

Arturo Donati

Tra Csechte e il giardino dei lillà.

Intorno alla "Contessa sanguinaria" di Alejandra Pizarnik

"L'uomo reale è soltanto l'uomo inumano, il mostro. Io sono realmente allo stesso tempo l'uomo e il mostro inumano; infatti io sono contemporaneamente uomo e più che uomo, cioè io sono l'io di cui questa non è che una proprietà..."

Max Stirner

Le metafore estreme della poesia

Tra le tante suggestive ricostruzioni della vita criminale di Erzsébet Bathory,ⁱ efferata torturatrice e assassina di vergini rinchiusa nel suo castello di Csechte, viene alla luce, nel 1962,ⁱⁱ una elegante biografia storico-fittizia, della valente poetessa francese Valentine Penrose. Nell'opera, Penrose, sublima la vicenda e il suo orrendo portato criminale in nome e in forza di una narrazione rispondente a una forte mozione poetica. Ella riesce a distrarre l'attenzione del lettore dalla tragedia reale al bello insito nella fascinazione estetica del perverso personaggio della contessa, arbitro del potere assoluto di vita e di morte e al contempo soggiogata dal delirio di voluttà. Bellezza certamente considerata in termini assoluti, cioè avulsa dal connotato disumano degli accadimenti. La lettura determina inquietudine in Pizarnik che rileva nell'orrida realtà la metaforica profezia di una possibile radicale vanificazione etica dell'uomo quando tenti di esperire la totale libertà assoluta. La riflessione sul tema del male inscindibile da quello della verità e della bellezza che il personaggio della contessa certamente suggerisce, riconsegnano alla sua tormentata coscienza poetica la meditazione sulla crescente difficoltà tutta contemporanea di tentare la ricucitura delle lacerazioni interiori dell'io. Tentativo più disperato che difficile essendo venuta meno l'illusione dell'esistenza di una verità di riferimento e di un'armonia originaria che pongano al riparo la sensibilità poetica dalla devastante seduzione di una lettura narcisistica del nichilismo del soggetto.

La dimensione dell'angoscia è la patria della poesia, il suo contraltare è fatto di parole che narrano dell'intimità elementare. La dimensione spontanea dell'esistenza in Alejandra Pizarnik al tempo del suo accostamento a Penrose, (che le permette di riconoscere nella contessa "un proprio doppio")ⁱⁱⁱ è irrimediabilmente perduta così come riuscirà a sintetizzare più avanti nei suoi versi: *"Io non esisto più e lo so; ciò che non so è ciò che vive al suo posto..."*^{iv}

L'originalità formale del componimento, uno scritto in prosa di notevole incisività narrativa diviso, compresa l'introduzione, in dodici brevi e sintetiche stanze, di serrata sequenza e strutturate quasi come un potenziale canovaccio teatrale, nasconde profonde simbologie e metafore di rilevante ascendenza iniziatica.

Una iniziazione al disvelamento dell'etos antropologico originario che si manifesta prevalentemente in termini di autodeterminazione e di integrale volontà di affermazione vitale a detrimento dell'altrui esistenza. Bathory personifica la pura volontà che si nutre sadicamente dell'orrido spettacolo dell'agonia delle vergini e del loro stesso sangue. Le fanciulle sono testimoni e vittime di un rituale di morte che vede nella protagonista della storia la spietata esecutrice di un inarrestabile piano infernale di distruzione dell'innocenza che appaga l'esperata perversione del principio del piacere. Esso demoniacamente si trasforma da spinta irrazionale alla riproduzione della vita in automatica e reiterata obbedienza all'occulta legge di necessità del male e dell'esercizio distruttivo.

La contessa personifica anche la "pura" vitalità e, nonostante tutto, risulta in qualche misura paradossalmente fascinosa, in quanto allegoria di una lettura totalmente non etica e non morale dell'esistenza che in ultima analisi infonde stupore. Esprime la compiuta possibilità di agire attraverso un complesso e terribile linguaggio di morte. La lettura che Pizarnik propone del sanguinario personaggio, formalmente archetipo del maligno, è ascrivibile al novero degli esercizi di alta sperimentazione estetico letteraria possibili soltanto ai grandi letterati. La sua versione, vera e propria autonoma e ibrida^v riscrittura del testo di Penrose che della Pizarnik fu amica, prescinde e supera tutte le altre rivisitazioni che la letteratura e il cinema hanno più volte tentato con esiti diversi.^{vi}

Per la trasposizione narrativa oggetto della nostra breve analisi occorre a Pizarnik la ponderata scelta di un registro linguistico del tutto impersonale nel quale il teatro della vicenda rivelasse compiutamente il malvagio operato nell'ambito di una rappresentazione minuziosa dell'abitudine omicida. Ripetitività assassina riconducibile direttamente al concetto di necessità più che all'adesione all'ideologia del male, elementare guida etica di ogni soggetto definibile "correttamente" criminale. Di conseguenza la risultante costruzione letteraria è nella prima parte del testo, un'ordinata sequenza di architettate torture e uccisioni. Le crudeli esecuzioni, molteplici e differenziate per tipologia e intensità sadica, costituiscono il complesso mandala di un tessuto nel quale il sempre più de spiritualizzato antropocentrismo umanistico moderno, alla luce del quale Pizarnik è costretta suo malgrado a rivisitare l'orrida vicenda, declina tragicamente verso un semplicistico e dogmatico destino di morte.

In esso operano necessariamente come categorie dominanti di giudizio quella della potenza, del piacere e dell'incontenibile volontà che legittimano e autorizzano le azioni fuori da qualsiasi convinzione morale e subordinazione etica.

