



FRANCESCO GIUSTI

## POESIA E PERFORMANCE DEL LUTTO

*Sociology and anthropology in the space of community and psychoanalysis in the space of the individual have shown that mourning is a performance which the deprived subject must carry out in order to recover from the dangerous state in which he finds himself after the death of the beloved person. In the continuous play of immedesimation as introjection and projection, the subject has to act not only in his mind but also in the world, not only on psychic objects but also on physical ones. In collections of poems written for the death of a beloved person, this performance is carried out within the space of the text – the whole collection, not a single poem – and literature, in the double role of substitute satisfaction of desire and reparation, becomes the space devoted and the space to devote to the elaboration of the loved and lost object. Obviously, what we see on the page-stage is not the direct self-representation of the psychic work of the author, but a work that takes shape within literature and its laws, anyway some relations with the real subject cannot be excluded. Analyzing some contemporary cases: Montale's Xenia (in Satura, 1971), Douglas Dunn's Elegies (1985), Mark Doty's Atlantis (1995) and Ted Hughes' Birthday Letters (1998), the paper is meant to show how the speaking subject performs his mourning, at the same time private and public, both on the level of content and the level of form, and within the community that he creates in the text.*

Nel famoso saggio del 1917 intitolato *Lutto e melancolia (Trauer und Melancholie)* Freud così descrive il lutto profondo, ossia la reazione alla perdita di una persona amata:

La prova della realtà ha mostrato che l'oggetto amato non esiste più, e esige che tutta la libido sia sottratta ai suoi legami con quell'oggetto. Tale richiesta fa sorgere una comprensibile opposizione: infatti, tutti avranno osservato che le persone non abbandonano mai volentieri una posizione libidica, neppure quando sentono già il richiamo di un sostituto. [...] Di solito ha la meglio il rispetto per la realtà; tuttavia, i suoi ordini non vengono eseguiti immediatamente, ma solo un po' alla volta, con grande dispendio di tempo e d'energia, e nel frattempo viene prolungata psicologicamente l'esistenza dell'oggetto perduto. Tutti i ricordi e le aspettative in cui la libido era legata all'oggetto, vengono evocati individualmente e subiscono una ipercarica, perché si compie il distacco della libido rispetto ad esso. Non è affatto facile spiegare in termini di economia perché sia tanto doloroso questo compromesso col quale viene eseguito tanto lentamente il comando della realtà. È notevole il fatto che questo dispiacere



doloroso sia accolto da noi come una cosa naturalissima. La verità, comunque, è che una volta completato il lavoro del lutto, l'Io ritorna libero e perde l'inibizione.<sup>1</sup>

Il lavoro del lutto è, quindi, la negoziazione di un nuovo rapporto con la realtà in seguito alla perdita dell'oggetto amato, una *performance* dell'identità lenta e graduale che il soggetto deprivato deve portare a termine. Si può sollevare immediatamente un problema: quanto la performance del lutto è 'intenzionale'? Che ruolo gioca la 'volontà' del soggetto nell'interpretare la sua parte? Naturalmente, a differenza della melanconia, scrive Freud, nel lutto la perdita è cosciente, cioè il soggetto sa di aver perso l'oggetto del suo amore e quale è questo oggetto; però Freud sembra porre l'accento più sulle costrizioni del reale, alle quali il soggetto sembra tentare di resistere, che sull'intenzione di uscire dallo stato di sofferenza psichica in cui la perdita getta il soggetto. Questa intenzionalità è molto sottolineata, invece, dalla teoria neostoica delle emozioni della Nussbaum, nella quale l'emozione diventa un processo cognitivo-valoriale<sup>2</sup>. Comunque, nel nostro caso, non si analizzano soggetti reali, ma personaggi di opere letterarie, nelle quali un certo grado, sostanziale, di intenzionalità deve essere riconosciuto<sup>3</sup>.

Lo stile è il risultato della combinazione delle funzioni di nascondimento e spostamento descritte da Freud e della funzione di riparazione. Lo stile come impegno, come tensione verso l'oggetto, come lavoro di mimesi, psicologicamente rappresenta un'importante struttura di controllo e dominio della realtà descritta, che viene incorporata, assorbita, trasformata in parole e neutralizzata. Dietro questa abilità mimetica riconosciamo i meccanismi riparativi fondamentali: l'identificazione con l'oggetto, che è il primo passo nel lavoro del lutto; la ripetizione dell'esperienza traumatica, che trasforma il soggetto da passivo in attivo e permette il controllo retrospettivo sugli eventi. Il movimento verso l'oggetto, la sua incorporazione nel discorso presuppone una doppia direzione: quella della parola che si fa realtà; quella della realtà che si fa parola. Accanto alla capacità del soggetto di adattarsi all'oggetto, c'è l'oggetto che si piega verso il soggetto. Da un lato abbiamo il soggetto che

<sup>1</sup> S. FREUD, *Lutto e melanconia*, in ID., *Opere 1886-1921*, Newton Compton, Roma 1992, 2009<sup>2</sup>, pp. 2092-2102.

<sup>2</sup> M. C. NUSSBAUM, *L'intelligenza delle emozioni*, ed. it. a cura di G. Giorgini, Il Mulino, Bologna, 2004 (ed. or. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001), in particolare pp. 37-116.

