

RODOLFO ZUCCO

VIDA E RAZOS DI JOLANDA INSANA





(Immagine: **Jolanda Insana**, foto di ©**Dino Ignani**
<http://www.dinoignani.net/>)

Quaderni delle Officine, CXX, Settembre 2022



Rodolfo ZUCCO

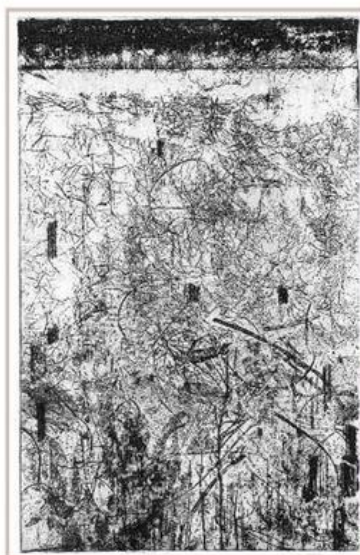
VIDA E RAZOS DI JOLANDA INSANA

Tratto da:

Rodolfo Zucco, *Libro di incontri e di letture*,
illustrazioni di Sandro Pazzi,
Fermo, Associazione Culturale “La Luna”, 2021.
(<http://associazionelaluna.com/>)

Rodolfo Zucco

LIBRO DI INCONTRI E DI LETTURE



Associazione culturale
"La Luna"

*[Un sentito ringraziamento all'autore, all'associazione e all'editore
per aver consentito la pubblicazione di questo saggio. fm]*

VIDA E RAZOS DI JOLANDA INSANA

1.

In un saggio che accompagna un gruppo di testi da *La bestia clandestina* ho tentato la descrizione di alcuni aspetti ritmico-sintattici della poesia di Jolanda Insana: «una poesia – ho scritto – che nasce dominata da una pulsione essenzialmente sintattica, compositiva: concrezione aggregante e strutturata di parole e di frasi, su su fino alla lassa, alla sequenza, al libro». Il saggio tocca vari punti in relazione reciproca: la dittologia come elemento molecolare; quindi l'assetto metrico-retorico della pagina come collaborazione di impulsi associativi verticali e orizzontali, e dunque i modi di un procedere parallelistico che – torno a citarmi – «è tutt'uno con un processo di accertamento epistemologico, con una conquista progressiva di verità, di avanzamento tentativo dall'ignoto al noto di cui la lingua si fa strumento primo, fino all'individuazione e all'appropriazione di un dato di conoscenza»; e infine l'esaltazione della funzione fonica della rima, nel suo rapporto particolare con la rinuncia alla punteggiatura e nelle conseguenti implicazioni “esecutive” di questi testi.¹ A qualche auspicabile sviluppo laterale della ricerca non ho potuto che accennare; ma è in una direzione rimasta non dichiarata che vorrei ripartire.

Citavo, in quel primo confronto con la Insana, questo paragrafo estratto da una remota “lezione” della scrittrice pubblicata dalla rivista «Poesia»:

Inorridita davanti a stragi e contumelie, agnellaggine e menzogna, prendo dalla vita e i suoi concimi, e rinalzo le radici con terriccio e foglie, di tanto in tanto abbeverando per non annacquare vino e verità, poi che alla poesia non c'è rimedio e chi ce l'ha se la gratta come rognà, affacciato sui calanchi a strapiombo di vita e morte, follia e ragione.²

¹ R. ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, «Istmi», 19-20, 2007 (*La trama sonora. Poesia nella prosa*), pp. 201-218.

² *A lezione da Jolanda Insana*, «Poesia», I, 9, settembre 1988, pp. 19-30: 20.

Vorrei richiamare l'attenzione sulla totale congruità di questo lacerto di prosa con la scrittura in versi dell'autrice, giusta la descrizione dei tratti caratterizzanti che ne ho dato. Si vedrà meglio da una trascrizione che porti allo scoperto le nervature sintattiche:

Inorridita davanti [(a *STRAGI* | e contumelie), || (*AGNELLAGGINE*
| e *MENZOGNA*)],
{prendo (dalla vita | e i suoi concimi), || e ricalzo le radici (con
terraccio | e foglie)},
di tanto in tanto abbeverando
per non annacquare (vino | e verità),
{poi che alla *poesia* non c'è rimedio | e chi ce l'ha se la gratta come
ROGNA},
affacciato sui calanchi a strapiombo [(di vita | e morte), || (*follia*
| e ragione)].

Ho messo fra parentesi le strutture binarie, usando le graffe per le proposizioni, le quadre e le tonde rispettivamente per le combinazioni di due dittologie e per le dittologie stesse; e ho isolato i singoli membri con la sbarretta verticale, semplice o doppia. Per la sintassi, la proposizione principale è allineata al margine sinistro, le subordinate sono scalate a destra secondo il grado. La principale «prendo dalla vita...» è dunque doppiata da una coordinata, conclusa come la reggente da una dittologia nominale. Precede, ad apertura, una participiale costruita sulla geminazione dittologica; seguono, sempre al primo grado di subordinazione, una gerundiva e una causale, questa seconda formata da una coppia di coordinate. Al secondo grado di subordinazione, le due proposizioni si accompagnano rispettivamente a una finale e a una participiale: conclude la prima da una dittologia nominale, la seconda da una coppia di dittologie, a rafforzare la ripresa del modello sintattico della participiale di partenza. Non occorre insistere nell'analisi per apprezzare il sapiente gioco delle corrispondenze, il rigore geometrico nella costruzione e nella disposizione dei membri sintattici. È un organismo verbale in cui hanno parte anche i ritorni fonici, segnatamente nella forma dell'omoteleuto: ho rilevato graficamente *menzogna* : *rogna* (maiuscoletto), *stragi* : *agnellaggine* (maiuscoletto corsivo), *poesia* : *follia* (corsivo), *inorridita* : *vita* (sottolineato semplice), *ce l'ha* : *verità* (sottolineato doppio): i primi due con funzione di appoggio alle partizioni della

sintassi, gli altri disseminati secondo un calcolato gioco di controtempi, per lo più ad anticipare le pause logiche.

A questo complesso sistema di rimandi intratestuali se ne accompagna un altro, che agisce come convocazione di luoghi esterni alla prosa stessa ma interni al macrotesto. Si tratta in sostanza dell'autocitazione, per la quale distingueremo due livelli. Al primo collochiamo la citazione di versi inclusi nell'autoantologia che segue la prosa (da *Sciarra amara* a un gruppo di inediti dai futuri *Medicina carnale* e *L'occhio dormiente*), con essa formando il *corpus* testuale che va sotto il titolo *A lezione da Jolanda Insana*. Sono quelli, già *in limine* a *Il collettame*, che aprono in centro pagina la scelta da quel libro (p. 166):³

anima mia
non potendoti affagianare a piacimento
perocché sei pelle e pece mia
vado anfanando a perdifiato
scannaparole e gabbalessemi annacquo il vino della vite
e mai vado in cimbali e mi sconfondo nella dozzina
ma tu abbaia-abbaia
finché non ho finito di affinare questa vita.

Al secondo livello un'autocitazione che guarda fuori dal testo di «Poesia», a un epigramma di *Fendenti fonici* (dodicesimo di *Corda bagnata in acqualanfa*): «alla poesia non c'è rimedio / chi ce l'ha se la gratta come rognà» (p. 159). Un rinvio meno esplicito va colto nell'immagine dello «strapiombo», che riporta ancora a versi de *Il collettame* (p. 197):

qualche senso sulla traccia di crepe e incrinature
ed è non poca cosa stando sul precipizio
biancoviola fiore di capperò

il guaio è che sono fuori e sono dentro.