L'efficace cinismo narrativo adottato da Pizarnik, per sostenere i quadri sequenziali del testo, esclude ogni attribuzione alla contessa di un possibile spiraglio di riflessione che possa in qualche modo interrompere la sua abitudine sanguinaria e quella delle fedelissime complici criminali, essenziali sia al buon esito dei massacri che alla struttura della narrazione. Nei terribili sotterranei di Csethe, che evocano l'idea della scrittura labirintica della Pizarnik, si celebra fondamentalmente la perversa caricatura metaforica invertita del poeta che nel suo operare si trasforma da produttore di una realtà ideale a distruttore ideale del reale. Distruzione comandata dalla contessa che contempla le vittime così come nella vita reale si può ammirare, con compiaciuta normalità in silenzioso stupore, la bellezza estrema di un'opera d'arte o della natura. La scrittrice in questi passi libera immagini che simboleggiano inquietanti presagi di morte e il declinare della

vita realmente vissuta verso il più disperato senso del nulla. A tale riguardo fa certamente riflettere la scelta operata da Pizarnik dei versi di *incipit* alla prosa che appartengono al filosofo J. P. Sartre autore della nota disanima esistenzialista del rapporto tra essere e nulla. Il tema dell'agonia e della finitudine è frequente nella poesia di Alejandra ricca di immagini di notti tormentate e insonni e di forti allusioni alla morte o alla condizione di finitudine come il ricorrente *giardino dei lillà, delle sue poesie*. Luogo immaginario che simboleggia un Eden costellato di infelicità nel quale Alejandra Pizarnik si ritrova a consumare la sua esistenza corrosa dall'agonia dell'Io e dall'affettazione tanto dolorosa e distruttiva quanto irrinunciabile perché costitutiva del suo imperdonabile e sconfinato nichilismo narcisistico. Esso impone alla poetessa di accettare la sfida estrema dell'angoscia per ostinata volontà di realizzazione di una estetizzante equivalenza tra vita e poesia.

Corrispondenza perseguita perseverando esasperatamente nel gioco dell'autenticità estrema che implica l'abbandonarsi a un destino accelerato di morte anche attraverso la perversione della sensibilità che si consuma tramite l'esercizio di rituali sacrificali della dignità del corpo. La conseguente insuperabile angoscia della scrittrice determina l'affinamento della sensibilità e l'attrazione poetica verso il fondamento del silenzio. Esso nell'accezione estetica pizarnikiana non è catarsi né stasi del dolore o aponia di difesa, piuttosto percezione radicale e pragmatica della morte in tutte le forme esprimibili in poesia attraverso terribili versi anticipatori dell'abbandono reale della vita divenuto ormai in Pizarnik desolante teatro di tragica sofferenza e nostalgia. Nello stesso anno in cui la Piccola Argentina scrive *La condesa sangrienta*^{vii} la sua complessa produzione poetica insiste sui temi accennati così come rilevabile ne *Los trabajos y las noches*, silloge nella quale il desiderio di morte è inequivocabilmente esplicito e ridondante. *El deseo de morir es rey* recita infatti un verso di *Revelaciones*, mentre in *Anillos de cenizas*^{viii}, Alejandra traccia un'intensa geometria di dolorose immagini di scissione interiore e patologia della parola: *...Hay, en la espera / un rumor a lila rompiéndonos. / Y hay, cuando viene el día, / una partición del sol en pequeños soles negros...*

Soli neri, metaforiche teofanie del dolore universale che lacera il soggetto poetico sempre più sprofondato nella palude dell'angoscia e tentato al silenzio,^{ix} sono per Pizarnik anche cifre cosmiche di ascendenza caballica a cui il poeta si piega con sofferta rassegnazione interiorizzandole nell'Io reale. Io che si consuma davvero sino a desiderare e perseguire la morte convertendosi in stupefacente effluvio di bellezza rifugiata nei versi che risuonano del linguaggio della nostalgia.

Proprio la dimensione della nostalgia emerge dal racconto della contessa ma soltanto dopo la precisazione che Pizarnik compie delle modalità di morte fondamentali. Le procedure che si celebrano nei riti sadici di Csechte in fondo rappresenterebbero le forme obbligate di una "metrica satanica" di un nuovo linguaggio di morte che attrae la scrittrice che non sa e non può sottrarsi alle fascinazioni ad essa riconducibili. Nel descriverle Pizarnik, con geniale e celata ironia, mirerebbe a riprodurre, secondo la nostra ricostruzione, le tappe della finitudine dell'Io, sacrificato all'eternità poetica con spietata e deliberata volizione.

Estetica, sadismo e ordine profano.

Dalla fonte dell'angoscia discende l'attenzione di Pizarnik per l'agonia dell'Io poetico, leggibile esotericamente nelle trame del dolore cosmico e nella legge di vanificazione universale di ogni anelito di quiete. Dal rapporto tra angoscia e agonia scaturisce invece la sua graffiante poesia che testimonia il

compiuto nichilismo del soggetto poetico che si dissolve in versi. Per Alejandra, l'equazione estetica implica il reale "consumo" dell'umano e la bellezza poetica può considerarsi come forma compiuta del morire, perseguita con altera determinazione: *..delicia de perderse en la imagen presentida^x..; alli yo, ebria de mil muertas, hablo de mi conmigo solo por saber si es verdad que estoy debajo de la hierba^{xi}...*

Riconducendo il discorso ai caratteri generali dell'estetica, se diversamente il poeta volesse salvare se stesso senza rinunciare alla bellezza, intesa sempre esteticamente quale forma della totale narcisistica realizzazione di sé, dovrebbe ribaltare i termini delle precedenti corrispondenze. Trasformandosi così da estemporaneo produttore in spietato distruttore totalmente e irrazionalmente prodigo di morte destinato a cancellare l'essere dell'altro. Lo scritto in esame ben si offre a un'interpretazione emblematica della possibile conversione del nichilismo interiore in nichilismo ontologico. Alla luce di tale presupposto l'orrido operato della contessa trova la sua ragion d'essere non più nei dettami della legge del male, che pur ne alimenta la mozione, piuttosto in quelli della legge universale di necessità.

