizzarsi del mondo e delle cose nella loro propria essenza” (1973: 37). La *dif-ferenza*, che è propriamente il differimento, l’essere portato al diverso da sé di ciò che è primordialmente indistinto, si staglia fra il negativo e il positivo, fra *ciò che è oltre e prima* e *ciò che è qui e ora*. Più avanti, nelle pagine della stessa conferenza, si legge: “nel nominare, che chiama cosa e mondo, quel che è propriamente nominato è la dif-ferenza” (1973: 38) tanto che “l’essere del linguaggio è l’evenire della dif-ferenza” (1973: 40). L’*essenziale indicibile* di Pizarnik, così come quel “silencio divino” che Ibáñez presenta fra i versi di *Las estaciones* (1957: 32) – un “aliento divino” che si intuisce fra i contorni fisici di quelle “montañas secretas” (1957: 28) che già lasciano presagire lo sfumare del reale nell’indeterminatezza del misterioso –, è, in primo luogo, lo spazio pre-linguistico e, dunque, pre-individuale, dell’indifferenziazione. L’oggetto della poesia, quell’elemento impronunciabile che la parola umana tenta incessantemente di fare suo al fine di intraprendere la regressione verso l’altro da sé, è, in questa ottica,



nient'altro che il luogo di una *in-fanzia; infans*, come sottolinea Benveniste, è, infatti, "quello che non sa ancora parlare" (1976, II: 387), l'uomo che, non ancora umano, giace in uno stadio liminare, non ancora gettato nel mondo della parola ma contenente già in sé, in potenza, il linguaggio:

Già, quando il bambino "parla", *iam fatur*, si considera non quello che dice, ma la facoltà impersonale, comune a tutti i mortali, il fatto che siano capaci di parlare. [...] Vediamo infine perché questa radice di *phēmi*, o di **for* in latino, indichi la manifestazione di una parola divina; sempre perché impersonale, perché esprime qualche cosa di confuso, di misterioso come è misteriosa in bocca a un bambino l'apparizione delle prime parole. (1976, II: 387-388).

Jacques Lacan – che doveva aver ben presente le lezioni heideggeriane sul linguaggio – darà un nome a quel centro silenzioso, incessantemente occultato, ma che appare come l'unico catalizzatore della (ir)religiosità enigmatica della poesia, qualificandolo come una *extimité* – "quel luogo centrale, quell'esteriorità intima" (1994: 177) – e che, nonostante rimanga estraneo a qualsiasi possibilità di pronuncia, articola alla base ogni manifestazione del linguaggio umano. Ma tale intima esteriorità – che come *esteriorità* desiderata è, quindi, distante, inaccessibile, proibita, ma che, d'altra parte come *intimità* è l'oggetto di una *eikasia*, di una conoscenza congetturale, intuitiva – è sempre il segno di un'appartenenza interrotta, l'oggetto di una nostalgia⁶. Così viene evocata da Rilke nelle sue *Elegie duinesi*, con tutta probabilità uno degli sforzi più esasperati con cui la poesia occidentale abbia cercato di dare corpo a quella zona di confine che è il suo oggetto centrale e unico. Nel corso dell'ottava elegia, il poeta tedesco rende visibile quel luogo sotto la forma aperta di un *Nessundove (Nirgends)* che, escluso dall'*hic et nunc* della pronuncia, risulta tuttavia completamente percepibile alla coscienza in forma istintiva. Rilke potrà dire, infatti, che del *Nirgends* "essenzialmente si sa, senza volerlo" (2011: 85). Quale sia con precisione l'ubicazione di quel luogo, l'elegia lo esprime con chiarezza solo pochi versi dopo. Quello spazio desiderato è infatti la dimensione di un passato. Nelle parole di Rilke, è "come se ciò verso cui tendiamo fosse già stato una volta più prossimo" (2011: 87). *Nirgends* è ciò che si mostra nel presente esclusivamente come il negato, l'escluso, come il non più prossimo: è la rimossa possibilità dell'assenza stessa di ogni negazione, il luogo da cui "il bordo del no" era un tempo escluso. Che il *Nirgends* conservi in sé la traccia di un indicibile, di un silenzio tuttavia eloquentissimo, è reso esplicito nel corso dell'elegia successiva, dove a quel remoto "là (*dort*)" dove tutto "era respiro (*wars Atem*)" (2011:

⁶ Come si legge nel quarto seminario, "una nostalgia lega il soggetto all'oggetto perduto, nostalgia tramite cui si esercita tutto lo sforzo della ricerca" (Lacan 1996: 9). Che questo centro vuoto, oltre che catalizzatore di una ricerca sia, per di più, un catalizzatore di linguaggio, Lacan lo dichiarerà esplicitamente nella descrizione della *Cosa freudiana* nel seminario su *L'éthique de la psychanalyse*, sostenendo che essa "si presenta e si isola come il termine estraneo attorno a cui ruota tutto il movimento della *Vorstellung*" (1994: 71-72).



87) – si è visto come Ibáñez, analogamente, lo definisca un *aliento*, a suggerire un inarticolato sussurro contro ogni schematismo linguistico – si contrappone un ben diverso “qui (*hier*)” che è, al contrario, “il tempo del *dicibile* (*des Säglichen Zeit*), [...] la sua patria” (2011: 93).