<sup>3</sup> La possibilità di un'efficacia estetica e di riparazione psicologica risiede proprio della distanza tra l'opera e la realtà, tra la narrazione e una fedeltà al reale né possibile né desiderata, si veda S. FERRARI, *Scrittura come riparazione. Saggio su letteratura e psicanalisi*, Laterza, Roma-Bari, 1994, 2007<sup>3</sup>, p. 163.



apparentemente si auto-annulla nell'oggetto, diventando l'oggetto stesso; dall'altro, abbiamo una realtà che, essendo descritta, è trasformata in parole, discorso. Psicologicamente questo è un atto di controllo onnipotente sulla realtà, che così mutata, così fissata, non può più offendere il soggetto. Questo è il concetto dell'arte come processo di riparazione<sup>4</sup>. Nella ri-creazione artistica – la prima è realizzata dalla memoria stessa – quel che è importante non è ciò che viene visto ma come viene visto, non quel che è descritto ma come è descritto. L'elemento fondamentale è l'alterazione delle relazioni tra le cose operata nella nuova visione e spesso espressa dalla metafora. Così, l'artista che affronta il trauma e l'offesa del caos, ricrea il mondo scegliendo, isolando e riconnettendo particolari oggetti. È singolare che questo dare ordine al mondo inizi da oggetti o contenuti selezionati casualmente dalla memoria. Più casuale è la selezione, più efficace sarà l'atto riparativo, perché dà la misura del potere dell'artista. L'importante è che l'artista, tra tutti i possibili oggetti, tra tutti gli infiniti modelli, abbia scelto quelli lì e che quelli, rimossi dall'insensatezza e dalla precarietà dell'esistenza, continuino a vivere in uno spazio estetico<sup>5</sup>. La riparazione nell'arte implica uno spostamento dal contingente al necessario, in questo senso è un atto di ri-significazione.

La struttura sul quale si vuole indagare l'articolazione dell'elaborazione del lutto è quella dei 'canzonieri di morte', raccolte di poesie scritte in morte della persona amata. La *performance* viene gestita all'interno dello spazio testuale – l'intero canzoniere e non la singola poesia – e la letteratura nella doppia veste di appagamento sostitutivo del desiderio e di riparazione diventa per il soggetto il luogo predisposto e il luogo da predisporre per l'elaborazione del lutto, lo spazio fisico-materiale della scrittura e lo spazio mentale della ricollocazione dell'oggetto amato e perduto. Nel gioco continuo di immedesimazione come introiezione e come proiezione, il soggetto deve agire non soltanto nella propria mente ma anche nel mondo, non soltanto su oggetti psichici ma anche fisici. Naturalmente, quella che vediamo sul palcoscenico della pagina non è la auto-rappresentazione diretta del lavoro psichico dell'autore, piuttosto un percorso che prende forma all'interno della letteratura e della sua tradizione, sotto la sue leggi e sfruttando i suoi *topoi*, tuttavia non si possono escludere totalmente rapporti con il soggetto reale.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 168-169.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 174-175.



Il discorso lirico sulla morte supera spesso le dimensioni del singolo testo e si allarga verso le dimensioni della raccolta (*Birthday Letters* di Ted Hughes, *Tema dell'addio* di Milo De Angelis, *Elegies* di Douglas Dunn), della sezione di libro (gli *Xenia* montaliani) o del poemetto (*Atlantis* di Mark Doty)<sup>6</sup>. Perché accade questo? Semplice, la serie di poesie o il poemetto consentono di costruire uno spazio narrativo in cui si possa articolare la storia del soggetto e della persona amata; narrazione in continua tensione tra passato e presente, tra memoria privata e tracce oggettive, necessaria alla ricerca del senso e al processo di storicizzazione (inteso come progressivo allontanamento dell'evento e dell'oggetto dal soggetto) che sono propri dell'elaborazione del lutto. Il macrotesto articola il lavoro del lutto, talvolta sono addirittura riconoscibili singole fasi in singoli testi, e la performance del soggetto si svolge contemporaneamente nel singolo testo e nella serie di testi.

Pur nella loro varietà, questi canzonieri mostrano una serie di caratteri comuni: di *topoi*, di forme e di soluzioni, che ne aiutano a definire un'unità di genere letterario e a considerare le operazioni compiute dal soggetto lirico (e dall'autore dietro di lui) come una *performance*. Nel senso che, anche in quel che dovrebbe essere il più 'privato' e 'spontaneo' dei momenti, il soggetto nel suo lavoro di elaborazione sembra dover far riferimento e ri-mettere in scena adattandoli a sé una serie di schemi e di *topoi* da un lato ricevuti dalla tradizione letteraria, dall'altro corrispondenti al lavoro e alle fasi psichiche che attraversa (così come formalizzate dalla psicanalisi, aggiungerei). Essendo la risposta poetica ad un evento reale strettamente privato, i canzonieri di morte mostrano anche una certa continuità nella risposta sia letteraria (quindi propriamente finzionale) sia psicologica (quindi presumibilmente reale) all'evento traumatico della morte della persona amata.

