



EMANUELE BROCCIO

JOLANDA INSANA: UNA LINGUA PER SCUOTERE LE MENTI

In the following essay, we explore many sources of the poetic language of Jolanda Insana, considered one of the most fascinating poetic voices of the contemporary literary landscape, focusing in particular on the use of the Sicilian dialect. The different sources from which the author's creativity draws her compositional methods allow us to fully investigate some of the core topics that characterize her literary production, which are in some cases difficult to interpret. The analysis thus conducted is key to a better understanding of the purpose of Insana's verses, to the identification of some of the authors who have most influenced her writing, and to the outlining of the poetics of this eclectic author. This study places Insana in the tradition of plurilingualism, which takes origin from Dante, and shows the contamination of her poetry with the theatrical genre.

Alle origini del linguaggio poetico di Jolanda Insana coesistono diverse identità e tendenze, frutto di una formazione colta¹ e di un'attività professionale ed artistica eclettica che spazia dal mestiere di insegnante² a quello di traduttrice³ – prevalentemente dal latino e greco – e saggista⁴, fino ad abbracciare una quasi

¹ Laureata nel 1960 in Filologia classica all'Università di Messina, sua città natale, con una tesi sulla *Cannocchia*, testo in dialetto dorico della poetessa Erinna, databile tra il IV e il V secolo a. C., Insana è allieva di Giorgio Petrocchi, «l'appassionato curatore dell'edizione critica della *Divina Commedia*», come lei stessa amava ricordare. (Insana 2002: 105). Per una nota bio-bibliografica estesa ed aggiornata si rinvia alle pagine a cura di Anna Mauceri in *Cronologia delle lesioni* (Insana 2017: 89-93).

² La poetessa inizia a insegnare subito dopo la laurea come assistente di cattedra di latino e greco all'Università degli studi di Messina. La sua attività didattica proseguirà dunque a Roma, città d'adozione presso la quale si trasferisce nel 1968, dove insegnerà materie letterarie nella scuola secondaria.

³ Insana si è dedicata con notevole passione, durante il corso della sua vita, all'attività di traduzione dalle lingue classiche. Riportiamo di seguito, in ordine cronologico, alcuni titoli da lei tradotti: Saffo (1985); *Lucrezio di Jolanda Insana* (1988: 49-51); *Carmina Priapea* (1991); *De Amore*; *Lamento cupo per Rocca Ceravola* (1988: 50-54); *De rerum natura* (2008: 85-88).

⁴ Con il suo trasferimento a Roma, l'autrice si dedica ad una notevole attività giornalistica di cui resta testimonianza su diversi periodici per i quali Insana realizza anche delle interviste ad alcune importanti personalità letterarie. Tra le collaborazioni della poetessa si rimanda, in particolare, a quelle realizzate con «La Fiera Letteraria»: *L'occhio del ciclone* (14 luglio 1970), in «La Gazzetta del Sud»; *Verifica esistenziale con Neurosuite* (10 agosto 1971), in «La Gazzetta del sud»; *Il fervore religioso della Guidacci poetessa* (2 febbraio 1972), in «La Gazzetta di Parma»; *Di fronte alla realtà* (1974), in «La Fiera Letteraria»; *Viaggi poetici* (30 giugno 1974), in «La Fiera Letteraria»; *Molti dottori, nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni* (19 gennaio 1975), in «La Fiera Letteraria»; *Tutto è paradosso. Intervista a Maria Luisa Spaziani* (4 gennaio 1976), in «La Fiera Letteraria»; *Maria Luisa*



inedita attività da disegnatrice⁵. Ad un livello più profondo, però, Insana si rivela interprete di una cultura siciliana eterogenea che trattiene in sé la linfa dei greci, degli arabi e dei normanni. Le radici più remote del suo linguaggio vanno ricercate nella tradizione orale degli adagi, degli scherni, delle piccole rivalità paesane, «in un luogo di parole ancora refrattarie alla carta stampata, ma già memoria, oralità perpetua, bassa, ma anche sistema di immagini della cultura popolare, realismo grottesco, convivenza degli opposti» (Ioli 2009: 59). Un universo di locuzioni tipiche e costruzioni vernacolari, ormai in via d'estinzione, che la poetessa rimodula nei suoi versi dopo un lavoro di accurata deformazione per lo più in senso espressionista.

Individuare i diversi bacini cui attinge la creatività dell'autrice e le sue modalità di composizione permette di lasciar emergere anche alcuni dei nuclei tematici che muovono il suo dettato poetico – altrimenti non sempre di facile lettura – e gli autori che più hanno segnato la sua produzione. L'esegesi, così condotta, apre un varco sulle finalità dei versi di Insana e consente di tracciare la poetica sottesa alla sua produzione.