In direzione assolutamente contraria a quella di Foscolo, cantore del meraviglioso stupore avvertibile all'insorgere della bellezza, la vergine giovinetta, che nasce dal mare pervenendo al mondo della contemplazione e delle passioni, la dama di Csechte si appropria della bellezza distruggendo e cancellando la verginità da un mondo sempre più de spiritualizzato e mortificato dai linguaggi del materialismo e del laicismo della disperazione.

Mondo senza verginità è dunque il mondo della bellezza (riconducibile alle atmosfere poetiche di Breton con il quale Alejandra implicitamente si misura). Bellezza irreversibilmente compiuta, tutta immaginaria perché teleologicamente orfana, priva di oggetto, distrutto nell'opera di realizzazione della sua forma espressione dell'orgoglio e della volontà più alta: il nulla. Da tale prospettiva il male, in ultima analisi, sarebbe il prodotto spontaneo e necessario della disillusione e del disincanto conseguenti all'esaltazione della voglia di vivere, di libertà e, in ultima ratio, di conoscenza (assiomi del narcisismo antiestetico). Nella realtà della vicenda proprio il valore della conoscenza avrebbe tratto in inganno i genitori delle fanciulle inducendoli ad accedere al castello affidandole alla contessa con la promessa di una formazione.

L'estetica postmoderna giustifica e approva la subordinazione del soggetto poetico al divenire sociale, individua di conseguenza nell'arte e nella bellezza l'ostinata e pericolosamente tragica affermazione immediata delle potenze umane. Restando disattese le categorie del lirismo assoluto e gli ordinali della trascendenza enunciati da San Giovanni della Croce, che rigenerano l'umanità attraverso il perdurare della forme. Potenze che si esprimono di fronte all'arbitrarietà delle scelte del vivere. Scelte ideologicamente e dogmaticamente ritenute tutte opzionabili, egualmente perseguibili e sostenute dallo stesso portato etico definito sulla base di principi eudemonistici. Basti pensare a tale riguardo alla critica dell'estetismo prodotta da Soren Kierkegaard, pensatore caro a Pizarnik che teme, nell'apparentemente spontaneo abbandono umano alla dimensione estetica prodotta dal facile narcisismo e dal desiderio di bellezza, la possibile vanificazione del principio universale della direttiva della coscienza. Essa invece opera autenticamente soltanto nelle strettoie delle scelte radicali (Aut-Aut) piuttosto che nel sincretismo delle verità, nel pluralismo dei linguaggi derubricati dei significati più forti o nelle estremistiche avventure esistenziali che facilmente ci tentano.

In altre parole non c'è scelta fondamentale che non implichi davvero un proporzionato costo vitale per l'investitura di verità che le conferisce significato e non c'è verità senza linguaggio. Il sadismo della contessa rappresenta tristemente la paradossale metafora invertita della tragedia universale, della profonda scissione tra vita, verità e linguaggio. Se non è possibile vivere soltanto di poesia, come è stato per

Alejandra Pizarnik prima del suo irreversibile gesto estremo, non è altrettanto possibile all'uomo comune vivere senza poesia pur essendo portato a provarci. Il fallimentare cedimento alla tentazione di vivere con in contenibile pienezza vincola impoeticamente il singolo alla semplice legge di necessità, rispetto alla quale la libertà si pone in perdente opposizione.

La trasgressione è il più praticato dei falsi rimedi alla crisi delle coscienze e ne consegue l'adozione di un linguaggio volgare e la parodia della libertà mascherata con la banalizzazione della retorica del *carpe diem*. Riduttivamente pura apologia dell'affermazione autoconservativa del soggetto perseguibile attraverso l'esercizio degli impulsi vitali più elementari e immediati. Impulsi che in ultima analisi, talvolta inducono alla cinica razionalizzazione dell'estremistica ammissibilità di un principio che legittimi anche l'operato di morte.

L'efferatezza della Bathory, nella sua occulta ambivalenza risulta comprensibile proprio al poeta che può profeticamente giudicare la necessità della presenza del male come un fatto connaturato alla storia, nella misura in cui è davvero in atto nel contesto reale la rinuncia tutta contemporanea alla trascendenza. Dimensione con la quale Pizarnik non si confronta rifugiandosi di contro nel suo "giardino – labirinto" poetico dove fiorisce, ammantata di tensione verso la bellezza, la libera tentazione alla morte e risuona il canto d'addio dei significati.