³ Tutte le indicazioni di pagina prive di specificazione si intendano riferite a J. INSANA, *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti, 2007 («Gli elefanti. Poesia»).

2.

La questione del rapporto tra versi e prosa che si presentava già con *A lezione* si ripropone oggi con *Tutte le poesie* garzantiane per la scelta dell'autrice di collocare in coda al *corpus* poetico, dopo le anticipazioni da *La bestia clandestina*, un'*Appendice* che raccoglie due prose. Andranno discussi sia la natura di oggetto, di corpo esorbitante veicolata dal titolo *Appendice* sia l'etichetta «prosa» con la quale provvisoriamente cataloghiamo i due testi. Si tratta di due voci di dizionario, quasi sintesi estrema di un proprio privato sillabario, come dicono la tipica esposizione in testa del cognome in *Insana Jolanda* nella prima e la titolazione nominale secca, *Disamore*, della seconda. Se l'ordine alfabetico, contraddicendo gli usi della tipologia testuale di riferimento, è invertito, è rispettato quello cronologico. *Insana Jolanda* migra qui dall'*Autodizionario degli scrittori italiani*, impresa di Felice Piemontese giunta a pubblicazione nel 1990;⁴ *Disamore* è più recente, essendo apparso in rivista nel 2005.⁵ In relazione ai libri raccolti nell'«Elefante», dunque, *Insana Jolanda* è coevo a *Medicina carnale* e a *L'occhio dormiente* (le datazioni dichiarate sono rispettivamente gli anni 1985-1991 e 1987-1994), e di poco successivo alla prosa di *A lezione*;⁶ *Disamore* sarà coevo, nell'ideazione, a *La tagliola del disamore* (testi del periodo 1999-2002). Nell'organizzazione complessiva del libro questa *Appendice* guarda all'altro capo, alla *Nota* iniziale; e nei confronti di questa svolge una funzione suppletiva, compensando quell'asciutta esposizione di dati bibliografici non con una vera e propria postfazione ma piuttosto con un'offerta di materiali in cui trovano spazio le istanze della figura autoriale. La definizione «offerta di materiali» vorrebbe dire la natura a prima vista composita, discontinua dell'*Appendice*: come di un dittico formato assemblando tavole di origine e destinazione diversa. E tuttavia la scelta è perfettamente funzionale

⁴ *Autodizionario degli scrittori italiani*, a cura di F. Piemontese, Milano, Leonardo, 1990, pp. 178-180. Rispetto a questa redazione il testo di *Tutte le poesie* presenta pochi interventi, tutti o quasi a correzione di erronee interpunzioni o cadute di testo. Nel secondo capoverso la virgola viene eliminata dopo «scongiuri» e «*poesificio*», introdotta dopo «attrezziera»; nel terzo capoverso la virgola viene introdotta dopo «del resto»; alla fine del quinto capoverso «schiacciati dentro» diventa «schiacciati dentro il pane», «due volte» passa a «due volte l'anno»; nel sesto e ultimo capoverso il titolo «*Carmina Priapea*», prima erroneamente in tondo, passa al corsivo. *Tutte le poesie* introduce però un refuso nel quinto capoverso, «constrastando».

⁵ J. INSANA, *Disamore*, «Il Caffè Illustrato», 24, maggio-giugno 2005, pp. 60-61.

⁶ Cfr. l'*Introduzione* all'*Autodizionario*, cit., pp. 5-13: 7-8.

all'esito ricercato: la "voce" *Insana Jolanda* – diciamo intanto con qualche approssimazione – ha a che fare con il soggetto responsabile dell'opera presentata, la voce *Disamore* con l'oggetto, con un nucleo (*il* nucleo) tematico o, meglio, con i presupposti dell'opera. Ma se per *Insana Jolanda* il rapporto referenziale appare frontale, diretto, per *Disamore* la prospettiva appare invece di scorcio, innanzitutto per il rapporto privilegiato che il titolo stabilisce con l'ultimo libro integralmente compreso nel volume, appunto *La tagliola del disamore*: anche se il lettore di buona memoria saprà risalire dall'*incipit* «Che c'entrano i pesci con il disamore?» ai versi finali (prima della postilla in corsivo) di *Làstime e santioni*, sequenza finale di *Schiticcchio e schiffo*: «manco se lo pitti / disamorato pesce / concia vita». Siamo nella prima parte del libro; e questa localizzazione divaricata del secondo rinvio testuale ha una funzione di bilanciamento, correggendo l'esclusività della relazione con *La tagliola del disamore*. Insisterei, per una giusta lettura di *Disamore* – una lettura non parzialmente diretta, ma orientata invece alla complessità dell'opera –, su un passaggio del capoverso che sto per trascrivere, verso la fine del pezzo:

Manifestiamo contro le stragi, contro la tortura, contro la schiavitù, e poi accechiamo il vicino di porta, foraggiamo i profittatori che con gli unghioni ci strappano la pelle, diamo una mano agli schiavisti, comprando corpi e merci. E non c'è scandalo. Buttiamo i bambini nella spazzatura, nella lavatrice, nella ghiacciaia, nei bordelli. E non c'è scandalo. Appallottoliamo diritto e leggi – carta da cesso. Però ci commoviamo, siamo generosi, facciamo le collette. Madamini di san vincenzo truccati carezziamo mostri e stragisti. Le vittime ce le scordiamo: sono loro i colpevoli. Quando si dice il diritto e il rovescio! Profumatamente pagati coccoliamo usurpatori e violentatori rivoltando sacchi di merda. Abbiamo il cervello bacato. Bucato. Smangiato dal tarlo del ribasso. E niente vale niente. Non ci sono doni, le polpette sono tutte avvelenate. Neghiamo l'acqua e la parola vera. Ci resta la resistenza all'oltraggio e alla violenza. Fino a quando? E intanto distruggiamo la terra e progettiamo di rendere abitabile e colonizzare Marte. Malati e deliranti. Tutti.

«Ci resta la resistenza all'oltraggio e alla violenza», dice la *Insana*; e noi leggiamo nella parola «resistenza» un ritorno lessicale e tematico fondamentale, giacché in *Insana Jolanda* la poesia è definita «superflua

marginale voluttuaria libera e necessaria, e dunque superflua necessità, lucida resistenza perché “specchiata all’occhio e all’orecchio sia la vita”». Nella pratica della poesia come «lucida resistenza», dunque, è la risposta alle domande «Come rinserrare nei recinti i bestioni del disamore? Come placare il demone bellicoso che ci appesta?», «Come uscire dal recinto del disamore?». E a me piace ricordare in proposito le parole di un autore presente anche nell’*Antologia della critica*, Giudici, quando dice di un «versificatore in lingua» che «si ostina a frugare superstiti o insospettati margini di vita» sul «corpo straziato» della nostra lingua nazionale. Anche Jolanda sarà tra quelli che ritengono che «proprio in ciò, consista il [...] vero “impegno”» dello scrittore in versi, «al suo ufficio al servizio della comunità che in questo corpo continua a riconoscersi, a esistere, a lottare (nonostante tutto) per la continuità e la liberazione umana di tutti i suoi componenti».⁷

3.