Nella sua indagine sul legame essenziale che unisce, nella cultura occidentale, il linguaggio e la morte, Giorgio Agamben (2008) ha puntualizzato come la lingua umana sia, nella sua essenza più profonda, un organismo dialettico dove positività e negatività, verbale e non linguistico, detto e silenzioso, soggettivo e impersonale sono continuamente e costitutivamente posti in relazione. Ciò che caratterizza ogni atto di parola è, cioè, la relazione che viene a intercorrere fra il respiro muto, pre-verbale, del *Niergends* e la loquacità attraverso cui il reale si rende percepibile alla coscienza umana. In sonetto del 1964 – *El Otro* – Borges appare del tutto consapevole di questa dialettica irrisolvibile che distingue ogni atto di parola:

En el primero de sus largos miles
de hexámetros de bronce invoca el griego
a la ardua musa o a un arcano fuego
para cantar la cólera de Aquiles.
Sabía que otro –un Dios– es el que hiera
de brusca luz nuestra labor oscura;
siglos después diría la Escritura
que el Espíritu sopla donde quiere.
La cabal herramienta a su elegido
da el despiadado dios que no se nombra:
a Milton las paredes de la sombra,
el destierro a Cervantes y el olvido.
Suyo es lo que perdura en la memoria
del tiempo secular. Nuestra la escoria
(Borges 2010: 199).

L’esperienza della poesia è sempre e comunque un’esperienza dell’*Altro*. Tuttavia, l’esperienza della *otredad* è sempre, e soprattutto, l’esperienza di una *otra-edad*: “il luogo della poesia è sempre un luogo di memoria e ripetizione” (Agamben 2008: 95), lo spazio in cui si ripete ciò che perdura occultato “en la memoria del tiempo secular”. L’esperienza della musa sulla quale il sonetto insiste è letteralmente il *manthánō* greco a partire dal quale si modella il nome delle figlie di Mnemosine, l’apprendere, cioè, di un altrove che richiama alla memoria i tratti dell’arcano, misterioso perché essenzialmente custodito *dalla* e *nella* lontananza. Il linguaggio è inevitabilmente il luogo della scoria in quanto manifestazione della differenza e del differimento che il segno racchiude nella propria bipolarità costitutiva. Se il segno è occultamento e negazione, “ley de toda palabra” dove, inevitabilmente, “siempre se pierde lo esencial” (Borges 2010: 121), come si legge in *La luna*, l’esperienza della musa è lo svelamento di



nuovo possibile della parola silenziosa che risiede, occultata e negata, sotto e alla base del linguaggio delle differenze. All'interno di questa frattura, la poesia occupa una posizione del tutto particolare; è il luogo in cui la voce del parlante si eclissa fugacemente per lasciare brevi attimi d'espressione a quell'*arcano fuego* che *sopla donde quiere*. Come il momento di una sostanziale spersonalizzazione, in cui alla perdita della facoltà di parola del soggetto risponde l'intromissione di una voce estranea che risuona da un punto distante e indefinito, il linguaggio vi ritrova la propria radice più intima e fondamentale, "irracional y de carácter mágico" (2010: 164), come Borges stesso la definisce nel prologo a *El otro, el mismo*. Le coordinate del poema divengono il perimetro di uno spazio e di una voce che, rifiutata la spezzatura della differenza, sono adesso in grado di "fare l'esperienza dell'alienazione del luogo originario della parola che è implicito in ogni parlare umano" (Agamben 2008: 98). Nello spodestare il soggetto del discorso delle parole da esso pronunciate, a favore di una dizione che vi si insinua da un altrove non rintracciabile, la lingua cessa propriamente di significare alcunché, per indicare esclusivamente la distanza dalla quale essa proviene. Ed è propria della poesia quest'occasione di una rinnovata espressività. Nei limiti del verso il soggetto può così affermare di parlare "con una voz que está detrás de la voz". Una seconda voce che parla di una "otra noche en otro mundo" (Pizarnik 2011: 372) e che si muove sempre occultata, sempre *detrás*, nascosta, dietro lo schermo del linguaggio ordinario che parla invece delle cose "en esta noche, en este mundo", (2011: 371) come recita il titolo di una breve serie di poesie composte da Pizarnik nell'arco del 1972.

Che quell'impossibile, quell'essenziale innominabile, sia esibito anche nell'opera di Alejandra Pizarnik nei termini di un passato è del tutto esplicito già in *Las aventuras perdidas*. Più precisamente, è nella poesia *Tiempo* dove l'impossibile viene ad acquisire i tratti confusi dell'infanzia. Come in Rilke, di questa si può soltanto *sapere*, senza che sia tuttavia possibile un suo ingresso compiuto entro la dimensione del parlato. Dirà Pizarnik in quei versi: "Yo no sé de la infancia / más que un miedo luminoso / y una mano que me arrastra / a mi otra orilla" (2011: 76). A restare dell'infanzia – dell'intimo *altro da sé* – è una sensazione di smarrimento, di terrore, che, come Hegel aveva già intuito in un passo della *Fenomenologia dello spirito*, è quella "paura assoluta" che si prova nel contatto con l'"essenza negativa"⁷. Il termine verbale che rimane, *infanzia*, è un vocabolo del quale sfugge complessivamente il contenuto, un lessema di cui intimamente si sa molto ma del quale si può dire, tuttavia, ben poco. Il passato è,

⁷ Si noti, di passaggio, come tale paura, che la *Fenomenologia* evoca a proposito del rapporto servo-padrone, implichi sullo sfondo una forma embrionale di libertà: "Se la coscienza non si è temprata alla paura assoluta, ma soltanto alla sua particolare ansietà, allora l'essenza negativa le è restata solo qualcosa di esteriore, e la sua sostanza non è intimamente penetrata di tale essenza negativa. Siccome ogni elemento ond'è riempita la sua coscienza naturale ha cominciato a vacillare, quella coscienza appartiene, *in sé*, ancora all'elemento dell'essere determinato: il senso proprio è *pervicacia*, libertà ancora irretita entro la servitù" (1973, I: 164).