La sanguinaria con il suo malefico esempio è destinata a ergersi come nuova dea del mondo esposto al "politeismo ateo" dell'insignificanza che alimenta la filosofia della sopravvivenza e del minimalismo dianoetico che sostiene le convinzioni e le legittimazioni sulle quali costruiamo l'abitudine al vivere quotidiano. Allora è possibile che il soggetto, sottrattosi a fatica al nichilismo masochistico che artisticamente produceva poesia, tenti di "salvarsi" ad ogni costo ricorrendo a rimedi anche disumani. Secondo quanto suggerisce il racconto dei fatti di Csethe la contessa per continuare a esistere deve estremisticamente essere capace soltanto del male e di riconoscere nel bene il più grosso ostacolo alla vivibilità del suo tempo. Non accettando per orgoglio di rifugiarsi nel proprio sogno, al moderno Adamo come alla contessa, non resta che tentare la razionalizzazione del meccanicismo che si accompagna alla realizzazione di una vita ordinaria da amministrare e dirigere con abitudinaria solerzia. Allora può davvero accadere che sia la normalità a trasformarci in mostri e corrompa ogni essere rassegnato a vivere relegato nel suo piccolo mondo ordinario: *Dotata di un gran senso pratico, (la contessa) si preoccupava che le prigioni del sotterraneo fossero sempre ben rifornite, pensava al futuro dei suoi figli – che risiedettero sempre lontano da lei; amministrava i propri beni con intelligenza e si occupava, infine, di tutti i piccoli dettagli che reggono l'ordine profano dei giorni.*^{xii} In questo ordine profano che regna nel tempo dei luoghi senza Dio non impera il decalogo della legge assoluta ma un'unica legge, quella della continuità animale ad ogni costo anche a quello di uccidere senza freni, sperando tutte le atroci modalità di morte possibili. Pizarnik le descrive nella sua intensa e ricercata sintesi, intessuta di ricercata dialettica letteraria ponendosi quale distaccata osservatrice del tutto impersonale e priva di stupore così come nella vicenda lo è la contessa, ultima dea, dominatrice indiscussa dell'eden dell'orrore.

Forme del morire

Alejandra rimodella a suo modo la versione Penrose degli avvenimenti, modificandone i nessi normativi e le contestualizzazioni e variando ad arte le intensità descrittive, adottando una prosa di precisione didascalica che si sofferma anche su particolari che non poteva conoscere. Ecco perché l'analisi dei dettagli, frutto di

deliberata immaginazione o di altrettanti risvolti che al contrario non corrispondono alle reali caratteristiche di oggetti o situazioni ben conosciute, può essere assunta a chiave interpretativa di significati nascosti di ipotizzabile valenza metaforica, simbolica e iniziatica. La vergine di ferro è la prima delle procedure di morte usate da Bathory. Viene acquistata personalmente dalla contessa a Norimberga ed è una copia di quella ben conosciuta del tutto spoglia. Risulta modificata non nel meccanismo, ma esteriormente, grazie all'ornamento di pietre preziose che una volta sfiorate attivano la mostruosa esecuzione meccanica accompagnata da un sorriso artificiale. Così la vergine meccanica distrugge la vergine reale secondo un rito, di valenza egizia che celebra la ricongiunzione dell'inanimato con il vivente che si spegne nel ventre della Grande Madre. Simbolo dell'unione cosmica originaria che si corrompe degradando da forza generatrice a negativo della creazione con la distruzione ontologica delle creature. Infatti proprio i seni che nella realtà sono la prima fonte vitale, nella vergine di ferro vengono rappresentati al contrario come i diretti elargitori delle ferite mortali grazie all'azione di cinque lame che straziano il corpo delle vittime. Proprio cinque, simbolo cosmico che rappresenta l'unione del tre maschile con il due femminile, (il concepimento dell'essere perfetto). Rappresenta l'unione del centro e dell'equilibrio, la cifra della ierogamia che in ultima analisi simboleggia il matrimonio, l'unione tra il principio celeste con il principio materno e raffigura sia i cinque sensi che le cinque forze. Oltretutto la scelta come incipit alla narrazione dei versi di René Daumal, l'autore de *Il Monte Analogo*, aiuta a sostenere la supposizione di una latente analogia tra due impurità entrambe rappresentate come "femminili": quella della materia e quella del corpo. Con l'abbraccio di morte avviene la folle liberazione forzata dalla vita e dai sensi alle quali le vergini, sopravvivendo al loro destino, sarebbero state esposte. L'ossessionante perversa sensibilità della contessa che asseconda incontenibili effluvi di efferati abbandoni, trova eco in Pizarnik per la fragilità del suo vissuto e le tante lacerazioni interiori patite nel viatico della sua angosciosa esistenza, di cui è rimasta indelebile testimonianza nella scrittura diaristica che *trattiene le riflessioni più acute e sofferte riguardanti la creazione artistica, la necessità di scrivere per poter vivere e quella di salvarsi mediante la scrittura.*^{xiii} Lo strazio dell'esecuzione viene descritto con distacco e in parte esorcizzato dal sentimento di stasi che suscita il dischiudersi delle braccia meccaniche a rito compiuto. Due verginità emblematiche che custodiscono un unico silenzio presagio di morte, di stasi, nel quale vita e poesia si ricompongono nella dimensione della finitudine. Subito dopo la stretta la sofferenza è per sempre cancellata (metafore della religiosità a-cristica) e può insorgere ancora la bellezza per un nuovo e forse altrettanto tragico gioco, quello della vita quando si dissipa in freddi abbracci senz'anima che accrescono smisuratamente il vuoto interiore: *L'automa l'abbraccia e più nessuno potrà districare il corpo vivo da quello di ferro, entrambi di uguale bellezza...* Le due modalità di tortura mortale che seguono quella della vergine di Norimberga: morte per acqua e la gabbia, possono esser analizzate contemporaneamente sia perché completano quella che Pizarnik denomina "trilogia di torture classiche con interferenze barocche", sia perché accostabili sulla base di accentuata affinità allegorica e simbolica. Il rituale del congelamento si svolge in un ambiente esterno a Csechte, lungo una strada gelata e imbiancata di neve che di notte la contessa percorre con un seguito di servi e di vergini: *dentro la carrozza la malinconica dama avvolta in pellicce si annoia...* E' senz'altro significativo il rapporto tra malinconia e noia intesa secondo un'accezione forzata del termine. Nel significato greco originario denotava un sentimento di origine divina. La noia infatti è il miglior frutto della "saturazione volitiva" che progredendo ammalia l'anima al punto tale che la conseguente aponia di sopravvivenza induce reattivamente a avvivare il processo di ricomposizione della mozione dinamica essenziale alla vita di ogni uomo. Di contro la noia della Bathory produce l'opposto desiderio di paralisi del mondo esterno, un vero e proprio terribile e ossessivo esaurimento delle forme, interdizione definitiva del dinamismo vitale. Il congelamento statuario delle vergini erette e nude viene anticipato e preparato da ferimenti inflitti con morsi ed aghi a una fanciulla scelta a caso e chiamata direttamente per nome alla morte. Appropriazione del nome e caso costituiscono elementi portanti della ricercata rappresentazione