Osserviamone alcuni elementi ricorrenti:

- Linguaggio. Nei casi osservati è sempre, in maniera più o meno scoperta, tematizzato il rapporto tra il linguaggio e la problematica esperienza da esprimere, cioè la morte dell'uomo o della donna amati. In tutti, comunque, si nota la difficoltà comunicativa in cui il linguaggio del soggetto si trova quando posto di fronte all'esperienza traumatica,

<sup>6</sup> Riferimenti delle opere citate: E. MONTALE, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Mondadori, Milano, 1984; D. DUNN, *Elegies*, Faber and Faber, London, 1985; M. DOTY, *Atlantis*, HarperCollins, Cape, London, 1995; T. HUGHES, *Birthday Letters*, Faber, London 1998 (trad. it. *Lettere di compleanno*, Mondadori, Milano, 1999); M. DE ANGELIS, *Tema dell'addio*, Mondadori, Milano, 2004.



all'evento percepito come privo di senso e di cui, quindi, non si ha totalmente coscienza. Verbalizzare significa da un lato esprimere il dolore immediato, con il vano tentativo drammatico di rinnovamento della presenza che è ipostatizzato ad esempio dall'invocazione del nome, dall'altro tentare di ricostruire narrativamente l'esperienza per trovarvi un senso. Ripercorrere nella memoria il tempo reale trascorso insieme, il momento dell'evento traumatico e il dolore successivo, è un tentativo di ripetere il vissuto, di *ri-narrare* gli eventi, perché questi acquisiscano un senso nella costruzione che per loro si crea, e questo tentativo è sempre linguistico, è nel linguaggio e attraverso il linguaggio che si tenta di dar senso agli eventi;

- Oggetti quotidiani che vengono trasformati in simboli spesso proprio in virtù del loro coesistere con gli individui su cui la storia è incentrata. Gli oggetti che la persona scomparsa ha amato o toccato, di cui ha partecipato oppure che ha condiviso con il soggetto, diventano simboli di quella persona, della relazione che la lega al soggetto, della malattia o della morte stessa. Allo stesso tempo questi oggetti resistono alla simbolizzazione e si conservano come tracce fisiche nella loro concretezza. Il cane Arden e il cane Beau in Doty sono rispettivamente simboli dell'ipotesi di futuro che la coppia aveva stabilito e che l'AIDS ha distrutto e della vitalità sostitutiva di quella che viene progressivamente a mancare al compagno malato del poeta. L'infilascarpe o il dagherrotipo del padre di Mosca, oggetti concreti e privati, negli *Xenia* montaliani diventano simboli rispettivamente di una dimensione comune di semplicità e forse sincerità privata e di un'identità in crisi, continuamente sfuggente. Il nastro blu per capelli per Hughes diventa l'elemento certo di reale, la traccia concreta di una storia, di un passato comune;
- La descrizione, dalla dantesca *Tanto gentile e tanto onesta pare* fino al cane Beau di Mark Doty, è un chiaro esercizio del desiderio. Il desiderio crea un'immagine dell'oggetto attraverso la descrizione e ogni descrizione è il rinnovarsi di un desiderio che non potendo trovare soddisfazione nell'immagine irreali continua ad esercitarsi nell'assenza dell'oggetto ai



sensi. Quando il soggetto è separato dall'oggetto del suo desiderio da un ostacolo invalicabile come la morte, la descrizione assume un carattere di ricostruzione memoriale e di impossibile ri-attualizzazione della presenza, due tensioni votate entrambe alla frustrazione. La memoria, a sua volta, non fornisce che immagini dell'oggetto, perciò la ricerca nella memoria può portare solo ad altre immagini che reiterano lo scontro tra il ricordo di una presenza e l'attuale assenza. La ri-attualizzazione è impossibile; immagini, fotografie, oggetti su cui i ricordi si sono accumulati non restituiscono la presenza del corpo ai sensi. E l'assenza fisica del corpo, di quella 'embodied presence' che è scomparsa, è fondamentale nel processo del lutto. Quest'ultimo non può essere ridotto ad un processo semplicemente cognitivo, come è sia per Freud sia per Lacan, a chi vive mancano i gesti, il contatto, la presenza fisica di chi non c'è più, ed è una dimensione che va considerata<sup>7</sup>;

- La narrazione, invece, nella poesia dà struttura al processo del lutto, che è sempre un processo nel tempo. Attraverso la narrazione, essenzialmente memoriale quindi con uno sguardo sempre rivolto al passato, si richiamano momenti che il soggetto ha vissuto con la persona amata e vengono confrontati con lo stato attuale delle cose (la *Realitätsprüfung* freudiana), con la sua assenza che è negazione sia della presenza sia della possibilità di creare altra memoria condivisa. In sostanza, quindi, c'è il tentativo di storicizzare il tempo trascorso insieme, di costruire una narrazione che lo rappresenti come in sé concluso, separato dal soggetto e dal suo presente. Questa narrazione dovrebbe aiutare a conferire senso agli eventi, ad inserirli in una struttura di senso, come un esempio dell'umana mortalità (più presente in Doty) o l'esperienza interiorizzata di una vita che prosegue (più presente in De Angelis). Se la morte si mostra come completamente restia ad acquisire senso, allora la narrazione si infrange nell'interiorizzazione completa della persona e dell'assenza di un senso comunicabile (l'acquisizione della lingua di Mosca negli *Xenia*<sup>8</sup>), oppure

<sup>7</sup> Si veda L. E. TANNER, *Lost Bodies. Inhabiting the Borders of Life and Death*, Cornell University Press, Ithaca and London, 2006.