propriamente, l'impossibile della parola. In una poesia del 1971, *Del silencio*, la questione si fa ancora più esplicita: "lo que se ve, lo que se va, es indecible" (2011: 358). Dell'impossibile si può solo affermare una vaga percezione, se ne può dire solo che lo si intravede, nel suo scaturire da una distanza sempre più remota verso cui il *sapere* che di quello si ha rifugge all'infinito, mentre "las palabras cierran todas las puertas" (2011: 358) per qualsiasi possibile ricongiungimento. Ma rintracciare in quel luogo un *qualcosa di sempre saputo* ma ormai situato nel profondo di una indeterminabile distanza, significa collocarlo in un altrove che è passato solo in quanto situato fuori e prima del tempo. L'infanzia appare dunque come l'oggetto silenzioso di un pensiero che pare slegarsi, dis-articolarsi da un linguaggio che, altrimenti, nella logica della sua definizione, lo costringerebbe alla violenza dell'esclusiva contemplazione (e dizione) del separato. Come ha precisato Agamben nel suo studio sull'*in-fanzia*, "la costituzione del soggetto nel linguaggio e attraverso il linguaggio è precisamente l'espropriazione di questa esperienza «muta», è, cioè, sempre già «parola»" (2001: 45). L'infanzia è l'arcaico, è l'arché, l'origine a-linguistica fuori dalla storia e dalle sue parole: come in un verso di Ibáñez, quel passato è, sempre, "un silencio sin historia" (1967: 11). Su questa opposizione sostanziale e sull'elemento di violenza che segna il transito dall'una all'altra di queste due dimensioni, Pizarnik è del tutto esplicita:

recuerdo el tiempo sobre los álamos queridos. / El arcaísmo de mi drama determinó, en mi criatura compartida, una cámara letal. / Yo era lo imposible y también el desgarramiento por lo imposible. (2011: 358)

Che la separazione del mondo, il suo essere per *dif-ferenze* riflesso nella suddivisibilità e conoscibilità linguistica del reale sia percepito, nella poesia di Pizarnik, come un esercizio di violenza è suggerito esplicitamente da altri versi di *El silencio*:

No hay quien pinte con colores verdes.
Todo es anaranjado.
Si soy algo soy violencia.
Los colores rayan el silencio y crean animales deteriorados. Luego alguien intentará escribir un poema. Y será mediante las formas, los colores, el desamor, la lucidez (no continuó porque no quiero asustar los niños). (2011: 358)

Ma la poesia, che elegge come suo oggetto privilegiato il ritorno verso lo spazio liminare di una piena e libera virtualità delle materie (pre-umana e pre-linguistica) ma che, ciò nonostante, non può fare a meno di utilizzare, come suoi materiali grezzi, proprio le forme prodotte da quel *desgarramiento* violento dal *continuum* dell'*in-fanzia* che getta autoritariamente l'esistente nel linguaggio, rintraccia con ostinazione vie d'uscita percorribili per sfuggire da questa *impasse* verbale nella quale sembra intrappolata. È proprio sulla sponda di una parola del puro (e muto) pensiero, in opposizione alla loquacità in cui il linguaggio imbriglia ogni elemento del reale, che la



voce del poema apre alla possibilità, nel qui e ora dove “la palabra me devora”, come Ibáñez suggerisce in un componimento significativamente intitolato *Callar*, di retrocedere fino a quello spazio sognato in cui una “antigua canción demora” (1957: 35). L’incipit e la chiusa di *Sólo la voz* racchiudono alla perfezione questo movimento:

Atrás la tierra, el aire, el fuego, el agua.
Adiós vieja catástrofe de polvo,
juguete antiguo de los dioses, huye
del peje, la mandrágora y el oso;
niégate al ser de tus feroces nubes,
quita al cansado mundo tus amarras,
no peses en mi lengua ni en mis ojos. [...]

Atrás la tierra, el agua, el fuego, el aire:
dejad que diga el pensamiento solo
la flor sin cuerpo de mi voz desnuda

(1973: 178-179).

Tutta la poesia di Sara de Ibáñez e di Alejandra Pizarnik, così come accade per molte altre voci della lirica novecentesca, sembra dichiararsi come una risposta a quest’aporia centrale che appare come una delle più essenziali questioni che, all’arte della parola, siano state poste dal pensiero, non solo estetico, nella modernità occidentale. A questo problema, le due autrici risponderanno, pur nell’autonomia e nelle differenze dei rispettivi percorsi, accudendo a una forma, a un’immagine, dove mobilità e alterità risultano irrimediabilmente intrecciate nell’esperienza dell’instabile: la liquidità.

FORME DELLA LIQUIDITÀ

Già distante dalla consolante e stabile solidità di un reale perfettamente suddiviso nelle forme e nelle parole che le nominano la poesia ricerca dunque l’indefinito, l’apertura, la via d’uscita. Oggetti della poesia saranno dunque tutti quegli elementi capaci di suscitare tale instabilità, di consentire quella “alucinante experiencia fronteriza” (R. Ibáñez 1973: LXI) in grado di consentire l’attimo del contatto con l’alterità. È certamente indicativo il fatto che, accanto a una del tutto analoga concezione del poetico come espressione del residuale, come pratica enigmatica di riemersione di quella negatività, in Ibáñez e Pizarnik, questa tensione acquisisca una medesima forma che è poi l’assenza di qualsiasi possibilità di contorno. Sarà il fiume, infatti, lo specchio d’acqua il cui colore e la cui forma sono esclusivamente la mobilità mai arrestabile del riflesso, a racchiudere, nell’instabilità delle sue molteplici fattezze,



l'immagine più compiuta della soglia. È il caso, fra i molti disponibili in Ibáñez, di *Guijas*⁸:

La niña estaba allí sentada al borde blanco,
los pies sobre la arena, mirando hacia la hondura,
y el fragor de la aurora llenaba sus oídos.

Desde el fondo del agua subieron a sus ojos
las guijas en un vuelo de centellas moradas
y le estallaron frías en la raíz del llanto.

En el fondo del agua sonreía la muerte
sentada entre las piedras y los dorados limos,
la cabelera ardiendo de abejas sumergidas.