del destino implicita nelle modalità di morte considerate. Destino rispetto al quale la vittima è concepita soltanto come corpo per sempre trasformato in statua, candida immortalità somatica gelida come il mondo che la circonda. L'eternità formale del corpo può leggersi come amplificata immagine della dissacrante equiparazione del silenzio universale a quello profano. Il primo silenzio è assolutamente creativo, fa scaturire vita reale attraverso il suono della parola di Dio che si pone come agente di creazione. Il secondo è un tacere indotto dalla rassegnazione tutta moderna all'incomunicabilità di una verità che sia diversa dalla celebrazione del corpo come fine. In altre parole la persistenza somatica operata attraverso il congelamento, malefico artificio della pura volontà sado-satanica della sanguinaria, ribalterebbe l'interpretazione della dirittura teleologica della creazione. La creazione divina muove dall'amore, dal soffio, dall'attribuzione del nome e dal dono del corpo come casa dell'anima. Dono talmente misterioso da far sì che l'uomo, fuori da un orizzonte cristiano, difficilmente possa farsi ragione della conseguente finitudine insita nell'essere secondo il corpo e accettare di conseguenza la naturale stasi mortale. Cristianamente la restituzione del corpo alla polvere non costituisce una perdita ma il presupposto della catarsi spirituale e della possibilità, offerta gratuitamente da Dio all'uomo, di adeguarsi alla luce eterna che è vera vita (agape). Di contro nella "morte per acqua" praticata dalla contessa, l'orizzonte spirituale si dilegua e prevale la venerazione somatica dell'uomo fuori d'ogni ragione, chiamato per nome alla vita soltanto per morire. Bathory dea del nulla si omologa alla legge del nulla e viene servita con zelo dai lacché che, nello squallore universale della loro fede privata di significati, obbediscono e uccidono la vittima compiendo un rito conclusivo. Prima che l'innocente spiri la chiudono in un cerchio di fuochi disponendole fiaccole intorno. Tremule luci verso le quali la vergine tenta di muoversi in un ultimo disperato tentativo di salvezza pochi attimi prima che l'acqua si trasformi in ghiaccio e sia la fine. Il principio di ascendenza presocratica di vitalità universale idrico-spermatico che nel battesimo cristiano si esalta nella pienezza della dimensione sacramentale con l'aspersione salvifica è così totalmente negato e offeso dalla volontà di Erzbét. Il suo comandamento nega il significato della dimensione e del valore del corpo per mettere in pratica un terribile tentativo di sconsecrazione definitiva dell'esistenza ormai orfana delle ragioni della sua forma e tristemente lontana per sempre dalla luce: *He dado el salto de mi al alba. / He dejado mi cuerpo junto a la luz/ y he cantado la tristeza de lo que nace...*^{xiv}

La memoria di tale maleficio è un riuscito tentativo di estrema rappresentazione del processo estetico che prevede da parte dell'artista il sacrificio della conversione del soggetto che si consuma nel tempo in una forma; questa invece sopravvive al tempo soltanto se esprime pienamente in bellezza tutto il dolore dell'lo perduto. Ma nell'artista è il proprio lo ad essere sacrificato, invece nell'operato della contessa si estetizza l'altrui sacrificio che si trasforma in oggetto di ammirazione. Tutto ciò con cinica astrazione e in forza di una riflessione che sottrae al soggetto la spontaneità che è alla base della validità artistica. L'arte postmoderna contiene un momento di limitante riflessione e di intellettualistica contemplazione che rischia di despiritualizzare l'opera stessa. Quando l'artista per esser tale, invece di imitare a suo modo la creatività divina, diversamente si concentra sull'estetica della sua azione compositiva in quanto tale più che sulla sua creatura, resta troppo lontano dalla bellezza: *L'acqua diventa ghiaccio, La contessa guarda dall'interno della carrozza...*^{xv} Nella terza tortura, quella della gabbia mortale le sevizie assumono livelli di atrocità inenarrabile con la variante della partecipazione attiva della serva. Ella solleva una gabbia di ferro irta di lame che innalzandosi per scuotimento trafiggono la vittima e il sangue precipita giù sporcando le vesti bianche della "signora di queste rovine". È un passaggio molto significativa del testo per la specificazione della condizione rovinosa di Csechte e per il particolare delle vesti candide che si sporcano di sangue. Più avanti nella narrazione si dirà della preoccupazione della contessa di pulire immediatamente le vesti. Si tratta di una evidenza non secondaria dato che nell'etimo originario ebraico^{xvi} la parola sangue significa anche vino. Metaforicamente con molta probabilità, si alluderebbe a una nascosta parodia eucaristica. La