«*Vida e razos*», mi sono trovato a pensare, mentalmente correggendo la riduttiva titolazione della coppia di prose come *Appendice*. Certo, queste *razos* non sono, come la denominazione pretenderebbe, i ‘commenti’ ai testi poetici ma invece, impropriamente, le loro ‘ragioni’; e anche la *vida* esula ampiamente, come vedremo, dalla traccia del resoconto biografico. Ma una volta formulato a me stesso il titolo di questo intervento mi ci sono affezionato, e mi ha incoraggiato a persistere il divertimento di

⁷ G. GIUDICI, *Un paese di dialettanti*, in ID., *La dama non cercata. Poetica e letteratura 1968-1984*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 115-119: 118-119. Cfr. un passo di *Non si può scancellare il desiderio. Intervista a Jolanda Insana*, di G. Fantato e A. Manstretta, in *La biblioteca delle voci. Interviste a 25 poeti italiani*, a cura di L. Cannillo e G. Fantato, con la collaborazione di A. Manstretta, Novi Ligure, Joker, 2006, pp. 73-78: 76: «\G.F.\ Ne *La stortura* [...] emerge chiaramente un’intonazione civile – etica, se vogliamo – della tua poesia. Molti sono i testi carichi di indignazione per il degrado culturale e la violenza in atto [...]. Quale credi sia il compito specifico del poeta? Si può parlare di una “resistenza” che si attua nel lavoro sulla lingua, nella ricerca espressiva? O credi che il poeta possa prendere posizione in altro modo, con altri mezzi? || \J.I.\ Come qualsiasi altro cittadino che partecipi della *polis*, senza aura e senza pennacchi. Vigilando e raccontando tutto lo storto e il falso che ci tocca e contamina. La resistenza non finisce mai: “Dopo la resistenza / si torna alla resistenza...”. Contro la menzogna e la violenza privilegiare parole vere. Contro l’apparenza privilegiare la sostanza. Niente mistificazioni, niente “gluglù” amniotici».

Jolanda quando gliel'ho anticipato al telefono. Del resto, per una poesia, come questa, che dichiara ad ogni pagina il suo legame con la fase antica della nostra lingua, non appare improprio un richiamo all'etimo della moderna poesia occidentale; tanto più che al primo trovatore, Guglielmo IX d'Aquitania, Jolanda allude nella prima delle due voci, quando dicendo che «si può [...] scrivere a piedi a cavallo in bicicletta o in macchina» cita la prima strofa di *Farai un vers de dreit nien*: «Farai un vers de dreit nien: / non er de mi ni d'autra gen, / non er d'amor ni de joven, / ni de ren au, / qu'enans fo trobatz en durmen / sus un chivau».⁸

Una *vida sui generis*, si diceva, quella consegnata alla voce *Insana Jolanda*: tanto che potrebbe benissimo applicarsi anche a essa sola la dittologia che in prima battuta mi era sembrata tornar bene per la coppia di prose. Eccola (pp. 575-577):

Conobbe la guerra e i fichi secchi, e dunque predilige parole di necessaria sostanza contro il gelo e i geloni (Ipponatte docet) dell'inverno freddissimo del '44, e contro i bombardamenti a tappeto su Messina e i boati di terremoto.

Impigliata nell'intemperanza dello spasmo ossimorico e intrappolata in strette maglie, Jolanda Insana si aggira per teatranterie tra insulto e bestemmia, o piomba nell'enigma della passione perché la voce non vuole smorire e urla scongiuri per scongiurare nefandezze, muovendo il fendente che finisce in risata, sulle vie della parodia e dell'impuro che passa tra noi, dentro e fuori di noi, per i luoghi disastri della terra, in ritmo di accelerazione poiché non c'è tempo per dire, per «abbrancare l'inabbrancabile». E quel che linguisticamente è masticabile diventa suo cibo, e se non trova da masticare, inventa. E così *si sconchiglia spalpita s'impoesia* e, *picchiacuore* e *fottiverso* com'è, introduce nel *poesificio* il *tritaverso* e il *trangugaiismi*, il *lustrastilemi* e lo *sputafonemi*, tutta l'attrezzatura, insomma, per «vivere canzonando in dolce scontegno», tra vizi e sfizi in pieno sole.

E perciò s'inabissa negli inferi del dizionario ma riemerge con più fendenti di prima e gioca d'azzardo con vista sullo strapiombo, con sgomento, indignazione e corporale compiacimento, «per uscire dalla latrinosa tenebra / ingozzando il desiderio come un pollo». E poi che

⁸ Da *La poesia dell'antica Provenza. testi e storia dei trovatori*, a cura di G.E. Sansone, Parma, Guanda, 1986, pp. 70-73: «Una poesia farò di puro nulla: / non sopra me né sopra gli altri, / neppur d'amore e di gioventù, / e di null'altro, / ch'anzi fu scritta mentre dormivo / sopra un cavallo».

della storia sa il doppio filo legato in aria e i punti persi, ha in odio le parole false: le importa il vero stralunato infingimento, non volendo fare finta d'esserci e non accettando che altri si mangi il grano duro e da brigante usi il fiato per zaffate di lagno. E del resto, (lo sente, lo sospetta), la poesia per molti è quella baldracca che sta voluttuosamente sdraiata non sul reale o l'immaginario ma incestuosamente sdraiata sopra madri e sorelle, fino al punto che esistono non solo poeti plagiatori ma anche i plagiatori dei poeti. E però non vuole che la poesia si creda qualcosa di più del suo essere superflua marginale voluttuaria libera e necessaria, e dunque superflua necessità, lucida resistenza perché «specchiata all'occhio e all'orecchio sia la vita».

«Scannaparole e gabbalessemi», non annacqua il vino della vite, non avendo finito di affinare questa vita. E poi che quasi tutte le parole sono state dette, esce «ubriaca e insana» dal fondaco di litterume e di millanteria, attraversa i ponti e andando a piedi fa parole con i lampioni che non ci sono più, e versi. Sempre inciampando nella lettera dura e scozzando carte. Si può infatti scrivere a piedi a cavallo in bicicletta o in macchina, con mutamento di paesaggio (nella sua poesia non c'è paesaggio). Andando a piedi, però, scattano tagliole che stritolano le anime belle e fanno scoppiare le anime bolle della chiacchiera quotidiana che pure non manca di guizzi e di bagliori nell'inatteso spostamento, nel calcolo sublime del rasoterra, quando le farfallette meccaniche stridono e gemono (a risentirle è un altro discorso).

E allora, per poter dire ai venditori di fumo, ai trafficanti di finzioni, ai taglieggiatori senza beatitudine o ai tignosi succhiatori di libertà, «sono occupata», Jolanda Insana prende chiodi colla e martello, e costruisce realmente scaffali d'abete o pino russo per le più *prestigiose* collane di poesia, e tra canti e incanti va scantinando e scantona in locande di disincanto ma rinuncia alla mistica e si nutre di misticanza, scansa la bassa macelleria e punta al colpo alto, al cuore della verità, contrastando arcadie e sacrestie, senza ciambolii. E siccome questo cuore è sofferente (si può bussare e non sentire battiti), è costretta a lavorare di fino con stucco e cemento per rifinire i muri della propria casa, e l'intonaco viene così liscio che passandoci sopra un dito non c'è rugosità. Nella sua scrittura invece ci sono rugosità e spigoli taglienti, coltellate di bellezza sul ventre molle della vita e pugni allo stomaco, brividi di cupezza e gridi d'esultanza e libertà, spudoratezze e

coprolalie in funzione di mascheramento protettivo, per troppo pudore del sentimento, per troppa tenerezza. Tutto questo perché conosce il sapore dei fichi catalani schiacciati dentro il pane e le terre dove manca l'acqua e i limoni fioriscono più di due volte l'anno.