Le abilità poetiche di Insana sono spiragli verso una teatralità tutta terrena che fa i conti con le proprie origini ma si amplia in maniera significativa verso una costruzione multidimensionale della realtà che rappresenta. I suoi versi sono tesi ad una fisicità palese che si libera ad ogni sospiro di vento, di scirocco, e si impernano in una carnalità tutta demistificatoria, che non teme di affrontare a testa alta i miti linguistici e sociali, dietro il cui disagio si cela il momento primo del suo agire.

Anche se le origini dialettali sono esplicite nel linguaggio di Insana, catalogare la sua poesia come dialettale sarebbe erroneo. La veste vernacolare non è che un espediente: è lo strumento più affine e connaturale al suo punto di osservazione della realtà, per opporsi ad un linguaggio letterario degradato al livello dell'omologazione, espressione di una classe intellettuale aspramente criticata dall'io lirico. E in quest'ottica va letto il dissidio insanabile tra il dialetto «sputafonemi» e la «lingua malata», rispettivamente il siciliano e l'italiano, contrasto letterario che struttura *Lessicorìo ovvero Lessicòrio* (Insana 2007: 61)⁶. La

Spaziani: *Transito con catene* (1977), in «Forum Italicum»; «Maria Luisa Spaziani» (1979: 9122), in *Novecento, I contemporanei*.

⁵ Di questa sua passione quasi inedita, se non per gli addetti ai lavori, si può assaporare una prima documentazione in una raccolta postuma, curata da Anna Mauceri, in cui i disegni di Insana sono corredo iconografico dei suoi testi. Una ulteriore peculiarità di questi testi sta nella loro origine, al confine tra il mestiere di traduttrice e quello di poeta, trattandosi in principio di note e postille scritte al margine di alcune sue traduzioni. (Cfr. Insana 2018).

⁶ Si tratta della seconda sezione di quella che potremmo definire la «Trilogia in forma di contrasto» (*Sciarra amara, Lessicorìo ovvero Lessicòrio e Fendenti fonici*) che Insana concepisce tra la fine degli



contrapposizione ingaggiata sul piano poetico tra i due codici offre una delle chiavi di accesso alla corporeità della parola poetica di Insana che del siciliano sfrutta tutta la forza corrosiva della tradizione orale⁷. L'italiano, infatti, definito «lingua baccalà» (*Lessicorìo ovvero Lessicòrio* in Insana 2007: 63), viene implicitamente connotato di tutti gli attributi tipici di questa particolare lavorazione del merluzzo: solido, compatto, il baccalà emana fetore. Figurativamente, poi, il termine, utilizzato sotto forma di ingiuria nella cultura popolare sicula, ma attestato anche a livello letterario ne *I Malavoglia*, apostrofa una persona stupida e malaccorta.

Impregnato dall'essenza dell'imprecazione oltraggiosa, il lessico della poetessa propende verso suoni duri che consentono all'io poetante di possedere un linguaggio, nella sua accezione più fisica, per rigenerarlo, depurandolo da quelle forme inveterate da una tipologia mediocre di poeta «rubagalline che non parla assestato/ e si prepara a un'aulente squacquareata/ per bocca di poeti laureati» (ivi: 66).

Anche quando il nucleo semantico dei suoi versi vira verso tematiche liriche tanto frequentate quanto inafferrabili, come la vita e la morte, Insana è attratta dal significante più corporeo dei segni linguistici, invischiato negli aspetti delle piccole cose, delle volgari cose, che aggrediscono i *topoi* e gli elementi comuni delle frasi fatte di ogni piccolo uomo «minchiasacca» (*Schiticchio e Schiffo* in ivi: 55) che anela ad un posto nell'alveo dei poeti, ai danni di una «povera lingua sputtanata» (*Lessicorìo ovvero Lessicòrio* in ivi: 66).

Per rendere percepibile il processo di composizione in cui l'autrice è impegnata, i suoi versi, oltre al siciliano con tutta la ricchezza delle sue forme arcaico-citazionali, attingono anche al latino che Insana domina grazie al suo lavoro di insegnante e traduttrice. Il procedimento di commistione con la lingua classica è particolarmente riconoscibile in *Fendenti fonici* (Insana 1982)⁸, messa in scena lirica di un confronto verboso e osceno tra il poeta e la poesia:

anni Settanta e l'inizio degli Ottanta in forma unitaria, ma pubblica separatamente. Anche se alcune parti di *Lessicorìo* ovvero *Lessicòrio* erano state pubblicate nel corso degli anni, il componimento fu edito per intero – e per la prima volta nella sua veste originaria – solo con la pubblicazione di *Tutte le poesie* (2007: 57-114). D'ora in avanti si citerà sempre da questa edizione.