contessa che ha il potere di vita e di morte su tutto il suo piccolo mondo lo può mantenere e esercitare soltanto ignorando l'idea della trasformazione della dimensione materiale in quella spirituale. La scoperta dell'incombente possibile trasformazione mistica del corpo, che la pioggia di sangue richiamerebbe, insinuerebbe il dubbio sull'assoluta e incontestabile necessità del male per esistere. Il male si fonda di contro sull'idea della vita considerata un fine avulso dall'orizzonte teleologico. La fede nell'idea del modello unico di trasformazione antropologica di evoluzione naturalistica dalla bestia originaria all' homo sapiens con soluzione di continuità estraniata dal volere divino è la consolatoria ancora di salvezza della coscienza infelice del nostro tempo. Diversamente il mistero eucaristico mette radicalmente in crisi ogni forma di materialismo che la storia abbia conosciuto, dal paganesimo primordiale all'ideologia postmoderna della sopravvivenza che impone i suoi rituali di disperazione. Li celebra mascherandoli con forme di volgare neospiritualismo, di conciliante sincretismo e di autoreferenzialità etica alla luce della quale rivisitiamo strumentalmente il passato seguendo una metodologia di analisi riconducibile al laicismo agnostico; tutto il passato ivi comprese le tante aberrazioni come il sadismo lesbico della Bathory e le forme di atavica omofobia che ciclicamente appaiono nello scenario storico. Il relativismo etico conseguente alla volgarità socialmente dominante, oltre a equiparare arbitrariamente i valori culturali prescindendo dalla storia che li ha prodotti, banalizzando il concetto di responsabilità, proclama l'equivalenza delle scelte che danno senso alla vita. Pizarnik, che al tempo della stesura della prosa in esame era sulla soglia del punto di definitiva caduta del suo estremo viatico esistenziale, come pochissimi scrittori comprende il valore universale del presagio di morte insito nel nichilismo spirituale della contessa. Riesce a sintetizzarlo prodigiosamente nella chiusa razionalizzante e ironicamente semplicistica, del paragrafo in esame, dopo il minuzioso racconto dello svolgimento del rito di sangue: *"Ci sono state due metamorfosi: il suo abito bianco ora è rosso, e dove c'era una ragazza ora c'è un cadavere"*.^{xvii}

Spoliazione e nostalgia.

Lo scritto procede con le torture classiche che completano l'operatività sanguinaria che regola il principio sociale della vita all'interno di Csechte, sempre più simile a un mondo senza luce. La genialità narrativa di Pizarnik raggiunge l'acme nel simboleggiare la violenta vanità dell'estremismo estetico della contessa. Erzsébet Bathory viene vestita dalla serva con abiti elaborati realizzati da vittime improvvisate sartine. Le sventurate schiave quando sbagliavano le confezioni delle vesti venivano punite per mano della stessa serva in modo stranamente non mortale ma straordinariamente significativo: *"Dorkò si limitava a denudare le (sartine) colpevoli, che, così nude, continuavano a lavorare...La nudità le faceva entrare in una sorta di tempo animale sottolineato dalla presenza "umana" della contessa che le contemplava perfettamente vestita..."*^{xviii}

Il denudare l'animo umano di tutte le sovrastrutture tipico della poesia è il percorso iniziatico del poeta che consapevolmente conosce il "rischio della bellezza" a cui non può sottrarsi se esistere è incarnare il proprio discorso. L'incipit di Baudelaire che introduce "Le torture classiche" aiuta a interpretare la follia dello sguardo della contessa come la via del distacco dell'anima dal corpo perché le parole siano verità anche se prossima al labile confine tra i frutti del bene e i "fiori del male". Una verità autentica in Pizarnik perseguita sino al sacrificio finale anche se svincolata da ogni certezza trascendente. La contessa, già denudasi metaforicamente di tutti i linguaggi della vita che pretendono un ordine morale a cui la protagonista ha rinunciato per cristallizzare la sua essenza nella forma, indossando il nuovo abito. La vittima è lo stesso elemento femminile costretto a denudarsi realmente per accettare l'umiliazione del corpo per non morire avendo fallito la realizzazione della forma (l'abito). Ai margini della verità resta la sartina che incarna la parodia tragica dell'acusmatico postmoderno a cui non è possibile radicarsi al mondo così come

prospettato dal filosofo Levinas (riconoscendosi nell'altro per trovare se stessi), né è consentita la via della trascendenza. La nudità della sarta riduce la dimensione soggettiva reale alle varianti del rapporto somatico- sensuale, mentre il poeta che non possiede gli abiti che indossa, quando si denuda si spoglia retoricamente della sua stessa vita per vestirsi di poesia. Il rapporto equilibrato tra poeta e realtà o è impossibile o si basa esclusivamente più che sulla bellezza sul rapporto sensibile. Sensibilità che Pizarnik accetta incondizionatamente senza porre limiti o mediazioni, sino alla perversione sessuale, all'approccio al linguaggio pornografico e alla dimensione dell'osceno,^{xix} talvolta così fuori misura da implicare la nota censura dei diari che Pizarnik dispose. Proprio il sesso e i linguaggi del piacere concepiti come *emulazione del sentire la morte* ricondurrebbero a un precario e perverso principio di realtà assunto pragmaticamente a criterio di sopravvivenza. In esso bene e male si identificano nell'intimità disperata e disperante di un semplice gemito, nel meccanicismo orgiastico che recupera l'uomo nel punto più avanzato di compiacenza e che induce a leggere nell'orgasmo la più semplice e immediata figurazione consolatrice della morte. Allora dove c'è figurazione è ancora possibile l'allegoria e di conseguenza la ripresa della letteratura. Essa permette il recupero della volontà vitale entro le geometrie della retorica, della bellezza e delle visioni che il vero poeta persegue ignorando il destino.^{xx} Nel testo, Pizarnik fa proprio esplicito riferimento all'allegoria della morte poco prima di introdurre il tema fondamentale della nostalgia. Sentimento che tratta con una capacità di sintesi straordinaria apparentemente impersonale ma che allude indirettamente alla sua tormentata dimensione soggettiva. Non si tratta della melanconia aristotelica dell'uomo di genio, piuttosto dello sfasamento irriducibile tra il tempo soggettivo, lenta entropia disperante e riflessiva, e il ritmo del mondo esterno a cui il melanconico non può né deve appartenere per continuare a esistere (morendo a modo suo) e non sentirsi irreale, superfluo e segnato dall'assurdo: una assurdità che riconduce per molti versi ai mondi di Kafka e Artaud tanto apprezzati da Alejandra. Il recupero del principio di realtà è possibile con un gesto estremo e deviante, tanto intenso quanto davvero profonda la ferita interiore e la patologia dell'io che distingue il melanconico. La melanconia della contessa si consuma nel narcisismo delirante e sadico, emblema paradossale di tutte le derive a cui è esposto l'uomo moderno dal XVI secolo in poi, proprio il secolo della irreversibile scissione religiosa tra fautori della grazia e del libero arbitrio e della corrispondente profonda dicotomia tra necessità e responsabilità, divenuta forse insanabile al nostro tempo. La melanconia è così percepita dall'io diviso nella rappresentazione di una condizione musicale degradata da armonia a dissonanza che svolge la funzione di sintesi figurata della perdita della speranza nella liberazione interiore. Per Pizarnik la "resa" del malinconico induce alla ricerca di un rifugio in un linguaggio, in un canto per resistere alla realtà e alla paura così come reciterà in versi: *"Conozco la gama de los miedos y ese començar a cantar / despacito en el desfiladero que reconduce hacia mi desconocida / que soy, mi emigrante de si"*^{xxxi}