I titoli dei suoi libri, tra editi e inediti, sono: *Camera di combustione*, *Morte tragediatrice*, *Sciarra amara*, *Schitacchio e schiffo*, *Lessicòrio* (come mortorio), *Fendenti fonici*, *Il collettame*, *La clausura*. L'ultimo è *Medicina carnale*. Ha scritto inoltre cento cartelle di prosa dal titolo *Della perfetta inconcludenza* e, in prosa, sta raccogliendo *I cento tòpos di Sicilia*. Ha tradotto Alceo Anacreonte Archiloco Ipponatte Saffo, un migliaio di esametri lucreziani, 337 epigrammi di Marziale, i *Carmina Priapea*, e altro ancora.

Vediamo da vicino. Il testo è diviso in sei capoversi di lunghezza diseguale, i più brevi dei quali sono il primo e l'ultimo: contando come interi le parti anche brevi di riga abbiamo (nell'«Elefante») capoversi di quattro, quindici, diciotto, quattordici, ventuno e nove righe. Il primo e l'ultimo sono anche legati dal fatto che si riconoscono in essi i soli luoghi in cui si abbiano delle concessioni – che occorre definire *allusive* – al genere testuale *voce di dizionario*: concessioni rappresentate dall'uso del passato remoto e dalla menzione di un dato cronologico – l'unico – nel primo, e dall'elenco delle opere nell'ultimo, dove la concessione stessa viene fatta e insieme contestata dalla parificazione di opere edite e inedite e dalla totale omissione delle date. Ma occorrerà distinguere. Se è vero che il primo e l'ultimo capoverso sembrano stringersi in unità in virtù della natura separativa (rispetto alle altre parti) dei loro richiami alla convenzione di genere, ad essere più recisamente esorbitante è il capoverso finale, perché in corrispondenza della conclusione di quello che precede cade il potente segnale di fine dato dal ritorno di un importante elemento tematico esposto proprio in apertura: da «Conobbe la guerra e i fichi secchi, e dunque predilige parole di necessaria sostanza» ecc. al riepilogativo «Tutto questo perché conosce il sapore dei fichi catalani schiacciati dentro il pane e le terre dove manca l'acqua e i limoni fioriscono più di due volte l'anno». Come si vede, il disegno mentale sotteso all'insieme è quello di un complesso, elaboratissimo chiasmo, dove la prospettiva della consecuzione di causa ed effetto in apertura («Conobbe... e dunque...») si rovescia nell'esposizione inversa del nesso di causalità («Tutto questo perché...»). Ma la dimensione temporale, una volta ancorata la vicenda all'inverno del 1944, è del tutto negata; e lo

schema progressivo che dovrebbe sovrintendere al racconto della vita secondo lo schema più comune viene sostituito da uno schema iterativo fondato sui rapporti speculari di consequenzialità e causalità. L'indissolubilità del nesso che stringe necessariamente esperienza ed espressione è di tale pregnanza da emarginare come accessorio (e dunque ridondante nel racconto) ogni dato esteriormente biografico. È in quel nesso che sono riconosciute le ragioni della scrittura; ed è questa vicenda ad essere percussivamente riproposta: vicenda radicata nella storia e nello stesso tempo ostinatamente sottratta alla dimensione del divenire. La relazione di consequenzialità e causalità che ho evidenziato nella forma del rispecchiamento ai margini del testo costituisce la trama logico-sintattica dell'insieme, e si potrà seguire rintracciando da una parte i nessi coordinativi introdotti da «e dunque...» (ai capoversi primo e quarto), «e così...» (al secondo), «e perciò...» (al terzo), «e allora...» (al quinto), dall'altra le subordinate introdotte da «poiché» (anche nella forma analitica «poi che», frequente anche nei versi): ai capoversi dal secondo al quarto), «perché» (capoversi secondo e quinto), «siccome» (al quinto), i participi e i gerundi di valore causale (capoversi dal secondo al quarto). A questo si può ridurre, *in nuce*, il profilo sintattico di questa personalità stilistica, solo specificando come tale meccanismo di esperienza e reazione possa inclinare verso la volontà di intervento e incidenza sul reale denunciati dalla frequenza delle proposizioni finali: «per scongiurare nefandezze», «per «vivere canzonando in dolce scontegno», «perché “specchiata all'occhio e all'orecchio sia la vita”» ecc. Ho detto della scrittura in versi:

Cercando le proprie ragioni nell'accertamento di rapporti di causalità e nell'individuazione di finalità dell'agire, la scrittura della *Insana* assume come fondamentale strumento sintattico la seriazione paratattica, e la increspa e innerva con coordinate avversative e subordinate causali (i suoi *poi che...*) e finali, nella pertinace convinzione che *cantando rumpitur anguis* e col fine di accerchiare e progressivamente stringere deflagranti nodi di scandalose – nello stato di cose presente – verità dichiarate o veicolate dall'allegoria.⁹

Data la dimensione anche allegorica della *guerra* storica che è in principio tra le ragioni di questa poesia, mi pare che la traccia che

⁹ ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit., p. 208.

proponevo venga confermata da un'analisi anche sommaria della sintassi di questa prosa e delle sue implicazioni.

Per sottolineare l'originalità con cui Jolanda Insana si muove nello spazio del discorso autobiografico tornano utili le coordinate tracciate da Starobinski in un suo noto saggio sullo stile dell'autobiografia.¹⁰ In relazione a queste si vedrà subito come l'autrice contravvenga alla seconda delle due condizioni generali, fissate in *identità* e *narrazione*. Si ha identità tra narratore ed eroe della narrazione, ma viene a mancare – lo si è visto – la narrazione stessa: e «la biographie – scrive Starobinski – n'est pas un portrait; ou, si on peut la tenir pour un portrait, elle y introduit la durée et le mouvement. Le récit doit couvrir une suite temporelle suffisante pour qu'apparaisse le tracé d'une vie».¹¹ Al paradosso dell'autobiografia senza narrazione se ne accompagna un secondo. Starobinski individua ai due estremi della scrittura autobiografica il racconto alla terza persona e il puro monologo. Nel primo

l'effacement du narrateur (qui assume alors le rôle impersonnel d'historien), la présentation objective du protagoniste à la troisième personne, fonctionnent au bénéfice de l'événement, et, secondairement, font rejaillir sur la personnalité du protagoniste l'éclat des actions dans lesquelles il a été impliqué.¹²

Nelle forme estreme del secondo «l'événement n'est autre que le déroulement même du monologue, indépendamment des "faits" relatés, devenus indifférents». In questo quadro, la specificità di *Insana Jolanda* si coglierà nella sintesi della scrittura alla terza persona – dunque della centralità degli avvenimenti – e della cancellazione degli avvenimenti stessi: ben oltre, dunque, la loro «indifferenza». Qui, è evidente, «l'accent porte sur le moi, et non sur l'événement»; né sarà inutile, per la nostra lettura, la specificazione incidentale che le forme estreme della scrittura monologica «sortent [...] du domaine spécifique de l'autobiographie et [...] confinent à la fiction lyrique».

¹⁰ J. STAROBINSKI, *Le style de l'autobiographie*, «Poétique», I, 1970, 4, pp. 257-265.

¹¹ Ivi, p. 257.

¹² Ivi, p. 260, come le tre citazioni che seguono.

4.