⁷ Per un approfondimento della relazione tra la poesia di Insana e la tradizione orale si rimanda agli studi di Anna Mauceri (2006: 57-70) e (2006: 117-135). Nella seconda indagine indicata, in particolare, la studiosa legge l'opera di Insana insieme a quella di altri poeti contemporanei, tra i quali Edoardo Sanguineti e Fabio Pustela.

⁸ Si tratta della prima raccolta che la poetessa pubblica in forma indipendente, ma che viene riedita nel già menzionato volume *Tutte le poesie* come la terza sezione della "Trilogia in forma di contrasto" (Insana 2007: 115-161).



fino a quando però non mi girano le palle
e al poeta glielo dico io
culus perforatus non habet dominum
de malo in malum
tornat et retornat
male dormit poeta qui non manducat
ma se vuole manducare de lacte et pane bono
suam vaccam debet nutrire (ivi: 120-121)

Entrambi i codici sono usati con disinvoltura dalla poetessa, spesso anche all'interno della stessa raccolta. Non si tratta di un'operazione condotta con leggerezza, ma con la maestria di chi – padroneggiando ogni sfumatura della lingua – riesce a dar vita a un intrigo, magistralmente tessuto, di note polifoniche che mimano un movimento tellurico e inscrivono *Insana* nella cifra di una innegabile linea maccheronica (Broccio 2018: 58-74), attraverso una lingua spuria che «incalza il verso tra parodie e passione» (Lorenzini 1999: 167).

Altre volte, l'utilizzo di un determinato vocabolo non ne chiarisce necessariamente il codice di derivazione linguistica. Quando l'autrice in *Medicina Carnale* – opera di esordio degli anni Novanta che indica, fin dal titolo, «l'attenzione per la dimensione fisica dell'esistenza e lo scandaglio delle malattie del mondo» (Mauceri in *Insana* 2017: 90) – utilizza «signa» (*Insana* 2007: 248), non è chiaro da dove lo derivi. L'omissione dell'eventuale corsivo non aiuta a identificare il retaggio cui si attinge, e sembra un espediente per mantenere l'ambiguità tra due bacini lessicali. *Signa* è infatti il plurale del neutro *signum* ma è anche la versione dialettale siciliana del vocabolo “segni”. Analogo discorso può essere fatto nei versi in cui si attesta *fora* in luogo di “fuori”: «Fora de misura» (*Lessicòrio ovvero Lessicòrio* in ivi: 83). *Fora* è sì tutto siciliano, ma richiama certamente il mancato dittongamento del toscano vivo trecentesco, e quindi una forma più vicina all'etimo latino.

Allo stesso modo, *Insana*, recuperando il senso etimologico della poesia (dal greco ποιησις, ovvero fare, creare), la disadorna da vero *fattore* di ogni elemento ornamentale, volto al puro compiacimento estetizzante: «Hai detto poeta?/ sì, poeta, poietés, che fa, che crea, fattore insomma» (*Il collettame* in ivi: 180); e la spinge in un territorio di esplicita trasgressione, facendola esplodere in versi dal sapore antifrastico e ossessivo.

anima mia
non potendoti affagianare a piacimento (ivi: 166)
[...]
e sgradinando rotola selvaggiume dinnanzi all'erta



ed ecco mi sveglio (ivi: 168)
[...]
e con disperaggine smortiosa percorro
i lunghi viottoli di questo male vero (ivi:174)
[...]
e conclama che non è tempo di taverneggiare
sbaraglio gli occhi e non ti vedo
e quindi scarbonchio le candele che mi hai acceso (ivi:189)

Lo scopo è quello di prendere le distanze dal mondo dei poeti letterati che intendono la poesia come l'esercizio retorico di un ambiente chiuso e autoreferenziale, lontano dal mondo, dalla concretezza del reale, e perfino dagli stessi lettori:

però non scappo anche se ci fu un tempo
che mi fecero scappare per arcadie e sacrestie
ma non ero io
la poesia
era la pallida e sminchiata ombra mia (*Fendenti fonici* in ivi:120)