<sup>8</sup> È quel che provo a dimostrare in *Parlando la lingua della Mosca: gli Xenia e la morte tra dimensione domestica e trauma epistemologico*, in «Modern Language Notes», vol. 124, n. 1 Italian Issue, January 2009, pp. 236-253.



la narrazione si accresce su molteplici e complessi fili (mitici, mistici, psicologici) che sono tutti tentativi di spiegare l'evento senza che per il soggetto questo acquisisca effettivamente senso (questa probabilmente la complessità delle *Birthday Letters*).<sup>9</sup>

Essendo il canzoniere di morte un tentativo di articolazione narrativa della lirica composta su un lutto ed il lutto sostanzialmente la ricostruzione di una struttura narrativa di senso in cui inserire la perdita della persona amata, le due macrofunzioni – narrativa e di elaborazione del lutto – che il sogno può assumere, ovviamente, non si escludono a vicenda, ma tendono a sovrapporsi ed interagire nella scrittura lirica. A seconda della loro funzione specifica, è possibile distinguere i seguenti tipi di sogni: 1) prolessi di eventi che accadranno più avanti nella storia, in questo caso principalmente la morte della persona amata, che al momento del loro accadere all'interno della storia potranno essere raccontati oppure taciuti con una significativa ellissi narrativa, in senso psicanalitico può esprimere una paura oppure, nel caso di malattie che comportano un lungo processo di morte come l'AIDS e il cancro, l'anticipo dell'elaborazione del lutto a seguito della progressiva assenza dell'oggetto del desiderio; 2) analessi di eventi avvenuti in precedenza nella storia, in questo caso la morte della persona amata oppure l'evento traumatico quando questo non sia la morte in sé ma l'annuncio della malattia, essendo questo nel caso dell'AIDS o del cancro sentito come condanna ad una morte certa. In senso psicanalitico si potrebbe parlare di ri-attualizzazione o ripetizione dell'evento di cui non si è avuta piena comprensione al momento del primo, reale accadimento, per tentare di inserirlo in una struttura di senso; 3) spazio di rivelazione del senso (o del reale) che è spesso rivelazione simbolica, ad esempio nella poesia *The Rag Rug* di Hughes, il sogno del serpente che alberga nel centro della casa capovolta è un'anticipazione simbolica di un 'male' che nella realtà si rivelerà solo più tardi. Il serpente sognato è quello stesso male della cui esistenza il soggetto (e con lui l'autore) acquisirà coscienza soltanto dopo la morte della donna, leggendo i suoi diari. Il sogno è lo spazio dove non

<sup>9</sup> Nel canzoniere la narrazione non assume un andamento lineare, coerente e teso ad una fine, piuttosto la struttura stessa si presta a ritorni, ripensamenti, alternative, contrasti, scarti temporali o spaziali, alla coesistenza di testi strettamente narrativi accanto a testi integralmente metaforici o riflessivi. Il canzoniere è percorso costantemente dalla tensione tra il singolo testo e l'insieme, tra un parziale assecondare la struttura indicando una direzione precisa del senso o della storia e un tradirla introducendo nuovi elementi, considerazioni diverse, rapidi spostamenti della posizione assunta dal soggetto, o semplicemente introducendo una pausa, aprendo uno spazio di divagazione.



avviene, o può non avvenire, il rifiuto del negativo (la *abjection* della Kristeva<sup>10</sup>) che favorisce la costruzione dell'identità cosciente, ed è perciò dove il negativo può più facilmente rivelarsi in opposizione all'illusione che riveste il reale in forme edeniche; 4) alternativa all'attuale stato delle cose, all'assenza dell'oggetto. Nel sogno si può 'immaginare' la presenza dell'oggetto come se questo non fosse mai scomparso, è la più semplice forma di compensazione del desiderio. È il desiderio sotteso ad ogni evocazione dell'oggetto. Ma l'immagine dell'oggetto costruita dal desiderio non può soddisfare davvero il soggetto ed è sempre minacciata dal principio di realtà, dall'assenza della persona; 5) spazio della comunicazione tra il soggetto lirico e il tu perduto, perché anche se tende a porsi esso stesso come comunicazione diretta, sia pure in assenza fisica del destinatario, non significa che la comunicazione non sia problematizzata all'interno del canzoniere. Lo spazio onirico consente il recupero dell'immagine della persona amata nel piano del narrato e dà la possibilità al soggetto di dialogare con l'immagine del tu. Del sogno è caratteristica l'impossibilità del contatto fisico, dell'esperienza sensoria, a rivelare la natura illusoria, irreali dell'immagine; un contatto che, se effettivo, richiederebbe (e rivelerebbe) la presenza 'reale' dell'oggetto. Sembra, però, che la comunicazione verbale sia possibile, in quanto comunicazione ad un destinatario introiettato, che quindi si rivela alla fine una comunicazione del soggetto con un'immagine di sé, una comunicazione interna al soggetto stesso; 6) spazio del contatto frustrato tra il soggetto e il tu a cui si è già accennato nella funzione precedente. Se il sogno offre la possibilità di un riaccendersi del desiderio fisico, costringe anche il desiderio ad una inevitabile frustrazione: l'immagine non è l'oggetto e non può essere toccata. Scrive Sartre che «costituire un oggetto irreali è un modo d'ingannare momentaneamente i desideri per esasperarli poi», perché l'oggetto passivo è «incapace di appagare i desideri», è piuttosto «una maniera di *rappresentare* l'appagamento»; non si offre nulla al desiderio, anzi «è il desiderio che in massima parte lavora a costituire l'oggetto. Via via che proietta l'oggetto davanti a sé, si precisa come desiderio»<sup>11</sup>. L'immagine della persona amata

