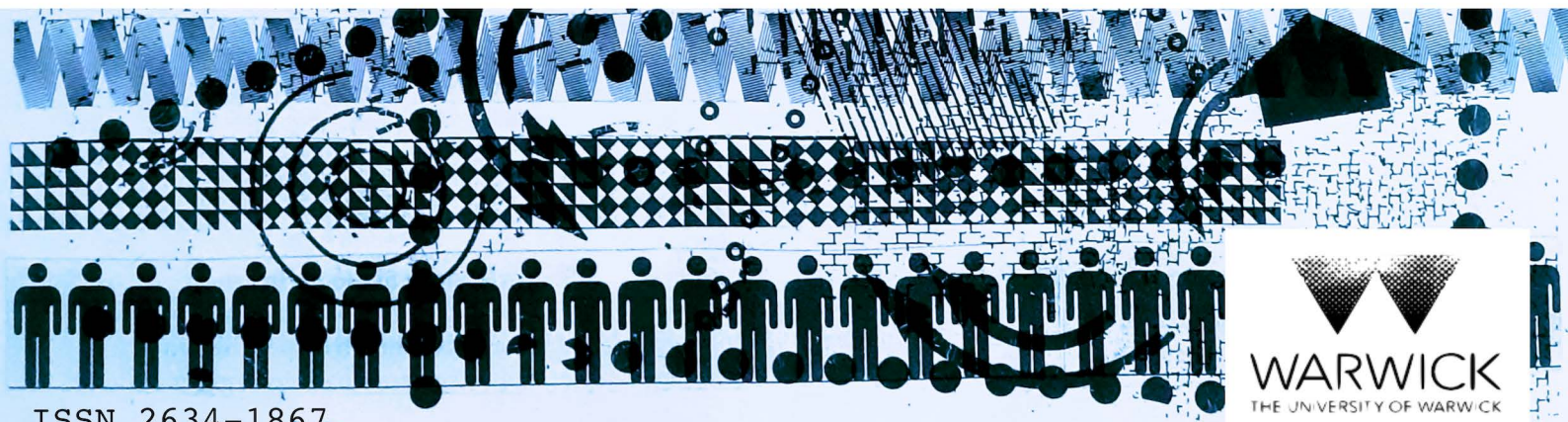


polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

II
2021



ISSN 2634-1867


WARWICK
THE UNIVERSITY OF WARWICK

polisemie

Rivista di poesia iper-contemporanea

II

2021

Direzione

Stefano Milonia (University of Warwick)

Comitato scientifico

Giulia Bassi (Università degli Studi di Siena)

Mario Cianfoni (Sapienza Università di Roma)

Stefano Colangelo (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Luigi Marinelli (Sapienza Università di Roma)

Carlo Pulsoni (Università degli Studi di Perugia)

Niccolò Scaffai (Università degli Studi di Siena)

Costantino Turchi (Sapienza Università di Roma)

Fabio Zinelli (École Pratique des Hautes Études)

Redazione

Stefano Bottero (Università Ca' Foscari Venezia)

Mattia Caponi (Sapienza Università di Roma)

Carlo Londero (Università degli Studi di Udine)

Giorgio Tranchida (Alma Mater Studiorum – Università degli Studi di Bologna)

Samuele Maria Visalli (Sapienza Università di Roma)

Arianna Saggio (Sapienza Università di Roma)

Andrea Bongiorno (Aix-Marseille Université)

Giulia Boitani (University of Cambridge)

Alessandra Frustaci

Polisemie è una rivista annuale pubblicata dalla University of Warwick Press.

Gli articoli pubblicati nella sezione *Saggi* sono sottoposti a *double-blind peer review*.

Licenza Creative Commons – Attribuzione (CC-BY 4.0).