Non stupisce di conseguenza anche la sua distanza da Petrarca, assunta esplicitamente in versi che polemizzano – quasi con tono familiare (Zorat 2008: 217) – con il padre incontrastato della tradizione lirica italiana:

come il padrone è padrone
perché ha torto e vuole ragione
così tu sei poeta
(Petrarca
quanti guai (*Fendenti fonici* in *Insana* 2007: 155)

Al contrario, *Insana* si auto-annovera tra le fila dei poeti che fanno capo a Dante, autore verso il quale ribadisce con fierezza il suo amore: «Amo i blocchi sonori, le coltellate di bellezza, il fendente [...] e prediligo le parole che hanno suono forte e trascinano senso. Ho cominciato presto a leggere Dante, Dante è il mio poeta» (Doria 2003: 8). Al di là della ripresa di alcuni nessi consonantici di origine dantesca (Ioli 2009: 60), è il pensiero sulla scrittura sotteso al suo modo di poetare che la accomuna al padre della *Commedia*: la poetessa concepisce la lingua come una massa ancora informe, a cui dare sì una forma, ma una forma magmatica, semanticamente metamorfica, da poter plasmare dunque in modi sempre nuovi e approssimativi, e non come quel serbatoio dal quale trarre solo i termini più rarefatti, già distillati da una tradizione che ripiega intatta su se stessa da secoli.



All'interno di questo duplice sentiero della tradizione letteraria italiana, sono significative le osservazioni di un critico e poeta dell'acume di Pier Paolo Pasolini che, negli anni in cui imperversavano le riflessioni continiane sul plurilinguismo di matrice dantesca, connotava questa antitesi in termini ideologici e opponeva ai limiti

[dell']unilinguismo petrarchesco, cioè quella lingua assoluta, e quasi astorica nella suprema purezza [che] si perpetuava nelle scuole, nelle accademie, privilegio delle classi conservatrici e dominanti, il dantismo linguistico [che] lussureggiava nella vita letteraria militante, s'imbeveva di risorgimento, di liberalismo, di socialismo (Pasolini 1973: 274-275).

Il preciso riferimento della poetessa a *langue e parole* (*Lessicòrio ovvero Lessicòrio* in *Insana* 2007: 63-64) conferma la sua concezione della scrittura e lo stesso modo di intendere il lessico: un segno linguistico-grafico designa un tale concetto ontologico in modo del tutto arbitrario. Sulla scia del plurilinguismo dantesco, invece, l'autrice ammette in poesia anche i termini meno aulici, convinta del diritto di ogni parola di ergersi a parola poetica, noncurante di una presunta dignità derivata a questo o quel termine dalla sua frequentazione da parte di autori consacrati. È questo il principio ispiratore di un *modus componendi* che lascia coesistere sullo stesso piano, all'interno della "Trilogia in forma di contrasto", termini popolari del registro volgare come «cazzo» (*Fendenti fonici* in *ivi*: 127) e calchi del latino riadattati graficamente secondo le regole di pronuncia scolastica come «accusazio» (*Lessicòrio ovvero Lessicòrio* in *ivi*: 89). Il vaglio di un vocabolario limitato, come avviene nella plurisecolare tradizione di ascendenza petrarchesca, non è ammissibile per *Insana*, impegnata nella rappresentazione poetica di ogni cosa, di ogni energia del mondo:

la vita mette nuove foglie
ma tu continui a fabbricare e sfabbricare memorie
per farne cuscini di pietra (*La stortura* in *ivi*: 372)

E se «barocco è il mondo» (Gadda 1963: 32), volendo chiamare in causa un altro dei modelli dell'ecclettica autrice messinese, le scelte lessicali ricadranno su sonorità dall'ardore eversivo per darne conto in modo adeguato, secondo una tecnica che

simile a quella di Gadda e in genere degli scrittori espressionisti, caratterizzati da un movimento o soffio inventivo prepotente, [...] va dall'interno verso l'esterno al contrario di ogni movimento impressionistico (il prefisso ex-, contrapposto a



in- di impressionismo) e dal procedere per via di aggiungere o di caricare l'espressività, non certo per via di levare (Grignani 2009: 48)

Significativa dunque la scelta del titolo della sua terza raccolta, *Fendenti fonici*, che racchiude, fondendoli in modo indissolubile, i due simboli dell'iconografia paolina, il libro e la spada: il fine delle sonorità poetiche composte è quello della spada. I colpi inferti dalla nostra guerriera delle belle lettere, le sue «coltellate di bellezza» (*Fendenti fonici* in *Insana* 2007: 143), hanno come bersaglio principale la banalizzazione di ogni forma di pensiero, dal piano letterario a quello civile, che non esita a sacrificare il buonsenso pur di mantenere integro il buonc Costume. La spregiudicatezza linguistica dell'autrice non va considerata, però, come la manifestazione futuristica di significanti privi di significato, anche quando la lettura si presenti in primo grado apparentemente votata al *nonsense*, come in questi versi:

di minaccia non temo
di promessa non godo
senza tanti cazzi mi tengo l'offesa
e resto con la faccia arrugata
ma non voglio che questa storia
finisca in pisciata