Quest'ultima citazione ci dà modo di venire ai rapporti di *Insana Jolanda* con quel che precede in *Tutte le poesie*, giacché con la migrazione dall'*Autodizionario* all'«Elefante» questa che continueremo provvisoriamente a chiamare «prosa» viene materialmente a trovarsi ai confini della scrittura in versi. Ne consegue che le citazioni vengono ad assumere un valore diverso da quello che avevano nella prima sede di pubblicazione. Nel nuovo organismo i lacerti segnalati dal corsivo o dalle virgolette sono veri e propri cavi di ancoraggio, segnali di coesione testuale, richiami alla scoperta della continuità. Giunto alla conclusione del *corpus* poetico, il lettore entra così in una zona di baluginanti segnali anaforici, che retrospettivamente illuminano alcune zone del libro rivelando la loro natura di luoghi privilegiati. Ma il percorso della lettura – per chi accolga l'invito a compiere nuovamente il cammino – diventa a questo punto assai complesso, essendo destinato a svolgersi pendolarmente tra versi e prosa non appena si scopra che l'autrice ha disseminato la prosa stessa di autocitazioni non dichiarate. Così, *Insana Jolanda* si rivela per quel che è: un centone confezionato con versi, spezzoni di verso, sintagmi e parole prelevati dai testi versificati. Il carattere squisitamente letterario del nuovo testo verrà a confermare l'unitarietà dell'insieme: unitarietà dinamica, per cui l'insieme genera e comprende la propria *mise en abîme*. Mi limiterò qui a ripercorrere a scopo esemplificativo il solo secondo capoverso.¹³ Cominciamo dalla prima delle due citazioni virgolettate. La figura etimologica «abbrancare l'inabbrancabile» proviene dalla lassa finale del poemetto *Non c'è tempo* e dunque di tutta *La clausura* (p. 235):

di questa lotteria non ho manco un biglietto
e giocata dalla tentazione arriverò in tempo per l'estrazione
godimento di tutti i piaceri senza confusione
abbrancare l'inabbrancabile
e corro e predo fino alla fattoria del profeta.

¹³ Rinvio, per una ricostruzione integrale (almeno nelle intenzioni) del procedimento compositivo di *Insana Jolanda*, alla trascrizione sinottica che si legge come *Appendice II* nella prima redazione a stampa di questo saggio.

L'espressione «non c'è tempo» che la introduce viene appunto da quel titolo, ma si era già letta nella stessa *Clausura* in una lassa de *La parabola del cuore* (p. 217):

quello che intendo accresce la pena
e il tempo s'avvicina così presto che non c'è
tempo di sospirare ma è un peso pregare e parlare
indecentemente volendo la filautia.

Procedendo a ritroso, il sintagma «per i luoghi disastri della terra» è anch'esso un prelievo da una lassa di *Non c'è tempo* (p. 234):

ho le radici proprio qui beate nell'abisso di passione
e sono disgiunte e separate
e il pesce non saprà mai il sapore della pesca
né io posso chiamare beata l'anima che non sa il nome
atterrita da troppo fuoco
ed è acerbamente risaputo che è festa di spegnimento
senza botto
per i luoghi disastri della terra.

La parte iniziale del paragrafo contiene ancora due citazioni implicite, entrambe da *La parabola del cuore*. La prima da una lassa a p. 211:

voglio sommare il sommo del gaudio e del dolore
perché io che ho strizzato altre pelli non mi va
la tua che ospita fantasmi e sottraendo piccole distruzioni
potenzio il tuo essere e il tuo stare nel trionfo dell'eccesso
accordando lo strumento alla tua chiave ma nell'urto fragoloso
contro gli spigoli del corpo mi scortico e non mi posso
e intrappolata in strette maglie mi attacco a una partenza
con ritorno

il giorno ricomincia ogni giorno e non gli basta
il suo scardoso e travagliato manto;

la seconda da una lassa dialogica a p. 215:

- che vuoi Sibilla?
- sono voce e non voglio smorire
- parla-parla intanto che io ti smielo e svolo.

Per il resto si tratta piuttosto di ritorni tematico-lessicali. Per lo «spasmo ossimorico» citerei i primi versi *A un criaturo ruffianante* (in *Lessicorìo ovvero Lessicòrio*, p. 95):

se mi volta la fantasia
 te lo dico io
 altro che parole-femmine
 e fatti-maschi
 ma levarsi l'ossimoro di bocca
 (tanto si sa d'infinite druderie;¹⁴)

per le «teatranterie» riprenderei alcuni versi da *L'urlo di Abû Numàs* (da *L'occhio dormiente*, pp. 308-309):

equilibrista rischio la pelle sugli intrallazzi
 teatranti dell'anfitrionica grandezza del mio
 doppio e ricaccio nel suo buio la metà
 imitando il sosia prevaricatore.

È un discorso laterale, ma voglio ugualmente aggiungere che, mancando nei versi un preciso riscontro testuale per «spasmo ossimorico» e per «teatranterie», questo riscontro si trova però nella prosa di *A lezione*:

mi piace [...] l'intemperante spasmo ossimorico che sperimenta in basso le stoviglie che stanno ai piani alti e in alto le stoviglie che stanno ai piani bassi, nel velato spalancamento d'ogni contraddittoria esperienza. Mi importa soprattutto il mortale sostentamento in parole di necessaria sostanza per non inabissarmi negli inferi del dizionario. Mi importa la giusta emozione, il vero stralunato infingimento, poiché

¹⁴ Cfr. *Non si può scancellare il desiderio*, cit., p. 75: «\G.F.\ Come sempre nei tuoi testi, anche qui [nel titolo del poemetto *Ifnì Ifnà dell'epifania*, ne *La clausura*] c'è la presenza dell'ossimoro... || \J.I.\ Ma siamo tutti un ossimoro, più o meno riuscito, più o meno acuto. Paradossalmente senza "ossimoro" non c'è esistenza, non esisterebbe neppure l'universo».

amo tutto quello che è buono come il pane o buono da mangiare con il pane – soddisfacimento del bisogno primario e del piacere, azzardo analogico e corporale compiacimento;

E tuttavia ogni giorno il desiderio, incallito maestro di gridazioni, ricomincia le prove e mette in scena le sue teatranterie.¹⁵

Propongo il rinvio a due luoghi per la «bestemmia»: al verso «si prega di non bestemmiare in silenzio», ancora ne *La parabola del cuore* (p. 219), e al sintagma «lingua bestemmiatora» de *La colica passione*, sempre ne *La clausura* (p. 222):

dentro la bocca volge e rivolge la lingua bestemmiatora
e stringe a sé il soverchio delle sue voglie
a me lasciando scarso pane per soverchio gusto

ricucire lo scialle della menzogna e non poterlo rivendere a me.