ISSN: 2634-1867

DOI: 10.31273/polisemie.v1

Immagine copertina: Serse Luigetti

ELABORARE IL TRAUMA:
LA POESIA IN PROSA DI *LIBRETTO DI TRANSITO*
DI FRANCA MANCINELLI

Vera Kazartseva

1. La poesia in prosa come una forma di elaborazione dell'esperienza traumatica

Siamo in un momento della storia letteraria in cui la poesia mostra una forte tendenza verso la prosa, e diventa quanto mai indispensabile cercare di ripensare i rapporti tra questi due registri. Una forma letteraria che a questo proposito diventa un oggetto di studio molto pertinente è la poesia in prosa. La forma ibrida di questo genere resta fuori da ogni tentativo di sistematizzazione, la poesia in prosa mette in dubbio il sistema attuale dei generi e sfugge ai tentativi di classificarla. La nascita della poesia in prosa è stata spesso studiata nel contesto storico-culturale: la svolta d'autore verso la poesia in prosa si spiega spesso dalle ragioni esterne (i cambiamenti culturali dell'epoca,¹ le tendenze attuali del linguaggio letterario),² ma il forte lirismo della poesia in prosa spinge ad analizzare la sua genesi anche dal punto di vista dell'intenzione individuale, rivelando i motivi psicologici dell'autore. Benché gli aspetti psicologici della poesia in prosa siano stati in gran parte trascurati negli studi letterari, questo genere è accompagnato sin dalla sua nascita dal concetto psicoanalitico del trauma. Non è un caso che siano *les poètes maudits*, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud, figure dal destino tragico e le cui opere sono state più volte analizzate dalla critica psicoanalitica, che per primi si sono rivolti alla

¹ Margueritte S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashber*, Amherst, The University Of Massachusetts Press, 1992; Richard Terdiman, *Discourse/counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth-century France*, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

² Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959; Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in «Allegoria», X, 28 (gennaio-aprile 1998), pp. 19-40, ora in Paolo Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 19-45; David Scott, *Le poème en prose comme symptôme de crise littéraire: hétérogénéité et déconstruction dans "Le Spleen de Paris" de Baudelaire*, in «L'Esprit Créateur», 39 (Spring 1999), 1, pp. 5-14.

forma della poesia in prosa, in un periodo storico segnato da profondi traumi.³ Anche nella letteratura italiana questa forma letteraria ripresa dai francesi si fa espressione di diverse esperienze traumatiche: tra gli esempi più rilevanti si possono ricordare le poesie in prosa dei *Canti orfici* di Dino Campana che soffriva di gravi disturbi psichici; la storia della creazione del *Notturmo* di Gabriele D'Annunzio (un diario composto da prose poetiche) che è legata strettamente all'esperienza della perdita e ad un trauma fisico; *Diario d'Algeria* di Vittorio Sereni, derivato dall'esperienza di prigionia durante la Seconda guerra mondiale, che oltre alle poesie versificate include anche delle poesie in prosa; mentre prima di scrivere *Geologia di un padre*, Valerio Magrelli accumulò per anni appunti su suo padre, ma solo «dopo la morte del genitore, quei biglietti cominciano a strepitare».⁴ La storia della poesia in prosa traumatica nella letteratura italiana meriterebbe uno spazio molto più ampio. In questo studio ci si vorrebbe invece concentrare sui meccanismi profondi che definiscono questa tendenza: perché il trauma biografico trova la sua espressione nella poesia in prosa? Il presente articolo cerca di rivelare le ragioni per cui questo genere accoglie spesso l'esperienza traumatica d'autore. La problematica in questione richiede un'ottica interdisciplinare: l'analisi svolta nell'articolo si basa in particolare sui saggi psicoanalitici (soprattutto freudiani e post-freudiani), su quella parte dei *trauma studies* legata allo studio delle intersezioni del trauma con la letteratura,⁵ sugli studi sul genere della poesia in prosa e sugli aspetti teorici di due registri che lo costituiscono (specie nella loro propensione semiotica).