ECA IPAB PIPPA AAI (*Lessicòrio ovvero Lessicòrio* in *ivi*: 110)

Contestualizzati all'interno del titolo del poemetto che li racchiude, *Intimità a distanza/ o vero/ La condizione degli anziani tra ideologia e utopia* (*ivi*: 109), gli acronimi rimandano infatti ai nomi di alcune organizzazioni di assistenza sociale messe aspramente sotto accusa da *Insana* che, in qualità di poeta civile, denuncia il mal funzionamento delle case di riposo, affrontando una delicata questione di ordine sociale. La circostanza inaugura inoltre l'uso della poesia come strumento di denuncia sociale, riconoscibile con frequenza sempre maggiore nella successiva produzione poetica di *Insana*.

Più diffusamente, e soprattutto in *Fendenti fonici*, la scelta di fonemi dalle sonorità violente e allitteranti serve a rinnovare dall'interno il linguaggio poetico, mettendo in croce allo stesso tempo i responsabili di un suo grave livellamento di forme e suoni, a causa di una tendenza – individuata dal secondo dopoguerra in avanti – nella quale, secondo Maria Antonietta Grignani, è venuta meno in modo irreversibile

la percezione che il poeta ha di se stesso, privo ormai di qualsiasi investitura prestigiosa e quindi della possibilità di proiettarsi in un soggetto testuale



vaticinante e sicuro della infinita dicibilità, in un linguaggio differente da quello dei cittadini comuni (Grignani 2002: 110)

Pressato dalla raggiunta diffusione dell'italiano parlato e costretto a rivedere il ruolo occupato nella contemporaneità, il poeta avrebbe rinunciato al valore della sua plurimillenaria, straordinaria missione (Coletti – Testa 1995), arrendendosi a declinare il linguaggio poetico nelle pieghe del colloquiale.

Una inclinazione rispetto alla quale Insana ostenta una irrefrenabile fiducia nella lingua, paragonabile solo a quella esibita da Zanzotto nella seconda metà del Novecento, e marca trionfalmente la propria distanza:

il cacasegni sticchioso
risbaldo rubaldo
facendo ciarlamenti frappe e bugie
recinge il suo regno di balordia
per bettolare a tirapancia
con favolatori di lessi bollenti
e lessemi bolliti

è giocoforza per dio dare fendenti fonici (*Fendenti fonici* in Insana 2007: 124)

Poetessa, ma anche docente e studiosa, Insana mette a frutto in pochi versi le competenze del suo multiforme talento artistico. L'eversione fonetica di questa strofe – caratterizzata dalla presenza di parole composte (*cacasegni, tirapancia*), e consonanze e assonanze allitterative (*risbaldo rubaldo*) – è infatti compensata dall'estremo ordine della sua struttura sintattica, di tipo inaspettatamente ipotattico: la principale (*recinge*) regge due subordinate, una gerundiva (*facendo*) e l'altra finale (*per bettolare*); mentre lo spazio bianco, che ha la funzione di unica interpunzione, precede il verso finale con valore esclamativo-avversativo, volto quindi a giustificare logicamente la necessità di menare fendenti. Eccetto che per lo spazio bianco, colpisce subito per la sua assenza l'uso dei segni di interpunzione di tipo convenzionale; come se i versi fossero una sequenza ininterrotta di suoni, sottratti al loro significato originale. Tuttavia, come abbiamo visto, per cogliere il senso del verseggiare di Insana bisogna combinare il suo timbro all'essenza, conformandoli. Talvolta, il suono in Insana è già sostanza, nucleo profondo. La successione di sintagmi duri ed ostici è esasperata dall'assenza di segni maiuscoli a inizio verso, e l'effetto finale è quello di una catena per brevi linee. Insana dà vita a quelli che oserei definire, quasi provocatoriamente, *versemi*: singole unità di poesia che si uniscono al contempo in maniera controllata e incontrollabile, all'interno di un dettato in cui tutto ha un senso e niente sembra averlo.