La muerte acariciaba las imperfectas formas:
a veces en su mano brillaba un guante de oro,
otras, un guante verde moteado de amatista

(1973: 28).

In un *crescendo* di instabilità, le sfere sensoriali dell'udito e della vista si confondono vicendevolmente senza soluzione di continuità, confusione percettiva che conduce, in maniera diretta, alla contemplazione di quelle forme germinali, caotiche, imperfette che giacciono al fianco della morte. In un passaggio del già citato *El sueño de la muerte* di Alejandra Pizarnik, i corpi poetici per eccellenza, la morte e la sua silenziosa melodia, sono evocati all'incrocio di precise coordinate spazio-temporali del tutto simili a quelle notate nei versi di Ibáñez:

La palabra es una cosa, la muerte es una cosa, es un cuerpo poético que alienta en el lugar de mi nacimiento. / Nunca de este modo lograrás circundarlo. Habla, pero sobre el escenario de cenizas; habla, pero desde el fondo del río donde está la muerte cantando. (Pizarnik 2011: 255-256)

Il respiro – verbo disarticolato, muto – della morte, dell'in-fanzia, è intuito dal pensiero ma solo nella forma illimitata della in-comprensibilità. La muta voce, abolita già ogni legge naturale, si rifrange, come attraverso un prisma, nella fisicità specchiante dell'acqua, per giungere all'intelletto solo come un'infinità caotica di riflessi. In questo senso, la delimitazione fisica che il passo suggerisce, escludendola, va letta precisamente nel senso di un'impossibile riduzione logica. È la negazione di ogni

⁸ Tutta la poesia di Ibáñez e, in particolare, la fase conclusiva della sua produzione, dove la riflessione su linguaggio e morte raggiunge livelli estetici e speculativi formidabili, è ricca di casi analoghi. In particolare, sulla ricorrenza di immagini acquatiche affiancate all'evocazione dell'infanzia nelle poesie raccolte nei libri postumi *Diario de la muerte*, *Baladas y canciones* e *Gavilla* si è soffermato Roberto Ibáñez (1973).



solidità a favore dell'elogio incondizionato della liquidità: "que se desmorone el muro, que se vuelva río el muro" (Pizarnik 2011: 256)⁹. Assecondando la multiformità dell'acqua, nelle due autrici rioplatensi si assisterà così alla moltiplicazione incessante di elementi variabili ma tutti allo stesso modo riconducibili a una medesima intenzione. In Ibáñez sarà, così, l'ossessiva ricorsività di immagini di frontiera – porte, finestre, l'onnipresente specchio – ad assumersi il compito di evocare questo stato continuo d'instabilità che è l'immagine stessa della poesia nel momento esatto del suo farsi. La porta, nella varietà delle sue forme¹⁰ diverrà lo spazio vacante "de un río que no cesa de arrastrarme" (1973: 43), la breccia attraverso cui la "memoria en fuga" è condotta "a orillas del abismo" (1973: 46), alla stadio limite dell'inconoscibile.

Nella poesia di Pizarnik questa stessa instabilità torna a comparire sotto forme differenti. In un passo del suo brevissimo prologo al *Árbol de Diana*, Octavio Paz scrive, a proposito dell'albero che dà il titolo al libro: "el árbol de Diana no es un cuerpo que se pueda ver; es un objeto (animado) que nos deja ver más allá. Es el instrumento natural de la visión" (*apud* Pizarnik 2011: 102). L'albero è qualcosa come un catalizzatore di luce, e l'etimologia stessa di Diana ne è certamente un'indicazione precisa. Il teonimo affonda le proprie radici nel sanscrito *dív*, dal significato di *colui* o *ciò che emana luce*. Potrebbe dirsi un occhiale, una lente specialissima per mezzo della quale lo sguardo è messo nella condizione di trascendere i propri limiti per approdare alla dimensione più profonda ma luminosa di una percezione non più contaminata dalla contingenza del sensibile. L'albero è propriamente la soglia, il punto di comunicazione, letteralmente il *medius* – mezzo e punto medio –, fra due dimensioni contigue ma separate. Pizarnik doveva essere pienamente consapevole di questo ruolo essenziale di cui è investito l'albero, in particolar modo quando suggerisce esplicitamente di ricondurre l'iconologia vegetale alla dimensione dell'incontro. Il giardino, che sull'esempio dell'Alice di Carroll diviene il luogo di un'indecidibilità sostanziale fra realtà e irreale, fra positività e negatività, al medesimo tempo "centro del mundo" e "recuerdo-sueño" (2001: 311), costituisce, nelle parole della poetessa, "el lugar de la cita" (2001: 311). Ma qualcosa di molto simile è detto, inoltre, a proposito del bosco. Bosco è infatti la continua allusione a un silenzio, a un proibito e a un nascosto proprio perché quello è il luogo dove riposa – appunto silenziosa, proibita,

⁹ In una poesia del *Diario de la muerte, El pozo*, Ibáñez sembra sviluppare coscienziosamente l'immagine evocata da Pizarnik. Il muro non è già più *immaginato* come un fiume, bensì *detto* alla maniera di un fiume di significanti. È un risultato che si ottiene attraverso la proliferazione caotica delle qualificazioni che, nell'illogicità della loro com-presenza, smantellano ogni univoca possibilità di significazione. Il muro sarà, così, simultaneamente, "de sangre clausurada", "de viento y flor de nube", "de hojas y de alas", "de llanto sin memoria", "de fuentes virginadas", "de manantiales en espera", "de aniquiladas máscaras de azúcar", "de corrompido memorial de voces" (1973: 38-40).