Analizzando due fenomeni, il trauma e la poesia in prosa, dal punto di vista comparativo, si intuisce una certa prossimità dei meccanismi di funzionamento della poesia in prosa con quelli della memoria traumatica. Il soggetto traumatizzato vive la realtà di "framezzo": a causa delle emozioni di terrore e sorpresa provocate

³ La storia della Francia di quel periodo è caratterizzata da una serie di eventi rivoluzionari di significato fondamentale. Tra l'altro, Walter Benjamin ha studiato la figura di Baudelaire nel contesto dello sviluppo del capitalismo che aveva portato a grandi cambiamenti nella vita urbana in Francia a metà dell'Ottocento. Nel suo saggio su Baudelaire, Benjamin ha esaminato il rapporto tra l'individuo isolato nella città e la folla, osservando i modi in cui i cambiamenti architettonici e i cambiamenti nella pianificazione urbana a Parigi durante il XIX secolo interagiscono e riflettono l'evoluzione delle percezioni moderniste e iniziano a cristallizzarsi in un nuovo paradigma di sensibilità consumistica. Cfr. Walter Benjamin, *Baudelaire*, Moskva, Garage i Ad Marginem Press, 2015 (ed. or. Frankfurt am Main 1969).

⁴ È la quarta di copertina di Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.

⁵ Sono fondamentali i saggi di Cathy Caruth, Geoffrey H. Hartman, Shoshana Felman, Domenick LaCapra. Si segnala in particolare l'ottimo volume: *Trauma and Literature*, edited by J. Roger Kurtz, Cambridge, Cambridge University Press, 2018. È inoltre molto prezioso il contributo allo studio del problema della rappresentazione del trauma fatto dai pionieri dei *Trauma studies* in Russia con il volume *Travma: punkty*, pod redakciej Sergeja Ušakina i Eleny Trubinoj, Moskva, NLO, 2009.

da un evento traumatico, la mente si scinde o si dissocia e non è più in grado di registrare la ferita alla psiche, perché i meccanismi ordinari di consapevolezza e cognizione del soggetto sono distrutti. Di conseguenza, la vittima non è in grado di ricordare e integrare l'esperienza dolorosa nella coscienza; invece, è perseguitata dai ricordi traumatici invadenti e dalle ripetizioni nevrotiche. L'esperienza del trauma, congelata nel tempo, rifiuta di essere rappresentata come passata, ma viene perennemente rivissuta in un presente doloroso, dissociato, traumatico; secondo la felice espressione di Jean Laplanche: il trauma sta aspettando in un limbo.⁶ Anche la poesia in prosa sta in una posizione "mediana": ha contemporaneamente gli attributi di entrambi i registri e porta in sé una forte tensione tra loro, non potendo essere definita né puramente prosaica, né poetica. L'ambiguità che segna sia il fenomeno del trauma che quello della poesia in prosa crea evidentemente delle discussioni tra gli studiosi. Secondo la grande pluralità di opinioni su questi due fenomeni, si potrebbe ragionare sui loro punti d'intreccio. Il trauma come la poesia in prosa è un fenomeno ambiguo, affrontato con tantissimi approcci diversi, non sempre compatibili; anche Freud ha cambiato, spesso radicalmente, la sua idea teorica sul concetto di trauma da un saggio all'altro. Gli studi sulla poesia in prosa si sviluppano in condizioni simili: le opinioni su questa forma letteraria possono essere anche reciprocamente esclusive, alcuni studiosi negano totalmente l'idea che la poesia in prosa sia un genere a sé stante⁷ e non esiste neanche un consenso sui suoi tratti fondanti. Inoltre, il nome del genere "poesia in prosa" non ha assunto una stabilità terminologica, soprattutto nella tradizione letteraria italiana, in cui, come nota Paolo Giovannetti, il sintagma che nomina il genere è «quasi *impronunciabile*».⁸ Il trauma e la poesia in prosa evidenziano un certo *gap* epistemologico – sono degli oggetti di studio che sfuggono alla descrizione scientifica.

L'impossibilità di descrivere il trauma è una delle questioni più discusse nell'ambito dei *trauma studies*. A causa del guasto nel sistema di codificazione dei ricordi che si ha di fronte alla catastrofe, il trauma rimane un elemento non integrato nel mondo simbolico, il che porta a un problema comunicativo: le rotture nella vita psichica causate dall'evento traumatico non permettono al soggetto di costruire la sua storia in modo coerente.⁹ Il soggetto traumatizzato non riesce a costruire una narrazione lineare, e la poesia in prosa gli offre la sua narrazione

⁶ Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, translated by Jeffrey Mehlman, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976, p. 41.