<sup>10</sup> J. KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris, 1980 (trad. it. *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 1981).

<sup>11</sup> J.-P. SARTRE, *L'Imaginaire: Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris, 1940, ed. it. *Immagine e coscienza. Psicologia fenomenologia dell'immaginazione*, trad. di E. Bottasso, Einaudi, Torino, 1948, p. 195. Poi, ancora Sartre, scrive: «Così [il desiderio] si limita e si esaspera allo stesso tempo, e l'oggetto irreali è precisamente la limitazione e la precisazione di questo desiderio [...] Così è solo un miraggio, e il desiderio, nell'atto immaginativo, si nutre da sé. Più esattamente l'oggetto in immagine è una *mancaza definita*: si disegna come uno stampo vuoto. Un muro bianco *in immagine* è un muro bianco *che manca nella percezione*», p. 195.





nel sogno aiuta a definirne l'assenza, quindi il desiderio e l'impossibilità del soddisfacimento di questo. Definendo che cosa 'manca' al soggetto, che cosa è definitivamente assente, può aiutare nel processo del lutto, almeno per quella *Realitätprüfung* che Freud pone a fondamento di questo; 7) Accesso alla dimensione della morte (agli inferi), è l'aspetto più attinente al mito orfico che il sogno può assumere nella poesia<sup>12</sup>. Nel mito classico Orfeo discende fisicamente negli inferi per riscattare Euridice; nella moderna lirica in morte, dove la realtà rappresenta spesso il principio antagonista alla realizzazione del desiderio, questo accesso può avvenire nella dimensione onirica, ma proprio per le caratteristiche di questa dimensione, l'incontro può essere solo un incontro mancato, che porta (come per Orfeo) alla frustrazione del desiderio che lavora ad evocarlo. Si può dire, probabilmente, che la dimensione del sogno venga a sostituire la dimensione del mito. Non soltanto questo. Il sogno dà la possibilità di entrare nella dimensione della morte, degli inferi, della notte (o dell'inconscio) per 'rivolgere lo sguardo' a quell'estremo dell'evento, a quell'indicibile verità che è la fonte dell'autenticità per il canto di Orfeo secondo Blanchot<sup>13</sup>. Il sogno è quindi anche lo spazio di ricerca della verità, di estrema esperienza dell'evento in sé indicibile che è motivo dei versi, in particolar modo in quanto accesso all'inconscio<sup>14</sup>. E non soltanto i sogni del soggetto stesso. Nella poesia *Dream Life* Hughes vede nel sogno di Sylvia un nucleo di verità della donna, quel nucleo mai comprensibile del tutto che è la meta intorno a cui ruota l'interrogarsi di tutta la raccolta. Dopo la perdita della persona amata, la discesa negli inferi come culmine del dolore e tentato re-incontro è anche un rito catartico, l'inizio di un percorso di rinnovamento; 8) spazio della logica simmetrica, dove quest'ultima è intesa nei termini di Matte Blanco, cioè come spazio della compresenza fra logica ordinaria e dissoluzione di questa logica<sup>15</sup>. Il sogno diventa il luogo proprio in cui si

<sup>12</sup> Per l'importanza che questa funzione generale del sogno assume nella poesia romantica, poi mantenuta nella poesia successiva, si tenga presente il classico A. BEGUIN, *L'anima romantica e il sogno*, il Saggiatore, Milano, 2003, soprattutto in riferimento alle pagine 483-531 (ed. or. *L'âme romantique et le rêve*, Librairie José Corti, Paris, 1939, 1960).

<sup>13</sup> Nel saggio *Le regard d'Orphée*, in *L'espace littéraire*, Gallimard, Paris, 1955; trad. it. di Gabriella Zanobetti e Goffredo Fofi, *Lo spazio letterario*, Einaudi, Torino 1967.

<sup>14</sup> W. A. STRAUSS, *Descent and Return. The Orphic Theme in Modern Literature*, Harvard University Press, Cambridge, 1971, p. 256.