La polemica critica tra realismo, espressionismo, realismo espressivo, è la prova dell'impossibilità di *reductio ad unum* di un dettato articolato e multiforme che si offre invece a diversi gradi di lettura. Quando Insana rinuncia, ad esempio, alla chiusura della parentesi, espediente cui l'autrice ricorre con una certa frequenza all'interno della sua produzione in versi⁹, ad un livello più immediatamente accessibile assistiamo a un tentativo di innovazione grafica. Andando più a fondo, però, si intuisce che la scelta stilistica è un'arguzia di tipo gaddiano: turbare gli animi più conformisti, privandoli di una vera conclusione.

L'omissione dell'unità finale della parentesi, «)», evoca una condizione di incompiutezza che rimanda all'esperienza del giallo senza fine in *Quer pasticciaccio*. Al di là dell'innovazione grafica provocatoriamente proposta, l'espedito potrebbe dunque celare una dichiarazione di poetica. Insana è sì *pupara*, ma le sue abilità sono arginate dalla natura inafferrabile di certe cose: il mondo non è il piccolo palcoscenico del teatrino dei pupi e "gli altri" non sono quei pochi pupi che agiscono e interagiscono col loro piccolo definito corpo:

mastra
di trame e di telai
non potrò mai intramare
e tessere il tuo cuore
ma quale cuore
sampirota disonorata faccia di bronzo (*Sciarra amara* in *Insana* 2007: 20)

Il registro realistico rende conto di questi limiti: anche quando la poesia anela a ricreare condizioni oniriche, come quella del sentimento amoroso prima accennato, Insana non rinuncia alla realistica concretezza con cui vengono evocate le immagini. Un realismo quindi accolto nella sua forma più cruda, antiapollinea, e, ovviamente, antipetrarchesca.

L'altra modalità del verseggiare insaniano si nutre di un espressionismo duro e dà luogo a metafore impetuosamente corporee, talvolta salvifiche nei loro eccessi, dal sapore di cloaca di dantesca memoria.

non bramo pisciare fora dell'orinale
e non volendo essere tutto
mi attengo al mio niente
al mio svanimento di testa
per trarre un soggetto da un testo senza (*Fendenti fonici* in *ivi*: 131)

⁹ Il fenomeno ricorre puntualmente all'interno delle prime raccolte, tanto da poterlo attestare almeno 22 volte (da *Lessicorio ovvero Lessicòrio*): 74, 77, 78, 81, 82, 85, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 109, 112, 114; da *Fendenti fonici*: 127, 147, 148, 149, 152; in *Insana* 2007), mentre non si registra in modo rilevante nelle successive pubblicazioni della poetessa.



Come emerge da pochi versi, istanze realistiche e espressionistiche si combinano in modo deflagrante. Significati allegorici violenti e giochi linguistici attentamente studiati intrattengono un rapporto ora paritetico ora in antitesi, ma in entrambi i casi sono fedeli alla filosofia più intima del dettato poetico. Le innovazioni verbali divengono strumenti di una rabbia iconoclasta che manda in pezzi il sistema di volta in volta attaccato.

Sul piano tematico Insana modula per gran parte della sua produzione quella *insanabile* dicotomia tra vita e morte che ne è stata l'*incipit* con *Sciarra amara* (Insana 1977: 33-39)¹⁰ e che si estende inesorabilmente verso le pieghe più oscure della sua *langue poétique*

pupara sono
e faccio teatrino con due soli pupi
lei e lei
lei si chiama vita
e lei si chiama morte
la prima lei percosidire ha i coglioni
la seconda è una fessicella
e quando avviene che compenetrazione succede
la vita muore addirittura di piacere (*Sciarra amara* in ivi: 17)

I versi in questione, considerati dall'amico e scopritore Giovanni Raboni «la guida più semplice e più completa alla lettura» (Raboni in ivi: 12) della prima raccolta di *Insana*¹¹, annunciano subito la contaminazione del genere poetico con quello teatrale, all'interno di una spregiudicata metafora che mappa, per l'appunto, il concetto di poesia su quello di teatro. L'abbassamento della poesia agli elementi corporei, culminante nell'identificazione di vita e morte con i due organi genitali e nell'amplesso che ne segue, esplicitano un progetto poetico che, attingendo dalla cultura popolare, ha come fine un movimento di rinascita, avendo lo stesso abbassamento non «soltanto un valore distruttivo, negativo, ma anche positivo, di

¹⁰ Pubblicata per la prima volta in una miscellanea a cura di Giovanni Raboni nel 1977, *Sciarra amara* fu riedita come prima raccolta della "Trilogia in forma di contrasto" all'interno del volume *Tutte le poesie* (Insana 2007: 11-39).