Quanto al «fendente», si tratta di un elemento tipico della poesia della *Insana* nella combinazione con l'aggettivo *fonico*, che qui rimane implicito senza che perda forza l'appello al titolo del libro e magari al verso-bandiera «è giocoforza perdìo dare fendenti fonici» (p. 124). Dopo il punto fermo che segue la citazione da cui siamo partiti il discorso riprende con una nuova citazione implicita, da un distico de *La sottile sostanza* (*L'occhio dormiente*, p. 335): «è suo cibo ogni cosa che può masticare / e vuole anche bere». La terna di verbi che segue, tutta in corsivo, consiste di citazioni nei due elementi a cornice, *sconchigliarsi* e *impoesiarsi*, che rinviano rispettivamente ai versi «e dunque rientro / nelle valve conchiavate e più non mi sconchiglio» (ne *Il collettame*, p. 170) e «mi venne incontro donna di misericordia / frappona e tritaverso / che di furia s'infratta e s'impoesia» (nello stesso libro, p. 175): un luogo, il secondo, che offre anche il composto «tritaverso», che si ritroverà poche righe più sotto. Manca invece un preciso riscontro per *spalpitare*: verbo che varrà, oltre il significato intrinseco, come parola-emblema della creazione neologistica per prefissazione con *s-* intensiva, così come

¹⁵ *A lezione da Jolanda Insana*, cit., pp. 20 e 21.

sconchiarsi e *impoesiarsi* lo sono per i parasintetici rispettivamente con prefisso *s-* e *in-* (per inciso, anche il composto *smorire*, qualche riga sopra nel paragrafo che stiamo esaminando, andrà considerato come variante intensiva di *morire* e non nel significato corrente di ‘affievolirsi a poco a poco’): àmbiti, questi tre, in cui è particolarmente attiva l’iniziativa neologistica della Insana per quel che riguarda il verbo.¹⁶ Tutta citazionale la coppia di aggettivi composti «*picchiacuore* e *fottiverso*», entrambi da luoghi de *Il collettame*: «contro gente di stomaco gagliardo e picchiacuore» (p. 169) e «il mio è un cuore infardato di gramuffa / che nessun fottiverso raschia e sgraffia / con il suo litterume» (p. 175). Il «poesificio» riporta *Del poesificio*, titolo di una sequenza di *Fendenti fonici* ripreso nei versi iniziali (p. 139):

lavorando a pasta e pastetta
tra campi semantici e geosinonimi
pensi che saliranno le azioni del poesificio?

Dei quattro nomi composti che seguono, tutti neologismi con base verbale, si è già incontrato il primo, il «tritaverso», usato però in funzione di aggettivo. Il passaggio è comune all’intera serie. «Trangugiaismi» si legge ne *Il collettame* (p. 175): «c’era una tréccola trangugiaismi»; «lustrastilemi» in *Lessicòrio ovvero Lessicòrio* (p. 70): «l’inchiccatore lustrastilemi / allupato amàsio di vernacoli e taberne»; «sputafonemi» nel titolo *Il dialetto sputafonemi e la lingua malata* di una sequenza dello stesso *Lessicòrio* (p. 61), poi ripreso nei versi (p. 73) «sto a quello che mi dici / per carità pelosa mi fingo sputafonemi / tenagliando trestizia a tira-e-molla». Il passo si conclude con una seconda citazione virgolettata, da una dichiarazione di poetica prelevata (di nuovo) da *La parabola del cuore* (p. 217):

¹⁶ Cfr. *Non si può scancellare il desiderio*, cit., p. 74: «\G.F.\ Il lavoro che tu fai con le parole, ma anche nelle parole stesse, è davvero particolare. Ci sono, tra gli altri, alcuni elementi ricorrenti, per esempio: l’uso di neologismi, il premettere ai termini consueti la lettera “esse”, usata spesso in senso privativo, ma anche intensivo, credo... || \J.I.\ Il prefisso in *s-* ha questo doppio valore, come dici, e si capisce dal contesto; purtroppo rappresenta un problema per chi traduce. Io non amo le belle parole, amo l’asprezza e l’asperità, la parlata aspra, i suoni forti e percussivi, e quando non trovo le parole me le invento».

tutto è già avvenuto e sono ebbra di un vino
che abbraccia lo stomaco
e per troppo fastidume abbandono le strade
dell'omotonia e svolgo e avvolgo etimologie
apparigliandone la differenza

è una ramosa sorte
a vivere così canzonando in dolce scontegno.

Infine una citazione implicita, che ha la peculiarità di apparire tale solo al lettore dell'«Elefante». L'espressione «tra vizi e sfizi in pieno sole», infatti, che si legge appena variata sintatticamente in *A lezione*, non si incontra in versi precedenti o – possiamo ipotizzare – contemporanei alla stesura di *Insana Jolanda*, ma in quelli lontani a venire de *La tagliola del disamore*, dove del personaggio de *Le 14 stazioni* si dice (p. 531):

fa il giro nel giardino dei supplizi
infiocchetta rosari di crimini
colleziona vizi e sfizi
per essicarli dentro i dizionari.

Per il lettore di *Tutte le poesie* questa citazione non è distinguibile dalle altre, uniformandosi ad esse nella comune funzione anaforica; ma recupera un valore cataforico quando l'astratta ricollocazione cronologica della prosa in relazione alla sequenza dei libri dà modo di riconoscere in essa un «semenzaio» (secondo la nota definizione montaliana) della poesia.¹⁷ È il caso, anche, del capoverso iniziale, dove il plesso tematico del gelo, della guerra e del terremoto emerge anticipando gli sviluppi nei versi de *La stortura* e de *La tagliola del disamore*.

¹⁷ Vd. E. MONTALE, *Intenzioni (Intervista immaginaria)*, in ID., *Il secondo mestiere. Arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Milano, Mondadori, 1996, pp. 1475-1484: 1478: «E naturalmente il grande semenzaio d'ogni trovata poetica è nel campo della prosa».

è freddissimo l'inverno del '44 e a Monforte nevica
e non abbiamo scarpe
e lei ci tiene al riparo nella sua casa di ragazza
attorno al braciere acceso
i piedi infilati nei calzerotti pelosi
che sferruzza con la lana cardata dei materassi

con i geloni alle dita delle mani
ci fa giocare a fare il pane e la baludda
le lasagne acqua e farina
o i maccheroni col ferruzzo
che condisce con il sugo di cotiche di porco

(La tagliola del disamore, p. 454);

da ogni luogo di crampi e di geloni
o di scirocco e afa
c'è a ogni modo una partenza

perché dunque non allargare la primavera
e approfittare di gemme e germogli?

(La stortura, p. 383);

ascolto e sono piccola
più piccola di lei
che nel '18 aveva undici anni
e non capisco di che parla
chi è la spagnola e cosa fa
per fare fare ai sani
tutti i maltrattamenti
che fanno a squarciagola
e ho paura
perché conosco i martoriati dei bombardamenti
intrappolati sotto le macerie e urlanti

(La tagliola del disamore, pp. 443-444).

Nello stesso tempo, il ricordo di «gelo» e «geloni» nel nesso della figura etimologica convoca una precisa memoria letteraria, quella del frammento 25 (Diehl) di Ipponatte, che riporto nella traduzione inedita della stessa Insana: «non mi hai dato il mantello / grosso come rimedio al freddo dell'inverno / e non mi hai nascosto i piedi in grosse / babbucce per impedire ai geloni di spaccarsi». Guglielmo IX, Ipponatte... Anche qui, dunque, come nella scrittura in versi, il dialogo con le voci della tradizione letteraria (di una *propria* tradizione letteraria) è dato fondamentale, su cui è auspicabile si allestisca uno studio esaustivo.¹⁸ In questa prosa – ma ci accingiamo ormai a mutare denominazione – la citazione e l'autocitazione si potranno considerare come manifestazioni diverse di una sola fondamentale pulsione iterativa: «Replicare in poesia – ha scritto Nicola Gardini – è una condizione della scrittura, ovvero la memoria è una condizione della poesia, una sorta di statuto letterario, che la distingue da qualsiasi altro atto linguistico, iscrivendola all'interno di un riconoscibile sistema di segni».¹⁹

5.