La conclusione definitiva della vicenda della contessa è costituita proprio dal trionfo del mondo esterno su quello interno, seguendo il principio dell'ipocrisia e non quello della giustizia. Infatti la persecuzione di Erzsébét Bathory viene effettuata in realtà soltanto in concomitanza di meschini calcoli di opportunità politiche. Inoltre il criterio di giudizio e di espiazione della colpa adottato dal giustiziere Thurzó condusse alla morte soltanto i collaboratori della contessa. Alla sanguinaria fu fatta salva la vita, espropriati i beni e inflitta la reclusione nel castello sino alla morte. Il giudizio, viziato dalla totale misconoscenza del carattere isonomico della legge, può interpretarsi quasi come un simbolico riconoscimento del relativismo dei valori svincolati dall'etica. Tale deriva che è implicitamente profetizzata nella narrazione, nella realtà odierna trova riscontro nella nascita di uno spregiudicato pragmatismo utilitaristico e in ambito politico-sociale nell'imperante plebeismo maggioritaristico di base conformistico e filo oligarchico, frequentemente spacciato per progressismo dal quale Pizarnik fu del tutto immune. Ma dove non vige giustizia al contempo non c'è formazione di coscienza e la contessa morirà senza che possa rendersi conto del motivo della sua

condanna né della disapprovazione per il suo comportamento mai negato, piuttosto rivendicato quale legittimo esercizio di privilegi di rango e prodotto dell'irresistibile bisogno di cedere alla fascinazione dell'idea di una lacerazione assoluta. Cedere perché più grande e più profonda la ferita più vero sarà l'uomo e la disperazione esistenziale che diverrà poesia. E' forse questo in conclusione il messaggio più nascosto della disamina pizarnikiana del testo Penrose operata assecondando la mozione della ossessionata ricerca di autenticità che fu l'ara sacrificale della scrittrice. Alejandra Pizarnik nella sua breve vita, con terribile coerenza, scelse di raccontarsi in una scrittura estrema intessuta di premonizioni di morte, di sincerità assoluta perseguita sin oltre la soglia del pudore, la soglia della paura e il confine ultimo da cui non si ritorna e che tragicamente divide il bene dal male, la vita dalla morte, la realtà dalla letteratura:

"Un giorno, forse, troveremo rifugio nella realtà vera.

Intanto....ti parlo della solitudine mortale..»xxii



EN LA OTRA ORILLA DE LA NOCHE
EN TORNO A LA OBRA DE ALEJANDRA PIZARNIK



PAGINE SCELTE PER TE 

A cura di Arturo Donati, Emanuele Leonardi, Giovanna Minardi, Assunta Polizzi.

Interventi di: Martha Luana Canfield, Carlota Caulfield, Florinda Fusco, Stefanie Golisch, Giovanna Minardi, Ana MARIA Moix, Delfina Muschietti, Cristina Piña, Antonio Requeni, Federica Rocco, Osias Stutman, Dores Tembras

La scrittrice argentina Alejandra Pizarnik marca un momento fondamentale in la evolución de la poesía hispanoamericana, incarnando como ninguna la coscienza scindida de la postvanguardia, entre sogno e realtà, entre logica de la coscienza e logica del inconsciente, entre radici ancestrali e desarraigato contemporaneo. Pizarnik consegue esprimere un linguaggio di impattante e despiadada originalità, capace di sorprendere e incantare il lettore. La poetessa, además de innovare, raccoglie e amplifica molte delle istanze intellettuali che connotano la cultura del secolo XX e il polifacético universo de la letteratura hispanoamericana. In questi ultimi anni la critica internazionale se ha occupata cada vez con más fervore de la obra de Alejandra Pizarnik. In Italia, in cambio, il processo de diffusione de su obra, fuera del ámbito académico, está viviendo sus primeros pasos. Por lo mismo, el presente libro, que se compone de estudios puntuales, originales e íntimamente involucrados en la “pasión” de la obra pizarnikiana alrededor de su poesía, su prosa, sus diarios, resulta oportuno e necesario.

pagine:	188
formato:	17 x 24
ISBN:	978-88-548-5243-3
data pubblicazione:	Ottobre 2012
editore:	Aracne
collana:	Dialogoi ispanistica 1

www.cristinacampo.it

arturodonati@cristinacampo.it

ⁱ Erzsébet Bathory nacque in una famiglia di ascendenti regali, nel 1560 a Nyírbátor, (attuale Ungheria), ma crebbe in Transilvania. Fin da bambina diede segni di squilibrio che si acuirono a causa di traumi psicologici e della perversione del coniuge. Questi, sempre impegnato in guerra, lasciò a Erzsébet la direzione del suo castello che divenne teatro tra il 1585 e il 1610, di efferati delitti di giovinette accolte con la promessa di sostegno o di istruzione. La vicenda del suo arresto, condizionata da trame politiche, si concluse con l'uccisione dei servi collaboratori dei sadici riti e con la segregazione della contessa sino alla morte avvenuta nel 1614.