¹¹ Considerata come l'esordio poetico di Insana, *Sciarra amara* era stata, tuttavia, preceduta da altre pubblicazioni in rivista: cfr. *Canto dell'alga secca* (1970: 77-80); *Labirinto* (1976). I due componimenti sono stati introdotti, rispettivamente, da Giorgio Petrocchi e Silvio Ramat. Infine, restano inediti moltissimi altri scritti, risalenti agli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso di cui è la stessa Insana a fornire, nella breve premessa a *Tutte le poesie*, alcuni titoli: *Rotta alienata* (1965), *Soltanto inventariare* (1966), *Camera di combustione* (1973), *Il maledetto inattaccabile* (1975). Cfr. Insana 2007: 9.



rigenerazione: è ambivalente, nega e afferma nello stesso tempo» (Bachtin 1979: 27).

Leggibile anche come *incipit* di una ineluttabile rivendicazione della figura femminile – prima in letteratura, poi nella storia – che avrebbe attraversato tutta la poesia di Insana (Broccio 2018²), l’asserzione *pupara sono* – a conferma ancora una volta del valore multidimensionale della poesia della scrittrice messinese – è strutturata sulle modalità tipiche del *cunto* nel quale «le parole iniziali sono molto importanti. È bene che ci sia una certa decisione, una certa grinta, una certa forza per comunicare che si ha qualcosa da dire agli altri e per informarli dell’argomento della storia». (Croce 1999: 40). L’ipotesi di una derivazione dalla tecnica del *cunto* è rafforzata dal fatto che Insana, nel *mare magnum* della sua produzione lirica, abbia riproposto con puntualità questi versi tratti da *Sciarra amara* nel corso delle sue letture pubbliche nelle quali – avvalendosi di pause sapientemente dosate – interpretava poi con straordinaria arte performativa i botta e risposta delle due voci duellanti, la vita e la morte, sempre sostenuta da accorti cambi di intonazione, tali da scandire il ritmo del suo *cunto* lirico:

ma chi ti fotte e pensa
troia d’una porca
tutta ingrugnata sulla vita (*Sciarra amara* in Insana 2007: 19)

sono io la vita
e t’incavallo
morte fottuta
tutta in tremolizio (ivi: 18)

La confusione dei piani è estendibile ad una di-versità bitonale: lei e lei, morte e vita; ma anche lei e lei, Jolanda e Insana. E nel lento trasformarsi dei versi, persa tra fisicità e di vita e sostanza di pensiero, tra lei e lei non c’è più molta differenza visibile, tutto si confonde, e allora lei diventa lei; di più, lei è lei. Jolanda è Insana. E quando cala il silenzio della pagina bianca, non c’è più nessuna delle cose che si volevano smantellare. Nessuna mente è stata traviata, ma è stata risvegliata. Nessun dolore è stato dimenticato, è stato curato. E quella che «ha i coglioni» ha sorriso di consapevolezza alla «fessicella». E lì c’è lei sola. Senza lei:

sbatte la porta
abbandona gli stipiti armati di uncini
e si avvia al paese delle nebbie
dove sotto i portici nessuno riconosce
il segreto compagno maligno e battagliero
che scodinzola la storpia e la seduce
e così non è visibile e non vede (*La bestia clandestina* in ivi: 572)



Terminiamo così, come termina il volume di *Tutte le poesie* curato dalla stessa poetessa che – parlando con orgoglio e fierezza – sollecita occhi, orecchie e cuore, scuotendo le coscienze di chi la legge.

Bibliografia

- Bachtin M. (1979), *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino.
- Broccio E. (2018), *Dal corpo assediato alle macerie della memoria. La poesia di Jolanda Insana*, Carabba, Lanciano, 2018.
- Broccio E. (2018²: 55-66), *Storia di una rivendicazione: la figura femminile nella poesia di Jolanda Insana*, in *Donne e Sud. Percorsi nella letteratura italiana contemporanea*, (2018 a cura di Ramona Onnis et Manuela Spinelli), Cesati, Firenze.
- Coletti V. – Testa E. (1995), *Sintassi dell'italiano nella poesia degli anni 80* in *La sintassi dell'italiano letterario* (a cura di Maurizio Dardano e Pietro Trifone), Bulzoni, Roma.
- Contini G. (1970), *Varianti e altra linguistica: una raccolta di saggi (1938-1968)*, Einaudi, Torino.
- Croce M. (1999), *Pupi, carretti, contastorie. L'epica cavalleresca nelle tradizioni popolari siciliane*, Flaccovio, Palermo.
- Doria A. (2003: 5-11), *Passaggi attraverso stretti, Intervista a Jolanda Insana*, in «Il Segnale», n. 65.
- Gadda C. E. (1963), *La cognizione del dolore*, Einaudi, Torino.
- Grignani M. A. (2002), *La costanza della ragione, soggetto, oggetto e testualità nella poesia del Novecento: con autografi inediti*, Interlinea, Novara.
- Grignani M. A. (2009: 33-53), *Il martòrio e altro*, in *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana* (a cura di Dario Tomasello), Sicania, Messina.