⁷ Michel Sandras, *Le poème en prose: une fiction critique?*, in *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 89-101.

⁸ Cfr. Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro*, p. 22 (corsivo dell'autore).

⁹ Cfr. Sigmund Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)* (1901), in *Opere complete*, edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

difettosa. La narrazione della poesia in prosa non assomiglia a quella del racconto o della poesia epica. Una particolarità intrinseca della poesia in prosa è l'incoerenza.¹⁰ Tzvetan Todorov spiega questa incoerenza della poesia in prosa con il rifiuto della rappresentazione, prendendo come esempio *Illuminations* di Arthur Rimbaud. Secondo il suo sistema tipologico, le forme letterarie rappresentative, dal lato dei versi, sono l'«*épopée*» e la «*narration et description versifiées*», mentre dal lato della prosa, la «*fiction (roman, conte)*»¹¹. Todorov sottolinea il fatto che non esiste la forma della presentazione pura e che ogni opera contiene gli elementi di entrambe categorie (*présentation e représentation*), ma non è possibile negare la forte tendenza al rifiuto del principio di rappresentazione nella poesia lirica. La poesia in prosa non rispetta la continuità al livello del senso, la sua liricità non permette di costruire una narrazione razionale a cui tende la sua forma prosastica. A questo proposito sono preziosi i risultati della ricerca sulle narrazioni in conflitto della poesia in prosa fatte da Rüdiger Görner.¹² Görner evidenzia la pseudo-narrazione della poesia in prosa prendendo come uno dei suoi esempi le opere dell'autore forse più prosastico di questo genere letterario, il grande scrittore realista Ivan Turgenev, che, paradossalmente, è anche il fondatore della poesia in prosa nella letteratura russa. Görner nota che le poesie in prosa di Turgenev offrono «the potential for an unfolding narrative»,¹³ sembrano giocare con l'idea di raccontare una storia e con le aspettative del lettore, ma fanno soltanto allusione ad una trama e non la sviluppano. Anche nella scrittura di un romanziere realista come Turgenev, la poesia in prosa non è un genere narrativo e prosaico in senso proprio. Sarebbe anche da citare la conclusione di Görner che lega questa narrazione conflittuale della poesia in prosa con la vita emozionale di un autore:

The prose poem occupies the place between exterior and interior, plot and impression, narration and intuition. But the very in-betweenness of this genre epitomizes conflicting modes of narrative and poetic expression and was therefore the chosen genre of writers who felt themselves increasingly exposed to emotional extremes.¹⁴

Oltre a Turgenev, Rimbaud e Rilke, Görner analizza un poeta di cui la psicobiografia risulta estremamente tragica – Georg Trakl. Il suo rivolgersi alla poesia in prosa potrebbe ancora una volta confermare il legame del genere in

¹⁰ Cfr. Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959; Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du seuil, 1978.

¹¹ Todorov, *Les genres du discours*, p. 130.

¹² Rüdiger Görner, *Conflicting Narratives: Notes on the Compositional Nature of Poems in Prose*, in *Narrative(s) in conflict*, edited by Wolfgang Müller-Funk and Clemens Ruthner, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 41- 52.

¹³ Ivi, p. 44.

¹⁴ *Ibid.*

questione con i contenuti traumatici. È interessante notare come la tensione tra due registri e l'analisi della narrazione conflittuale portano Görner a notare la predisposizione degli autori della poesia in prosa a una certa instabilità psicologica – ad «*emotional extremes*».