¹⁰ Ci riferiamo alla sezione del *Diario de la muerte* intitolata *Periplo de las puertas* di cui fanno parte le canzoni "Puerta de la melancolía", "Puerta de la soledad", "Puerta del temblor", "Puerta de la angustia", "Puerta de la tiniebla", "Puerta de los endriagos", "Puerta de la esperanza", "Puerta del sosiego" e "Puerta del olvido".



occultata – l’infanzia: quella stessa infanzia che il giardino evocato poche righe sopra custodiva sotto la forma di un “más allá del pasado verdadero” (2001: 311).

Il segno della soglia è il luogo di un indiscernibile fra presenza e lontananza, tra fisicità e trascendenza, fra il medesimo e l’alterità. Nell’instabilità della sua forma – qualunque essa sia, sono sue le caratteristiche essenziali dell’apertura, del passaggio, della comunicazione ininterrotta e della ri-fusione – l’oggetto del limite è sempre una materia liquida, deformabile e deformante. Nel suo lavoro dedicato alla prosa di Klossowski, Michel Foucault riflette su questo genere di forme che segnalano, a ogni loro apparizione, la “venuta simultanea del Medesimo e dell’Altro” (1984: 91), portando alla rottura ogni schema linguistico della significazione:

Una simile figura – sostiene Foucault – si staglia in profondità ed appare nella veste di una serie di forme che mutano; ciò che gli conferisce questa doppia strana proprietà di non designare alcun senso ma di riferirsi a un modello (a una unità semplice di cui sarebbe il doppio, ma che lo riprenderebbe in sé come sua diffrazione e suo transitorio sdoppiamento) e di essere legata alla storia di una manifestazione che non è mai compiuta [...]. Un simile segno è al tempo stesso profetico e ironico [...]. Nella sua essenza è simulacro – dicendo tutto simultaneamente e simulando senza sosta una cosa diversa da quella che dice (1984: 91-92).

Il suono del simulacro non è mai una voce; esso è piuttosto un soffio, un *pneuma* (1984: 99), un fonema incomprensibile del quale difetta sempre la legge d’articolazione, proprio perché, in sostanza, esso, come “parola trasgressiva” (1984: 97), manca e rifugge qualsiasi legge. Se il mondo visto – il mondo *detto* – collassa nel disgregarsi delle tassonomie che lo organizzano sotto la pressione del simulacro, tocca anche alla voce e alla coscienza individuale che vi si avvicina tramite il linguaggio una medesima sorte. Il soggetto del discorso diviene lui stesso simulacro. Giocando, alla maniera di Rimbaud, con la forza classificatrice del pronome personale – “je est un autre” (1975: 452) – il soggetto della parola pizarnikiana sarà ritratto nel suo continuo oscillare fra il sé e l’altro da sé. Nel frammento XI dell’*Árbol de Diana* è condensato eccezionalmente quest’effetto provocato dall’instabilità della frontiera: “ahora / en esta hora inocente / yo y la que fui nos sentamos / en el umbral de mi mirada” (2011: 113). È lo sguardo dell’io nel proprio riflesso – il “camino del espejo” del frammento XIV (2011: 116) – a completare la dissoluzione del mondo fisico verso il luogo muto dell’altrove, dell’origine (*la que fui*)¹¹. Se il pronome di prima persona segnala, come

¹¹ Riflette sul soggetto come segno aperto, pluri-significante, a proposito della poesia di Pizarnik, Jacobo Stefamí (1994). Per la relazione che qui ci interessa fra l’indefinitezza del mondo, provocata dall’intromissione di instabili situazioni di confine, e la plurivocità del soggetto della parola, Stefamí sostiene, a proposito della poesia *Sólo un nombre* che se “el nombre «alejandra», el pronombre «yo», y, por ende, la palabra, son una misma cosa sin cuerpo, que se desgarran por no encontrar referente, el mundo igualmente se desbarata en su función esencial, vital” (1994: 118).



annota con acume Benveniste, nient'altro che la presente "realtà di discorso" (1990: 302) – posizione enfatizzata per di più dalla ridondanza degli *shifters* (*ahora, esta*) – quello di terza persona non costituisce altro che un rimando verso un'assenza, un vuoto: i pronomi *él / ella* non sono altro che il segno di una "non-persona" (1990: 306), pure alterità rispetto al soggetto dell'enunciazione. In questa stessa direzione, tutta la poesia di Ibáñez – ogni pagina di quell'"absurdo lírico tan espléndido" (Rodríguez Monegal 1966: 118) – può essere considerata alla stregua di un complesso e sconfinato simulacro. Nel suo prologo al primo lavoro dell'uruguaiana, *Canto*, Neruda mette in risalto quell'"arrebato sometido al rigor" (1953: 8), la profondità del mistero che si insinua fra le maglie rigide, codificate, della forma chiusa tradizionale, che caratterizza quella scrittura¹². Effettivamente, la dialettica che viene a stabilirsi nel contatto fra la stilizzazione della forma chiusa – *doxa* poetica, legge di versificazione – e l'individualità della voce che vi è racchiusa nella pronuncia del proprio dettato, ripropone in filigrana, nuovamente, la relazione fra *langue* e *parole*, fra codificazione eteronoma e pronuncia soggettiva, il cui andamento segna per intero il binomio di soggettivazione e spersonalizzazione che orbita attorno al discrimine dell'*initium*. In *Desdén* una bruciante geometria viene evocata a proposito di questa zona di confine, chiamata ora a mediare la luminosità del giorno (la chiarezza dei significati) e l'oscurità notturna (l'enigmaticità dei significanti liquefatti):

Vuélvete rosa desnuda
al carmen rosa del cielo.
La forma de mi desvelo
frente a tu sonrisa, duda.
Quiero y no quiero tu ayuda
pábulo de mi agonía;
vuelvo la espalda a tu día,
y en esta nocturna rosa,
con tu ausencia rencorosa,
me quema la geometría

(S. de Ibáñez 1957: 37).