La scoperta dell'appartenenza al genere del centone – dicevo – ci fa ascrivere senz'altro all'ambito di una riflessa letterarietà quella che a prima vista ci si presentava come una voce di dizionario. Nei termini della linguistica testuale, adottata la tipologia proposta da Francesco Sabatini, laddove la titolazione induce all'attesa di un testo classificabile nel gruppo B («testi mediamente vincolanti»: si collocano qui le enciclopedie), e precisamente un testo *espositivo* (B1), quello che ci troviamo davanti è in effetti un testo del gruppo C («testi poco vincolanti»), il gruppo dei testi *d'arte*. Più precisamente, la collocazione dello stesso centone in coda al *corpus* testuale dal quale ha prelevato le sue tessere esalta l'aspetto della ripetizione e indirizza la prosa – in convergenza con quanto ci aveva detto l'originale appropriazione

¹⁸ Si consideri, per il testo in oggetto, anche il possibile accostamento delle prime righe del terzo capoverso – «E perciò s'inabissa negli inferi del dizionario ma riemerge con più fendenti di prima» – ai versi de *Il porto sepolto*: «Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde» (cito da G. UNGARETTI, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Milano, Mondadori, 1969, p. 23).

¹⁹ N. GARDINI, *Le umane parole. L'imitazione nella lirica europea da Bembo a Ben Jonson*, Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 3.

stilistica della scrittura autobiografica – verso il settore della poesia: non abbiamo dunque a che fare con un testo del gruppo C1 ma con uno del gruppo C2.²⁰ Certo, nel caso specifico si tratterà di «poesia in prosa», giusta la denominazione che ne ha dato – condivisibilmente – Paolo Giovannetti.²¹ Importa soprattutto che vi sovrintendano gli stessi principi dell'organizzazione parallelistica che entrano, insieme ad altri, nell'impaginazione della scrittura in versi, come si è visto per il lacerto di *A lezione* descritto in apertura. Procederò ancora con un'analisi esemplare, tornando sulla prima parte del capoverso di cui ho mostrato la testura citazionale. Preliminarmente, occorrerà provvedersi di una elementare griglia tipologica. Giovannetti distingue: «1. il parallelismo *sinonimico*, cioè la ripetizione dello stesso contenuto (con le stesse parole o con parole diverse); 2. il parallelismo *antitetico*, cioè il rovesciamento di un certo contenuto; 3. il parallelismo *grammaticale*, cioè la ripetizione di una medesima forma logico-discorsiva (un certo modo e tempo verbale, ad esempio)».²² L'elenco si sovrappone nei primi due elementi a quello proposto da Vigilio Mattevi, che individua anche un «parallelismo sintetico o progressivo» quando «il concetto espresso nel primo verso» viene «proseguito come un ampliamento, un séguito o completamento».²³ Aggiungerei per conto mio, sulla scorta del «parallelismo grammaticale» di Giovannetti, un parallelismo *retorico*, quando i due o più membri si trovino legati da figure come la paronomasia, il polittoto, la figura etimologica, l'allitterazione. Va da sé che il parallelismo grammaticale e retorico possono associarsi al sinonimico, all'antitetico e al progressivo, e anche tra loro. Nella trascrizione che segue allineo sulla verticale le coppie formate da proposizioni o da complementi di una certa lunghezza; e rilevo tra parentesi quadre le combinazioni binarie più brevi, parti delle unità

²⁰ Cfr. F. SABATINI, “Rigidità-esplicitezza” vs “elasticità-implicitezza”: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi, in *Linguistica Testuale Comparativa. In memoriam Maria-Elisabeth Conte*, Atti del Convegno interannuale della Società di Linguistica Italiana (Copenaghen 5-7 febbraio 1998), a cura di G. Skytte-F. Sabatini, København, Museum Tusulanum Press, 1999, pp. 141-172.

²¹ P. GIOVANNETTI, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa italiana* [1998], in ID., *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizioni e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 19-45.

²² ID., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci, 2005, pp. 127-128.

²³ Cfr. V. MATTEVI, *Biblicità nel linguaggio poetico di Jahier*, «Studi novecenteschi», I, 1, 1972, pp. 63-101 (in particolare le pp. 80-81).

proposizionali. Numero le prime con i numeri arabi, le seconde con le lettere minuscole in apice prima dell'apertura della parentesi. La proposizione principale e la sua coordinata sono allineate a sinistra; il resto, senza distinzione gerarchica, è rientrato di una spaziatura. Una spaziatura orizzontale separa le singole combinazioni lunghe:

(1/1) Impigliata nell'intemperanza dello spasmo ossimorico
(1/2) e intrappolata in strette maglie,

(2/1) Jolanda Insana si aggira per teatranterie ^a[tra insulto e bestemmia],

(2/2) o piomba nell'enigma della passione

(3/1) perché la voce non vuole smorire
(3/2) e urla scongiuri

(4/1) per scongiurare nefandezze,
(4/2) muovendo il fendente che finisce in risata,

(5/1) sulle vie ^b[della parodia e dell'impuro] che passa ^c[tra noi, dentro e fuori di noi],

(5/2) ^d[per i luoghi disastri della terra, in ritmo di accelerazione]

(6/1) poiché non c'è tempo per dire,
(6/2) per «abbrancare l'inabbrancabile».

(7/1) E quel che linguisticamente è masticabile diventa suo cibo,
(7/2) e se non trova da masticare, inventa.

Cominciando dalla serie maggiore, direi che si ha:

1) par. progressivo (si noti il «dunque») e grammaticale (due participi passati), tendente al par. retorico per il legame paronomastico;

2) par. progressivo e grammaticale (verbi al presente indicativo);

3) par. antitetico e grammaticale (ancora verbi al presente indicativo);

4) par. con valore senz'altro progressivo, benché in assenza di omologazione grammaticale. La coesione della coppia è indebolita dal legame retorico tra 4/1 e 3/2 (figura etimologica); a compenso, un

elemento di continuità interna è dato dall'allitterazione in /f/, con esito paronomastico;

5) par. sinonimico e grammaticale (due complementi locativi);

6) par. sinonimico e grammaticale (finali introdotte da «per»); inoltre 6/1 riprende 3/1 per omoteleuto;

7) par. progressivo e retorico (figura etimologica); inoltre 7/1 si stringe a 6/2 per l'omoteleuto *inabbrancabile* : *masticabile*.

Per la serie minore mi limiterei a segnalare il carattere sinonimico di *a* e quello sintetico e retorico di *b* e di *c*, in virtù rispettivamente dell'allitterazione e del polittoto. Nell'insieme, un procedere binario di assoluto rigore, che si scoprirebbe continuato nelle parti che precedono e seguono al livello delle unità sintattiche maggiori, con la sola eccezione del parallelismo trimembre in «esce ubriaca e insana dal fondaco di litterume e di millanteria, | attraversa i ponti | e andando a piedi fa parole con i lampioni che non ci sono più, e versi». Un margine di variazione è invece sapientemente lasciato al livello inferiore. Abbiamo così le serie trimembri: «*si sconchiaglia spalpita s'impoesia*», «con sgomento, indignazione e corporale compiacimento», «chiodi colla e martello», che in tre casi si prolungano a quattro e cinque elementi: negli elenchi di complementi «a piedi a cavallo in bicicletta o in macchina» e «ai venditori di fumo, ai trafficanti di finzioni, ai taglieggiatori senza beatitudine o ai tignosi succhiatori di libertà» e nel cumulo aggettivale «superflua marginale voluttuaria libera e necessaria», anche marcato da un omoteleuto. Come si è visto dalle righe di *A lezione*, l'omoteleuto entra nella partitura verbale come controcanto alla linea melodica della sintassi. Si veda il quinto capoverso:

E allora, per poter dire ai venditori di fumo, ai trafficanti di finzioni, ai taglieggiatori senza beatitudine o ai tignosi succhiatori di libertà, «sono occupata», Jolanda Insana prende chiodi colla e martello, e costruisce *REALMENTE* scaffali d'abete o pino russo per le più *prestigiose* collane di *poesia*, e tra canti e incanti va scantinando e scantona in locande di disincanto ma rinuncia alla mistica e si nutre di misticanza, scansa la bassa *macelleria* e punta al colpo alto, al CUORE della *verità*, contrastando arcadie e *sacrestie*, senza ciambolii. E siccome questo CUORE è *SOFFERENTE* (si può bussare e non sentire battiti), è costretta a lavorare di fino con stucco e CEMENTO per rifinire i muri della propria casa, e l'intonaco viene così liscio che passandoci sopra un dito non c'è *rugosità*. Nella sua scrittura invece ci

sono rugosità e spigoli TAGLIENTI, coltellate di bellezza sul ventre molle della vita e pugni allo stomaco, brividi di cupezza e gridi d'esultanza e libertà, spudoratezze e coprolalie in funzione di MASCHERAMENTO protettivo, per troppo PUDORE del SENTIMENTO, per troppa tenerazza. Tutto questo perché conosce il SAPORE dei fichi catalani schiacciati dentro il pane e le terre dove manca l'acqua e i limoni fioriscono più di due volte l'anno.

Anche qui la corrispondenza con quanto notavo per la scrittura in versi è completa; come lo è nell'impiego di un ben determinato gruppo di figure retoriche: la figura etimologica,²⁴ la paronomasia,²⁵ il polittoto,²⁶ le allitterazioni complesse e prolungate, tendenti alla paronomasia,²⁷ fino a intrecci etimologico-paronomastici come «non annacqua il vino della vite, non avendo finito di affinare questa vita» e (soprattutto) «e tra canti e incanti va scantinando e scantona in locande di disincanto», per i quali non è difficile trovare riscontri nel *corpus* poetico: «non distinguo tra pèsca e pèsca / e così quando vado a pescare / sconfino dalla pescaia al pescheto vicino» (p. 182); «c'è un emù maschio d'Australia / che innamorato pazzo di un'emide mora / emula un emidattilo» (p. 185); «spigola spicca picca / piccandosi d'essere sottile sostanza» (p. 333) ecc.

Occorre concludere, e quindi ascrivere questa poesia in prosa a uno dei due grandi filoni individuati da Giovannetti, che ritiene

sia utile distinguere tra le poesie in prosa che esibiscono il proprio lirismo in modo affermativo e diretto, affidandosi all'enfasi di artifici palesemente lirici, e le poesie in prosa che viceversa esemplificano un'"intenzionalità" (in senso fenomenologico) baudelairiana e

²⁴ Oltre a quanto si è già visto: «per "abbrancare l'inabbrancabile"»; «E quel che linguisticamente è *masticabile* diventa suo cibo, e se non trova da *masticare*, inventa»; «le importa il vero stralunato *infingimento*, non volendo fare *finta* d'esserci»; «E però non vuole che la poesia si creda qualcosa di più del suo essere *superflua* marginale voluttuaria libera e *necessaria*, e dunque *superflua necessità*»; «è costretta a lavorare di *fino* con stucco e cemento per *rifinire* i muri della propria casa».

²⁵ «tra *vizi* e *sfixi*»; «stritolano le anime *belle* e fanno scoppiare le anime *bolle*»; «ma rinuncia alla *mistica* e si nutre di *misticanza*».

²⁶ «fino al punto che esistono non solo poeti plagiatori ma anche i plagiatori dei poeti» (doppio, a chiasmo); «con mutamento di paesaggio (nella sua poesia non c'è paesaggio)».

²⁷ «contro *I BOMBARDAMENTI A TAPPETO* su Messina e *I BOATI di TerrEMOTO*»; «*si sconchiglia spalpita s'impoesia*».

comunque allegorica. Da un lato riconosciamo un'idea stilistica, formale della poesia in prosa, in quanto pagina non versificata ove il non verso viene assiduamente compensato da altro, da ritmi accessori di natura elocutiva, e da una *dispositio* artificiosa. Sul versante opposto, abbiamo un testo che motiva le proprie peculiarità attraverso complesse strategie intertestuali, fondate sull'assenza, la *béance*, lo scarto rispetto all'orizzonte d'attesa.²⁸

Non servirà spendere parole per il riconoscimento dei tratti propri del primo tipo. Quel che va aggiunto è forse un tentativo di collocazione storica; e il riferimento più adeguato non sarà, genericamente, al frammento vociano quanto precisamente alle *Prose liriche* di Rebora. «Le rime – è stato scritto – oltre a collocarsi al di fuori di precisi orditi, sono accompagnate da serie frequentissime di assonanze e paronomasie che rivelano la sapienza musicale del poeta, il suo tentativo [...] di un ritmo “come allargamento e risonanza dentro il metro dei versi”»; e ancora: «tra rima e rima occhieggia [...] anche la paronomasia»; e anche: «in molti casi sono densi i parallelismi, che costruiscono [...] elementi specchianti sottolineati dal ritmo»: parole riferibili senza difficoltà al testo su cui ci siamo intrattenuti, ma che sono quelle di Fernando Bandini sulle *Prose* di Rebora.²⁹ Si tratterà dell'implicazione stilistica di un fatto di natura intellettuale: «poeta dell'anima» quant'altri mai, è forse proprio Rebora l'etimo meno remoto della «concretezza visionaria» di Jolanda Insana.³⁰

[2007]

²⁸ GIOVANNETTI, *Al ritmo dell'ossimoro*, cit., p. 32.

²⁹ F. BANDINI, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea. Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, presentazione di G. Folena, Padova, Liviana, 1966, pp. 1-35: 33-34 (la citazione inclusa nel primo dei passi trascritti proviene dal saggio reboriano *Per un Leopardi mal noto*).

³⁰ Cfr. il risvolto di Giovanni Raboni a *La stortura*, ora in INSANA, *Tutte le poesie*, cit., p. 342.

Postille 2021

Dopo la prima pubblicazione in rivista, il saggio *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana* è stato incluso nel mio *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani (1936-2000)*, Torino, Aragno, 2013, dove si legge alle pp. 153-173. Il saggio di Francesco Sabatini, “Rigidità-esplicitezza” vs “elasticità-implicitezza”: possibili parametri massimi per una tipologia dei testi, è ora in ID., *L’italiano nel mondo moderno. Storia degli usi e della norma. La Scuola. I dialetti. Il latino. Modelli teorici. La Crusca. L’Europa. Saggi dal 1968 al 2009*, a cura di V. Coletti, R. Coluccia, P. D’Achille, N. De Blasi, D. Proietti; *Bibliografia degli scritti 1952-2010*, a cura di R. Cimaglia, Napoli, Liguori, 2011, t. II, pp. 183-216.

Di Jolanda, che abbiamo perduto il 27 ottobre 2016, voglio ricordare qui la *plaque* postrema, ospitata dagli stessi amici che hanno voluto questo mio libro: *Chiamiamoli per nome*, Casette d’Ete-Fermo, Associazione Culturale “La Luna” («Passaggio», 4), 2015.



Quaderni delle Officine, CXX, Settembre 2022