- Insana J. (14 luglio 1970), *L'occhio del ciclone*, in «La Gazzetta del Sud».
- Insana J. (1970: 77-80), *Canto dell'alga secca*, in «Arte e poesia», n. 9-10, anno II.
- Insana J. (10 agosto 1971), *Verifica esistenziale con Neurosuite*, in «La Gazzetta del sud».
- Insana J. (2 febbraio 1972), *Il fervore religioso della Guidacci poetessa*, in «La Gazzetta di Parma».
- Insana J. (1974), *Di fronte alla realtà*, in «La Fiera Letteraria».
- Insana J. (30 giugno 1974), *Viaggi poetici*, in «La Fiera Letteraria».
- Insana J. (19 gennaio 1975), *Molti dottori, nessun poeta nuovo. A colloquio con Giorgio Caproni* in «La Fiera Letteraria».
- Insana J. (4 gennaio 1976), *Tutto è paradosso. Intervista a Maria Luisa Spaziani*, in «La Fiera Letteraria».
- Insana J. (1976), *Labirinto*, in «Forum Italicum», vol X, n. 4.
- Insana J. (1977), *Maria Luisa Spaziani: Transito con catene*, in «Forum Italicum», v. 11, n. 4.
- Insana J. (1977: 33-54), *Sciarra amara*, in *Quaderni della Fenice*, 26, Guanda, Milano.
- Insana J. (1979: 9122), «Maria Luisa Spaziani» in *Novecento, I contemporanei*.
- Insana J. (1982), *Fendenti fonici (1979-1980)*, Società di poesia, Milano.
- Insana J. (1985), Saffo, *Poesie*, Estro, Firenze
- Insana J. (1988: 49-51), *Lucrezio di Jolanda Insana*, in «Poesia», n. 3.
- Insana J. (1991) *Carmina Priapea*, ES, Milano.
- Insana J. (1992), Cappellano A., *De Amore*, ES, Milano.
- Insana J. (1988: 50-54), Cali S., *Lamento cupo per Rocca Ceravola*, in «Poesia», n. 2.



- Insana J. (2002: 105-117), *L'incontro gli incontri*, in *Salvatore Quasimodo nel vento del mediterraneo* (2002 a cura di Pietro Frassica). Atti del convegno internazionale Princeton 6-7 aprile 2001, Interlinea, Novara.
- Insana J. (2007), *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano.
- Insana J. (2008: 85-88), Lucrezio, *De rerum natura*, Libro I (v.1-39), Libro IV (v.1155-1191), Libro V (v.783-825), in «Il Verri».
- Insana J. (2017), *Cronologia delle lesioni* (a cura di Maria Antonietta Grignani), Sossella editore, Novara.
- Insana J. (2018), *Due volte sette sono le parole* (a cura di Anna Mauceri), Le farfalle, Catania
- Ioli G (2009: 55-63), *Il poseificio di Jolanda Insana. Scuole e scuiolette*, in *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana* (a cura di Dario Tomasello), Sicania, Messina.
- Lorenzini N. (1999), *La poesia italiana del Novecento*, Il Mulino, Bologna.
- Mauceri A. (2006: 57-60), *Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana*, in «Allegoria», 54, anno XVIII.
- Mauceri A. (2006: 117-135), *Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea*, in *L'oralità nella scrittura*, a cura di Teresa Biason, in «Annali di Ca' Foscari», XLV, n. 2.
- Pasolini P. P. (1973), *Passione e ideologia: 1948-1958*, Garzanti, Milano.
- Raboni G. (1977), «Introduzione» a *Sciarra amara*, in *Quaderni della Fenice*, 26, ora in Insana J. (2007: 12), *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti, Milano.
- Zorat A. (2008), *La poesia femminile italiana dagli anni settanta a oggi*, tesi di dottorato, anno accademico 2007/2008, consultabile all'indirizzo on line: https://www.openstarts.units.it/dspace/bitstream/10077/3771/4/Zorat_phd.pdf.