La nudità della rosa va ricondotta per l'appunto a tale apertura illimitata dei significanti, e la fortissima insistenza di Ibáñez sull'immagine della nudità ne è certamente testimone. Se "la rosa desnuda" è, per l'appunto, una "nocturna rosa", anche la notte verrà evocata nella sua costitutiva nudità (1957: 20). La nudità è la forma indeterminata dell'origine, dell'*arché*, quella "mañana primera / del fuego desnudo" dove "brilla / la espantosa maravilla / tras la sellada fontera" (1957: 31) ed è, perciò, l'indefinito proprio delle "desnudeces puras" (1957: 30) dei significanti che

¹² Su questa ambivalenza, fondamentale in Ibáñez, tra forma e contenuto si rimanda agli studi di Roberto Ibáñez (1973: XLII e ss.) e José Olivio Jiménez (1970: 404-414).



esprimono adesso, solamente, contro le “desdeñadas vestiduras” (1957: 29) dei significati, “el verbo desnudo” (1970: 64) e non più “la palabra terrible en los labios” (1970: 63), “el divino desnudo de la tierra” (1970: 20) che in *Apocalipsis XX* succede alla deflagrazione della tragedia storica. Secondo Cacciari, la nudità è la forma corrosiva di un umorismo che contempla in ogni oggetto la possibilità della profanazione, lo spazio germinale del vuoto e non l’annullamento nichilistico di ogni realtà¹³:

L’in-differenza dei significati, l’*irreligio* nei loro confronti, non è affatto astratta iconoclastia, ma far-vuoto, immaginare il Vuoto come accogliente com-possibilità. Riso potrebbe, allora, suonare come *Chaos*, come l’Aperto. A differenza della forma ironica, quella del Riso non dovrebbe, allora, apparire come compiuto nihilismo, o come diabolica astrazione/separazione, ma come costruttiva intuizione – intuizione, cioè, analiticamente definibile e nient’affatto sentimento, improvvisazione, arbitrio – del Vuoto: pro-duzione, *poiesis*, del Vuoto *via* dalla “ricchezza” dei significati. “Morte” dei significati, ma per “risorgere” come immagine *veramente nuda*; *Kenosis* che spera tuttavia autentica *povertà*. Ma morte e *kenosis* perseguibili soltanto attraverso la più rigorosa *Reflexionsbildung* (Cacciari 2004: 13-14).

In questo senso, agire, fino a scardinare la geometria rigida della forma chiusa, significa rivendicare esattamente tale possibilità. Una delle prime poesie di Ibáñez, il terzo sonetto della sezione *De los vivos* di *Canto*, aveva già compiutamente concettualizzato questa intima dialettica che soggiace al rapporto tra *forma* e *voce* della poesia, aprendo ciò che è rinchiuso nella pre-determinazione verso un “futuro mensaje” del tutto mobile, aereo, certamente in-comprensibile:

Abeja que sostienes tu oro antiguo
y sabes el color de la alegría,
secuestrada en tu firme geometría
la muerte incuba su silencio ambiguo.

Ayúdame a ordenar mi pecho exiguo
derramado entre el canto y la agonía
que sobre inmensa flor de miel al día
vi afirmar sus columnas, atestiguo.

Tú me ignoras tocándome la frente
y traspasas espectros de praderas
en la abrasada niebla de mi aliento.

No me ves, ni tu boca me presiente,

¹³ In un suo saggio su Anderson Imbert apparso in *Sur* nel 1967, Pizarnik rintraccerà nei procedimenti umoristici il correlativo stilistico di questa pratica di indeterminazione del reale: “lo propio del humor es corroer el mundo o, más precisamente, abolir sus estructuras rígidas, su estabilidad, su pesantez” (2001: 259).



pero en la cumbre de la rosa esperas
mi futuro mensaje sobre el viento

(1954: 59-60).

La scrittura che si propone di profanare la muta voce dell'*initium*, di riportarne all'attualità la sua arcaica potenzialità, cerca, perciò, di *ripetere* incessantemente quell'istante e quel luogo, disseminandone il ritorno in ogni forma predefinita del reale e del linguaggio. È una pratica che, come ha intuito Deleuze, "inerisce al miracolo piuttosto che alla legge" (1997: 9); la sua caratteristica è, infatti, che essa "esprime nello stesso tempo una singolarità contro il generale, una universalità contro il particolare, uno straordinario contro l'ordinario, una istantaneità contro la variazione, una eternità contro la permanenza. Sotto ogni aspetto, la ripetizione è la trasgressione" (1997: 9). La poesia diviene, pertanto, "una scrittura total" (Pizarnik 2011: 253) – in termini deleuziani una "virtualità pura" (1997: 356), una "poesia sempre eccessiva" (1997: 373), un "*Caosmo*" (1997: 382) –, perché in essa è disattivata ogni fermezza della negazione, ogni irreparabile esclusione dell'*alterità*. La scrittura approda così alla celebrazione della libertà che risiede in ogni nuova riacquisizione di *potenzialità*, "un *transcurrir de fiesta delirante*, un *lenguaje sin límites*" (Pizarnik 2011: 251). Ibáñez non si discorderà da questo progetto sognato della poesia: "todo en la sangre" (1948: 20) – che è "la ciega sangre sin memoria" (1948: 44), il corpo *della e nella* storia, l'oggetto generato dalla già operata rimozione e separazione dell'arcaico – "se me vuelve canto", dirà la poetessa uruguaiana, "fiesta sin miedo y árbol sorprendido" (1948: 20).