<sup>15</sup> I. MATTE BLANCO, *Il sogno: struttura bi-logica e multidimensionale*, in *I linguaggi del sogno*, a cura di V. Branca, C. Ossola, S. Resnik, Sansoni, Firenze, pp. 267-291. Il saggio è una utile sintesi del libro di M. BLANCO, *L'inconscio come insieme infiniti. Saggio sulla bi-logica*, trad. P. Bria, Einaudi, Torino, 1981 (ed. or. *The unconscious as infinite sets. An essay in bi-logic*, Duckworth, London, 1975).



disvela il pensiero simmetrico ad equiparare elementi che il principio di non contraddizione nella realtà distingue e oppone, come la morte e la vita, l'assenza e la presenza.

Si sono distinte queste possibili funzioni del sogno, anche a costo di una certa forzatura di semplificazione, per ragioni di analisi, ma ovviamente nei versi più funzioni si accumulano nello stesso episodio onirico. Le funzioni qui evidenziate sono talvolta inscindibilmente associate nel sogno, così ad esempio lo spazio di rivelazione del senso in *The Rag Rug* è anche una discesa in quella dimensione infera che il soggetto lirico attribuisce alla donna in *Birthday Letters* ed è, quindi, uno sguardo rivolto alla 'verità' della donna e della vita comune. Il sogno nella complessità delle funzioni che può assumere su di sé, anche in reciproca contraddizione, ben si colloca nelle molteplici tensioni del canzoniere di morte come spazio di gestione dell'assenza e del lutto.

Il canzoniere è per sua essenza connesso ad un *tu* ormai assente per il soggetto, ma nel recupero della persona amata come 'altro', che si è visto essere quasi inevitabile in un discorso completamente incentrato sul tu e spesso a questo direttamente indirizzato, questa può assumere ruoli diversi, può essere rivalutata dopo la morte in forme diverse, in un nuovo 'investimento di valore'. Questo è, probabilmente, lo sforzo in cui meglio si può riconoscere l'intenzionalità del soggetto nella costruzione del suo macrotesto. Come per il sogno, anche per la persona amata si può procedere ad una distinzione dei possibili valori di cui viene investita nei versi: valore salvifico che da Dante arriva, sia pure rivisto, al Novecento; oggetto incomprensibile, è la massima distanza che può porre il riconoscimento del tu come 'altro' (e, contrariamente a quel che molti critici sostengono, è proprio ciò che sembra avvenire in *Birthday Letters*); esempio dell'umana mortalità, potrebbe essere inteso come un tipo di guida per il soggetto, ma la sua singolarità si incrocia con la molteplicità dell'umano, diventa incarnazione singolare e afferente al privato di una condizione umana di mortalità che deve essere recuperata come unica possibilità di senso; presenza fisica, è forse il valore più difficile da rivalutare di fronte alla irrimediabile assenza della persona e in un mezzo come quello linguistico, inoltre comporta un'affermazione diretta del valore della vita in sé contro tutte le ideologie di morte di cui scrive Marcuse<sup>16</sup>. È il tentativo che sembra perseguire Doty in *Atlantis*,

<sup>16</sup> H. MARCUSE, *The Ideology of Death*, in H. FEIFEL, ed., *The Meaning of Death*, McGraw-Hill Book Company, New York, 1959, pp. 64- 76.



soprattutto nell'ultima sezione del poemetto attraverso la fisicità del cane Beau, anche se commisto in tutto il poemetto, come spesso accade, al valore precedente, alla morte della persona amata come espressione incarnata della condizione condivisa di mortalità. È il valore che recupera il tu non solo come 'altro' in una distanza mentale e cognitiva, ma come 'corpo altro'; il corpo di cui si fa esperienza attraverso lo «spessore» del proprio corpo, visto non soltanto come «senziente» ma anche come «sensibile»<sup>17</sup>.

Come tutte le possibilità distinte in precedenza, anche queste, ormai è banale ripeterlo, non si escludono a vicenda ma talvolta si integrano. Si è già accennato al caso di Mark Doty e del suo *Atlantis*, in cui il compagno malato di AIDS è recuperato in modo più chiaro come incarnazione singolare della mortalità umana, condizione che illumina tutta la raccolta non soltanto il poemetto, ma si tenta anche il recupero del corpo come concreta presenza fisica nello spazio della vita reale e nello spazio del testo. Anche De Angelis in *Tema dell'addio* tenta di recuperare nei versi la fisica presenza di Giovanna nello spazio dell'ospedale attraverso il suo muoversi nel corridoio, il suo stare tra gli oggetti, il suo corpo esaminato dai medici. Ma per entrambi è un tentativo che, come ben chiarisce la Tanner, si scontra in continuazione con il mezzo stesso che usa: il linguaggio<sup>18</sup>.