ⁱⁱ Valentin Penrose, *La comtesse sanglante*, Mercuri De France, 1962.

ⁱⁱⁱ “...gli elementi cruciali della narrazione di Penrose sono le immagini da lei evocate e non la relazione tra le immagini e i fatti storici narrati: divenuta un personaggio letterario che è lo specchio dell'autrice, la contessa in quanto persona e figura storica scompare per lasciar posto a un immaginario contatto diretto tra Bathory e Pizarnik. Nel riconoscere nella contessa un proprio doppio, Pizarnik, la biografa- vampira, subisce un'ulteriore metamorfosi...” . Federica Rocco, “Alejandra Pizarnik: La Condesa sangrienta e le metamorfosi dello specchio”, Letterature d'America, Rivista dell'Università di Roma Tre, Roma 2010.

^{iv} Alejandra Pizarnik “Los poseidos entre lilas”, de “El inferno musical”, 1971

^v Il carattere ibrido del testo viene evidenziato in Federica Rocco nel testo sopracitato.

^{vi} Utile ricordare le versioni di autori quali: Gorge Bataille, Julio Cortazar, Maurice Pérosette, Raymond T. McNally, Andrei Codrescu, Tony Thorne, Jeanne Kalogridis, Adriana Assini, Luciano Pirrotta, Angelo Quattrocchi, Javier Garcia Sanches, Simona Pervasone, autrice di un romanzo e Patricia Venti autrice di un saggio. Tra le trasposizioni cinematografiche: Peter Sasdy, Jorge Grau, Henry Krumel, Walerian Borowczyk, Donald F. Glut, Lloyd A. Simandl, Juraj Jakubisko, Julie Delpy, Wilhelm Liebenberg e Federico Sanchez.

^{vii} Primo approccio di Pizarnik al tema *La libertad absoluta Y el horror*, recensione al testo di Penrose che viene pubblicato nel 1964 su “Dialogos”, rivista messicana di letteratura (1964 – 1985) fondata da Ramòn Xirau Subia. Successivamente Pizarnik modifica lo scritto trasformandolo in saggio – recensione dal titolo: *Valentine Penrose: Erzsébet Bathory, la comtesse sanglante*, in Testigo n° 1, 1965. Il testo nella versione definitiva sarà: *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, Aquarius, 1971.

^{viii} Poesia dedicata nel 1965 alla scrittrice spiritualista Cristina Campo (Bologna 1923 / Roma 1977), con la quale Pizarnik mantenne un intenso epistolario. Le lettere di Alejandra sono andate perdute mentre quelle della Campo conservate presso l’archivio Pizarnik di Princeton sono in fase di studio a cura di Arturo Donati nella traduzione dal francese di Stefanie Golisch e Danilo Combi.

^{ix} Sul tema del rapporto tra parola e silenzio: Assunta Polizzi, “La calabra y el silencio: la poesia de Alejandra Pizarnik”, en Cincinnati-Romance-Review, n° 13, 1994, pp. 106-112. (Primo scritto italiano dedicato all’autrice).

^x Pizarnik *Caminos del espero, frammento XV*.

^{xi} Così si esprimerà nel 1968 Pizarnik nel suo *Extraccion de la piedra de locura*.

^{xii} Alejandra Pizarnik da *Il castello di Csechte*, sezione de *La contessa sanguinaria*, versione italiana dell’opera a cura di Francesca Lazzarato che contiene un suo saggio in postfazione. Edito dalla Playground di Roma nel 2006.

^{xiii} Federica Rocco, “Una stagione all’inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik”, Mazzanti Editori, Venezia, 2006.

^{xiv} Alejandra Pizarnik, “Arbol de Diana”, 1962.

^{xv} Alejandra Pizarnik, opera citata, (*Morte per acqua*).

^{xvi} Alejandra Pizarnik (correttamente Pozharnik) apparteneva a famiglia ebrea. I suoi genitori Elias e Rejala Bromiker , diversamente dagli altri familiari, riuscirono a scampare all’olocausto avendo lasciato Rovne nel 1934 per emigrare in Argentina.

^{xvii} Alejandra Pizarnik, opera citata, (*La gabbia mortale*).

^{xviii} Alejandra Pizarnik, opera citata, (*Torture classiche*).

^{xix} Sul tema dell’osceno in Pizarnik: Cristina Pina, *Transgresion y sistema . Lo osceno en la escritura de Alejandra Pizarnik*, Primer congreso internacional de poesia e psicoanalisi, Buenos Aires, Grupo Cero, 1989, pp. 5 - 33.

^{xx} In *Arbol de Diana* Pizarnik così esprime il rapporto tra denudazione e destino: “ella se desnuda en el paradiso / de su memoria / ella desconoce el feroz destino / de su visiones / ella tiene miedo de no saber nombrar / lo que no existe”. (1962).

^{xxi} Alejandra Pizarnik, “Ojos primitivos”. De “El inferno musical” (1971).

^{xxii} Alejandra Pizarnik, “Los poseidos entre lilas”. “De El inferno musical” (1971).