ATTUALITÀ DELL'OSCENO

Delle diverse etimologie del termine *osceno*, secondo la ricostruzione di Pianigiani, la più antica sarebbe quella che lo vede derivare dal latino *obscenus* (da *ob* o *obs*, a cagione, e *coenum*, fango, melma, a sua volta derivato dal greco *koinòn*, immondo), con il significato principale di brutto, deforme, immondo, e, figuratamente, di impudico o disonesto. In un passo del *De verborum significatione* di Festo il termine sembra essere però utilizzato con sfumature del tutto diverse. Discutendo a proposito della definizione data da Ennio, che fa risalire il termine alla popolazione degli osci, Festo se ne distanzia poiché, sostiene, presso gli antichi, "omnis fere obscena dicta sint, quae mali ominis habebantur" (1539: 198; 201). L'oscenità, infatti, più che risaltare per la propria deformità, acquisisce, per Festo, la valenza di un sinistro presagio, essendo l'indice, l'elemento premonitore, l'annuncio di un avvenire funesto. Per questo, più avanti, Festo potrà dire che l'*oscenità* è, propriamente, un oggetto del linguaggio, un "obsceno verbo" (1539: 244), che deve essere ogni volta rigettato, con intenzioni apotropaiche, nell'ambito del non dicibile, del vietato alla parola. Una simile interdizione, lo si è visto, pare segnare nel suo nucleo più profondo l'estetica della



parola. È il linguaggio umano, infatti, nella sua interezza, che si costituisce esclusivamente sulla base del rifiuto di questo termine estraneo ma centrale, di questa alterità impronunciabile; ma è della poesia, tuttavia, la volontà e l'opportunità di ripetere, di recuperare, di ricostruire tale negatività nucleare del linguaggio. Le etimologie, se avvicinate e svolte nel loro punto di contatto, sono in grado, in più, di rivelare una genealogia culturale ben precisa a cui poter ascrivere la poesia come pratica enigmatica del mistero, permettendo, inoltre, di precisare quale sia, adornianamente, lo scopo essenziale dell'opera estetica. Il linguaggio vieta l'oscenità, erigendo il suo monumento proprio su tale proibizione, poiché se è propria della lingua la necessità dell'affermatività della negazione, dell'imposizione delle differenze, l'osceno, al contrario, propone la deflagrazione simultanea dell'indifferenziato. L'osceno è nefasto proprio perché la sua dizione azzererebbe il reale per come la consolante e ordinata tassonomia linguistica lo esibisce, lo racchiude, lo rende conoscibile; ogni oggetto, ogni nome, ogni realtà sensibile, al tatto, alla vista, all'udito, non farebbe altro che tornare verso il fango, verso il *koinòn*, l'immondo, il negativo. Non dovrebbe sorprendere, a questo punto, il constatare che una galassia sconfinata di immagini, nella poesia di Ibáñez, si basi proprio su una serie, per così dire, di *mutilazioni sensoriali*, di un io "sin lengua" (1973: 14) e dagli "ojos inútiles" (1973: 20) che potrà in conclusione dichiarare: "Borrado, ciego, en la ceniza canto / de este modo recóndito a la muerte" (1973: 26); né, d'altra parte, è difficile ricondurre a tale direzione l'ossessività pizarnikiana per il manichino, la *muñeca* di *Piedra fundamental* (2011: 264-266), soggetto ostinatamente al limite fra l'umano e l'inorganico¹⁴.

Ogni forma, presa sotto la spinta dell'oscenità richiamata al linguaggio, cesserebbe così di essere tale, ogni ermeneutica del segno diverrebbe, sotto quello scarto, del tutto insufficiente, ogni figura retrocederebbe, riaffermandone nel presente la sostanza, verso il fango, il *continuum* magmatico e informe dal quale proviene tramite l'avvenire del linguaggio. È esattamente l'informità del fango a essere innominabile e nefasta, perché essa coincide con il fallimento più evidente di ogni nominazione. L'oscenità della poesia si dirige antagonisticamente verso la logica binaria propria di ogni linguaggio. In un passo del *De natura boni*, Agostino sembra cogliere la questione nel suo centro, soffermandosi su questa medesima dialettica tra forme e materia, che aveva segnato, sebbene con risultati del tutto differenti, la dottrina teologica e morale del manicheismo:

¹⁴ In entrambe le autrici la tensione all'inorganico è, al tempo stesso, regressione all'infanzia e metamorfosi nella pura materialità: "Yo quería que mis dedos de muñeca penetraran en las teclas. Yo no quería rozar, como una araña, el teclado. Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme" (Pizarnik 2011: 265); "Asoma por los bordes vegetales y heridos / de un enconado otoño la antigua estatua ciega, / una dulce escultura borrada por las hojas, / la lumbre entrecortada de una niña de piedra. // Y en tanto danza el muro de las rasgadas nubes / y un día sin memoria se tumba en las arenas, / abro los limpios ojos de jaspes sumergido, y desde ayer contemplo mis apagadas venas" (S. de Ibáñez 1973: 11).



Ma io chiamo *hyle* una certa materia del tutto informe e senza qualità, da cui si formano queste qualità che noi percepiamo. Ed è per questo che in greco *hyle* significa legno, perché per coloro che lavorano essa si presenta non già come capace di fare essa stessa qualcosa, ma come ciò con cui si può fare qualcosa. Dunque, non si deve chiamare male questa materia che non si può percepire mediante qualche forma, ma che a mala pena si può pensare con ogni sorta di privazione di forma. In effetti, essa ha la capacità di ricevere forme: infatti, se non potesse ricevere la forma imposta dall'artefice, non si potrebbe assolutamente chiamare materia (2008: 139-141).