Con il linguaggio ha a che fare il problema del silenzio, tema molto presente nei canzonieri in morte. All'interno di questi, o almeno in quelli qui esaminati, si possono distinguere tre tipi fondamentali di silenzio: 1) 'afasia' del soggetto, che si può trovare nella poesia come tema o come una tensione verso (l'invocazione del nome, ad esempio, rivela anche la mancanza di altre parole), ovviamente mai come piena realizzazione essendo la poesia essenzialmente linguaggio. La morte della persona amata, la scomparsa dell'oggetto del desiderio è un'esperienza talmente intensa e incomprensibile per il soggetto che ne fa esperienza, che questo può perdere temporaneamente e involontariamente la capacità stessa di emettere la voce, ovviamente le parole scritte nel caso dei testi. Come osserva Sartre, la perdita della parola può manifestare un rifiuto della coesistenza, delle relazioni con l'altro, essendo

<sup>17</sup> Nei termini di Merleau-Ponty: «Io che vedo, ho anch'io la mia profondità, essendo addossato a quello stesso visibile che vedo e che si richiude dietro di me, lo so bene. Lungi dal rivaleggiare con lo spessore del mondo, quello del corpo è viceversa l'unico mezzo che io ho di andare al cuore delle cose, facendomi mondo e facendole carne», in M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l'invisibile*, a cura di A. Bonomi, Bompiani, Milano, 1969, p. 161 (ed. or. *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964).

<sup>18</sup> L. E. TANNER, *Lost Bodies. Inhabiting the Borders of Life and Death*, cit., pp. 185-201. La Tanner in queste pagine si occupa di Mark Doty, ma le osservazioni fatte sono estendibili anche a De Angelis.



la parola la funzione del corpo più legata all'esistenza in comune, e più in generale una tendenza a rompere con la vita<sup>19</sup>. Questo rifiuto del mondo poi si collega all'allontanamento, di cui parla Freud in *Lutto e melanconia*, del soggetto da tutto ciò che non riguardi l'oggetto perduto del desiderio<sup>20</sup>, di qui quell'assoluta, unica invocazione del nome («Euridice! Euridice!») come espressione e segnale di un non poter esprimere altro, di un non poter dire altro. Inoltre, all'afasia, o comunque ad uno stadio pre-discorsivo, porta il vero e proprio *trauma*, cioè l'iniziale incomprendimento totale dell'evento, l'impossibilità di accoglierlo interamente come inserito in una struttura di senso, soltanto in una fase successiva inizia il percorso di ricerca del senso proprio attraverso il linguaggio; 2) 'reticenza' involontaria del soggetto nell'esprimersi. La perdita della persona amata è un evento sentito come talmente privato nella sua concretezza da non poter condividere il dolore, il lutto e il discorso su questa esperienza con nessun altro essere umano. La reticenza può essere poi tinta di sentimenti diversi e tutti privati: dolore, colpa, pentimento, ingiustizia. C'è in questo silenzio una costante negoziazione interna al soggetto tra esigenza di dire, di comunicare, e il limite di quel che è sentito come dicibile. Ma alla reticenza si potrebbe, ridimensionando una certa malizia della critica *gender*, far risalire almeno in parte il trentennale silenzio di Hughes, il rifiuto del poeta di parlare pubblicamente di Sylvia e della sua morte, l'aver aspettato di esser prossimo alla propria morte per pubblicare le *Birthday Letters* nella loro interezza. Anche Montale, nonostante negli *Xenia* superi molte delle sue reticenze a parlare del privato, comunque non ci dice nulla della morte di Mosca come singolo evento, il discorso poetico si articola interamente sulla sua assenza; 3) 'silenzio' volontario del soggetto. A questo tipo di silenzio che nasce e si articola sul piano retorico dell'elaborazione del testo è legata profondamente la questione dell'autorità e della sua costruzione nel senso inteso da Foucault. L'io lirico avoca a sé una notevole autorità nella selezione, gestione e comunicazione della propria esperienza e verità, soprattutto quando al centro del discorso si pone un evento, la morte della persona amata, che è sentito come intimo dall'individuo che ne fa esperienza e quindi è collocato nella sfera del privato, sentendosi depositario dell'assoluta verità su quell'evento e su quella persona, una verità fondata proprio sull'esperienza diretta e sul valore testimoniale, sulla vita condivisa con quella persona. È il rischio sempre presente nei casi in cui il discorso

<sup>19</sup> J.-P. SARTRE, *Immagine e coscienza*, cit., p. 227.

<sup>20</sup> S. FREUD, *Lutto e melanconia*, cit., p. 2092-2093.



coinvolga altre persone e queste persone non abbiano voce propria, non possano cioè comunicare la loro narrazione, la loro costruzione del senso. E la morte è la privazione della voce. È ciò di cui numerosi critici hanno rimproverato Hughes e le sue *Birthday Letters*<sup>21</sup>.

Questi tre tipi di silenzio possono riscontrarsi, ovviamente, su piani diversi: l'afasia può essere sia sul piano pre-testuale, nell'afasia dell'autore (dolore che inibisce la comunicazione), sia sul piano testuale, nell'afasia del soggetto lirico (la temporanea afasia di Dante all'interno della narrazione); la reticenza si colloca fondamentalmente sul piano pre-testuale delle inibizioni dell'autore, ma può essere anch'essa narrativizzata; il silenzio si pone principalmente sul piano delle strategie retoriche, quindi testuali, ma, come nel caso di Hughes, può originarsi nell'ambito pre-testuale della vita dell'autore. Ovviamente i tipi di silenzio delineati qui non si escludono a vicenda, anzi sono attivi contemporaneamente e interagenti nel testo, così come possono operare su più piani al contempo<sup>22</sup>.