Ma se il contenuto traumatico resiste alla storia coerente e alla continuità, non sarà la poesia lirica la forma migliore per accoglierlo? La poesia in prosa tende alla linearità e, anche se la sua narrazione è difettosa, l'elemento narrativo è ovviamente più forte nella poesia in prosa che nella poesia lirica versificata. A questo punto, si potrebbe spiegare la scelta d'autore per la poesia in prosa con un *tentativo di raccontare*. È una narrazione che ha un valore terapeutico: su questo, gli scopi della letteratura e della psicoanalisi coincidono, essendo entrambi strumenti con cui si cerca di raggiungere la comprensione narrativa di sé stessi.¹⁵ Scrivendo, l'autore ha a che fare con le conseguenze delle storie chiuse: le mette in ordine, le unisce, le ripensa. In un certo senso, la scrittura assomiglia al processo terapeutico di elaborazione, attraverso il quale un paziente potrebbe superare la ripetizione nevrotica mediante un ordinamento mentale del passato in relazione temporale al presente e ripristinare il collegamento della memoria cosciente con l'inconscio. Mettere gli eventi in un ordine temporale è possibile più con la prosa, meno con la poesia, nella cui dimensione il moto del tempo non è lineare. A questo proposito, sono preziose le idee del filologo russo Maksim Šapir che nel suo saggio *Universum Versus* cerca di tracciare il confine tra la poesia e la prosa, analizzando la dimensione del tempo di questi due registri letterari: secondo la sua teoria la prosa è governata dai rapporti sintagmatici, mentre la poesia da quelli paradigmatici, dovuti alla segmentazione in versi. Il paradigma apre alla poesia la dimensione dell'eternità:

Ogni prosa è tridimensionale, il che la rende simile allo spazio fisico con cui ha una coordinata in comune – quella temporale. Nel verso, insieme allo pseudo-spazio si conta lo pseudo-tempo, di cui diventano misura le unità di ritmo poetico. [...] Ogni verso fa parte di un paradigma aperto e inesauribile. «Le variazioni possibili» del metro sono «assolutamente infinite», ma la loro invariante contiene in sé contemporaneamente tutti i versi del presente metro: quelli che sono stati, quelli che saranno e quelli che sarebbero potuti essere, e ciascuno di essi esiste come una forma ritmica nella misura in cui esiste il metro. Ma se il verso è un'unità di tempo, l'invariante che contiene tutti i tempi non è che l'eternità poetica.¹⁶

Anche l'etimologia della parola “verso” indica a questa eternità insuperabile (dal

¹⁵ Cfr. Andrew Barnaby, *The Psychoanalytic Origins of Literary Trauma Studies*, in *Trauma and Literature*, edited by J. Roger Kurtz, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 21-35.

¹⁶ «Любая проза трехмерна, чем подобна физическому пространству, с которым она сохраняет общую координату – временную. В стихе наряду с квази-пространством

latino *versus*, participio passato di *vertĕre* 'volgere'): la poesia fa volgere indietro, mentre la prosa (dal latino *prosus*, forma arcaica per *prorsus* 'che cammina diritto') permette di andare avanti e di svolgere la storia nel tempo. La poesia in prosa è una forma in cui due categorie confluiscono e sono in conflitto. La linearità della poesia in prosa dimostra l'intenzione di raccontare, di sistemare l'esperienza e di chiudere la storia, ma il suo aspetto poetico continua a resistere. Il trauma, a sua volta, evidenzia un conflitto insormontabile tra il passato e il presente: fa ripetere al soggetto le azioni che si riferiscono al passato per avere la possibilità di proseguire.¹⁷ La poesia in prosa è un genere morboso, con cui si cerca di superare il trauma, ma la sua forma mette in risalto la difficoltà del processo di guarigione: se la narrazione non è possibile, il trauma non può essere superato. La poesia in prosa è un passo verso la narrazione, un tentativo di sistemare le esperienze in ordine cronologico e di elaborare il trauma.