Esasperando l'intuizione agostiniana, la poesia – Ibáñez e Pizarnik lo hanno dimostrato con vigore – auspica l'infinita disponibilità della materia, scorgendo in quello spazio germinale la sola autonomia che sia concessa al soggetto della parola. Adorno potrà affermare, così, che "l'arte rimpiazza la natura con la sua abolizione *in effigie* [...] poiché, analogamente all'industria, la relega a materia prima" (2009: 89), tanto che "la resistenza del soggetto contro la realtà empirica all'interno dell'opera autonoma è anche una resistenza alla natura immediatamente manifestantesi" (2009: 89). L'*hyle* diviene, in questo senso, un presupposto di virtualità che è, sempre e comunque, l'indefinibile prospettiva di una libertà. Ogni oggetto, ogni forma e, dunque, ogni particella linguistica che, presa nell'andamento dicotomico del linguaggio, si oppone per necessità a qualsivoglia alterità, torna ad essere, ora, pura *materia*. Se l'antropologia, la linguistica, la psicoanalisi, la filosofia non hanno potuto fare altro che constatare, nel Novecento, la dipendenza inalienabile dell'uomo dal linguaggio, si delinea, fra i versi di una poetica dell'oscenità, che è poi sempre un gesto di profanazione dell'oscenità, uno spazio di reversibilità di tale gerarchia. Se la lingua determina la natura stessa dell'uomo, imponendo al pensiero la sua propria logica, l'umano, nel confronto con l'osceno, torna a riappropriarsi delle forme, dissolvendole, liquefacendole, e, perciò, potendo accedere nuovamente all'uso della parola che è ora già una *praxis* critica, di sé e della sua lingua, nella volontà, sempre riaffermata, del contatto con l'*altro*. Un'etica della scrittura non può che transitare da questo stadio, in cui la parola e il soggetto che la occupa sono pura e libera materia, fuori e contro ogni eteronoma determinazione delle forme.

BIBLIOGRAFIA

Adorno T. W., 1980, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino.

Adorno T. W., 2009, *Teoria estetica*, Einaudi, Torino.

Agamben G., 2001, *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino.



Agamben G., 2008, *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*, Einaudi, Torino.

Agamben G., 2012, *Profanazioni*, Nottetempo, Roma.

Agostino A., 2008, *Natura del bene*, Bompiani, Milano.

Benveniste É., 1976, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee*, 2 voll., Einaudi, Torino.

Benveniste É., 1990, *Problemi di linguistica generale*, Mondadori, Milano.

Borges J. L., 2010, *Poesía completa*, Ediciones Destino, Barcelona.

Cacciari M., 2004, "Da Hegel a Duchamp", *Il pensiero. Rivista di Filosofia*, nuova serie, XLIII, n. 1, pp. 7-20.

Deleuze, G., 1997, *Differenza e ripetizione*, Raffaello Cortina Editore, Milano.

Festo S. P., 1539, *De verborum significatione quae supersunt. Cum Pauli epitome*, edizione di C. O. Muellero, Libreria Weidmanniana, Lipsia.

Foucault M., 1984, *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano.

Hegel G. W. F., 1973, *Fenomenologia dello spirito*, La Nuova Italia Editrice, Firenze.

Hegel G. W. F., 2004, *Scienza della logica*, 2 voll., Laterza, Bari.

Heidegger M., 1973, *In cammino verso il linguaggio*, Ugo Mursia Editore, Milano.

Ibáñez R., 1973, "Umbral", in S. de Ibáñez, *Canto póstumo*, Losada, Buenos Aires, pp. XV-LXIII.

Ibáñez S. de, 1948, *Pastoral*, Ediciones Cuadernos Americanos, Messico.

Ibáñez S. de, 1953, *Canto*, 2a ed., Losada, Buenos Aires.

Ibáñez S. de, 1957, *Las estaciones y otros poemas*, Fondo de Cultura Económica, Messico.

Ibáñez S. de, 1967, *La batalla*, Losada, Buenos Aires.

Ibáñez S. de, 1970, *Apocalipsis XX*, Monte Ávila Editores, Caracas.

Ibáñez S. de, 1973, *Canto póstumo*, Losada, Buenos Aires.

Jiménez J. O., 1970, "Sara de Ibáñez", in *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea (1914-1970)*, Alianza Editorial, Madrid, pp. 404-414.

Lacan J., 1986, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi (1959-1960)*, Einaudi, Torino.

Lacan J., 1996, *Il seminario. Libro IV. La relazione d'oggetto (1956-1957)*, Einaudi, Torino.

Neruda P., 1953, "Prólogo", in S. de Ibáñez, *Canto*, Losada, Buenos Aires, pp. 7-10.

Omero, 1994, *Inni omerici*, edizione a cura di Filippo Cassola, Mondadori, Milano.

Pizarnik A., 2011, *Poesía completa*, Editorial Lumen, Barcellona.

Pizarnik A., 2012, *Prosa completa*, Editorial Lumen, Barcellona.

Rilke R. M., 2011, *Elegie duinesi*, BUR, Milano.

Rimbaud A., 1975, *Opere*, Mondadori, Milano.

Rodríguez Monegal E., 1966, *Literatura uruguaya del medio siglo*, Editorial Alfa, Montevideo.



Stefamí J., 1994, "Vacío gris es mi nombre mi pronombre: Alejandra Pizarnik", in *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 39, pp. 111-118.

Sucre G., 1985, *La máscara, la transparencia*, Fondo de Cultura Económica, Messico.

Luca Salvi è dottore in Letteratura Ispanoamericana presso l'Università di Bologna e ricercatore associato della Biblioteca Nacional de Uruguay. Le sue ricerche si concentrano sui rapporti fra letteratura e cultura nella modernità e sulla relazione fra estetica ed etica nella letteratura ispanoamericana del Novecento. Fra i lavori più recenti si segnalano "*Érase una montaña de violetas. Muerte, deseo, lenguaje en el Diario de la muerte de Sara de Ibáñez*" (*Rilce. Revista de Filología hispánica*, in pubblicazione) e "*La rebeldía de la fiesta. El texto carnavalesco en la poesía de Jorge Arbeleche: de la memoria a la imaginación*" (Montevideo, *Revista de la Academia Nacional de Letras*).

luca.salvi3@unibo.it