Perché ci sia *performance* deve esserci un pubblico e le strategie del silenzio, come gestione della comunicazione, presuppongono proprio un pubblico per la *performance* del lutto; pubblico che può essere quello generale dei lettori ma anche quello di una comunità costruita nel testo, interna alla narrazione: dalla comunità minima del rapporto io-tu degli *Xenia* montaliani fino a quella di sodali dei compagni

<sup>21</sup> Ed è vero che il lungo silenzio (in bilico tra reticenza e strategia retorica) di Hughes precedente la pubblicazione del libro ha contribuito a costruire l'autorità del discorso portato avanti nel libro, o almeno il suo successo editoriale, ma evidentemente, non respingendo le accuse pubbliche dando la propria versione, ha contribuito a costruire *anche* l'autorità del discorso della Plath. Tuttavia sembra impossibile costruire un discorso sul tu assente, facendo del tu il diretto destinatario della comunicazione, senza recuperare anche in minima parte la sua voce come diversa, come 'altra'. E nei canzonieri di morte considerati vediamo come la voce di Mosca entri con forza negli *Xenia*, addirittura assunta dal soggetto sul sé e utilizzata come strumento per l'indagine del reale; come la voce di Wally sia presente in *Atlantis* (si ricordi che al momento della scrittura del poemetto l'uomo era già morto) non soltanto attraverso la diretta citazione del racconto del sogno, ma anche attraverso i suoi desideri (il cane Beau), le sue necessità, il linguaggio del suo corpo. *Tema dell'addio* e *Birthday Letters* rappresentano due casi particolari in cui le due donne ormai morte continuano ad avere una voce attiva nei loro testi in quanto Giovanna e Sylvia sono entrambe poetesse. Il soggetto sembra in qualche modo costretto a far entrare questa loro voce *post mortem* nella sua poesia, sia per la condivisione del percorso di vita reale e quindi di elaborazione delle voci, sia per una fusione delle donne con le loro voci poetiche, con le loro figure poetiche. Il tu scomparso sembra entrare come 'altro', finalmente come diverso dal soggetto, all'interno della poesia del canzoniere di morte.

<sup>22</sup> Non va dimenticato che ci può essere silenzio anche sul piano extra-testuale del lettore. Rifacendo esperienza dell'evento nel testo e con il testo (evidente nella poesia lirica) l'autore può soffrire il silenzio del testo nell'incomprensione o imporre un silenzio al testo escludendo una parte di questo dal proprio ascolto. Il lettore però non è soltanto vittima dell'esperienza testuale, non è soggetto passivo dell'esperienza, gestisce il silenzio anche come strumento di quell'autorità che avoca a sé, l'autorità conoscitiva e interpretativa. Di qui ad esempio il delinearsi di un lettore ideale o di una comunità ideale di lettori come quelle delineate nella *Vita nova* dantesca o in *Atlantis*.



dei malati di AIDS che Doty inserisce in *Atlantis*. Una comunità con cui si condivide l'esperienza e che diventa anche la comunità preferenziale all'interno della quale elaborare il lutto.

Utilizzando gli elementi che abbiamo qui evidenziato e che accomunano i 'canzonieri in morte' come genere letterario, il soggetto che agisce sul palcoscenico della pagina mette in scena il proprio lutto per se stesso e per il lettore. E lo fa stabilendo un doppio sistema di riferimento che consente l'elaborazione e la comprensione del testo, quasi un copione da adattare e al quale adattarsi: la lunghissima tradizione del genere, già esistente in età classica ma forte nella lirica a partire da Dante e Petrarca, e la formalizzazione della psicanalisi<sup>23</sup> e, in misura minore, della psico-sociologia del lutto<sup>24</sup>. Se il soggetto lirico compie la sua performance del lutto e attraversa nell'opera le varie fasi della sua elaborazione, l'autore – almeno quello presupposto dal testo – compie la sua performance riparativa nello stile, o più in generale nella costruzione del testo, nel tentativo di ristabilire un controllo sul caos del reale attraverso la forma che può imprimere alla sua mimesi. Questa forma, che nell'autoaffermazione di sé dovrebbe essere altamente personale, prevede invece il riuso di fasi, *topoi* e strutture da rimodellare a seconda della propria storia personale. È questo corredo di elementi ricorrenti che – sempre instabilmente a cavallo tra soggetto reale, autore e soggetto lirico – rendono l'elaborazione del lutto nei canzonieri in morte una *performance* da portare a termine corrispondente a quella che il soggetto reale deve compiere nella e contro la realtà del mondo.

<sup>23</sup> Sulle coincidenze dei nostri elementi con una casistica molto ampia che nasce da reale pratica psicanalitica si veda I. A. CARUSO, *La separazione degli amanti*, trad. it. di Ida Cinato, Einaudi, Torino, 1988 (ed. or. *Die Trennung der Liebenden. Eine Phänomenologie des Todes*, Hans Huber Verlag, Bern und Stuttgart, 1974), che non si concentra sulla separazione dovuta alla morte, ma in generale sulla fine della relazione.

<sup>24</sup> Per le consonanze in questo campo si veda C. M. SANDERS, *Grief. The Mourning After*, second edition, John Wiley & Sons, New York 1999.