2. *Un tentativo di raccontare: la poesia in prosa di Libretto di transito di Franca Mancinelli*

Un esempio della poesia in prosa italiana in cui è molto presente il motivo dell'elaborazione consapevole dell'esperienza traumatica è *Libretto di transito* di Franca Mancinelli.¹⁸ È la sua prima raccolta composta interamente da poesie in prosa. È un libro che cerca di compiere il «transito» e di uscire dal limbo del trauma. Commentando un genere letterario nuovo per la sua produzione, Mancinelli pone enfasi sulla dimensione narrativa dei testi:

I testi di *Libretto di transito* li penso come poesie che non vanno a capo, li sento molto più vicini alla poesia di quella sequenza di prose. Hanno sicuramente una dimensione narrativa però forse la narrazione più forte è quella complessiva che costruisce tutto il *Libretto*, perché c'è come un filo sottile che lega queste tessere o fotogrammi (anche così possiamo immaginare questi testi) e questo filo sottile è sussultorio, un po' come nella

отсчитывается квази-время, мерой которого становятся единицы поэтического ритма. [...] Каждый стих – это член парадигмы, открытой и неисчерпаемой. «Возможные вариации» размера «абсолютно бесконечны», но их инвариант разом вмещает все стихи данного метра: те, что были, и те, что будут, и те, что могли бы быть, и каждый из них существует как ритмическая форма постольку, поскольку существует размер. Но если стих – это единица времени, то инвариант, вобравший все времена, – не что иное как поэтическая вечность» (Maksim I. Šapir, *Universum versus: jazyk - stih - smysl v russkoj poëzii 18.-20. vekov*, Tom 1, Moskva, Jazyki russkoj kul'tury, 2000, p. 68, mia la traduzione).

¹⁷ Cfr. Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.

¹⁸ Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Mestre, Amos edizioni, 2018.

mente, nell'inconscio. Si creano delle connessioni, delle sequenze che hanno un loro svolgimento, però è vero anche che ogni fotogramma ha una sua micro storia: un gesto o piccoli accadimenti... Ma anche in questo libro, il bianco, il silenzio, occupa la maggior parte della pagina.¹⁹

La dimensione narrativa della poesia in prosa e la sua possibilità di sviluppare la storia definiscono per Mancinelli la differenza fra la poesia versificata e la poesia in prosa. Mancinelli sente che l'elemento narrativo del genere prescelto non è ben articolato, definisce la narrazione della poesia in prosa come non abbastanza forte – questa narrazione difettosa sarà compensata all'autrice con la narrazione complessiva del libro. La narrazione complessiva non è, però, la narrazione convenzionale: ha la logica dell'inconscio governato dagli impulsi latenti e misteriosi. Inoltre, si nota che nel libro le storie si alternano al silenzio e che questo vuoto ha un ruolo rilevante. Nonostante l'alto livello di organizzazione di *Libretto di transito* (è composto da 33 poesie in prosa e diviso in sequenze, il cui inizio e la cui fine sono segnalati con una pagina bianca), la sua narrazione risulta molto «frammentaria»,²⁰ «sussultoria»,²¹ «forse non visibile alla prima lettura».²² La composizione narrativa di *Libretto di transito* è stata dettagliatamente commentata dalla poetessa stessa: la *Legenda* fa parte della linea autoriflessiva dell'opera mancinesiana, a cui aderiscono le sue prose sulla scrittura poetica, le diverse varianti dei testi, le interviste, i saggi autobiografici. Questa parte, evidentemente molto intima, della produzione di Mancinelli risulta una fonte preziosa per l'analisi della sua opera. Nella *Legenda* Franca Mancinelli ha raccolto gli appunti per i curatori della collana *A27 poesia* di Amos Edizioni, in risposta alla loro proposta di rivedere la struttura di *Libretto di transito*, secondo categorie tematiche (riunendo i testi con la presenza dell'acqua, degli animali, ecc.). Il discorso con i curatori risulta in un certo senso esemplare: si nota il problema della comunicazione della storia traumatica – ai curatori mancava la logica narrativa, come manca sempre ad un Altro che ascolti la storia del soggetto traumatizzato²³ (le lacune nelle storie delle vittime possono essere identificate come tali solo nel dialogo: per indicare la lacuna, l'interlocutore deve avere un'idea dell'integrità normativa).²⁴ Nello stesso tempo, si

¹⁹ Vera Kazartseva, *Una betulla come guida: incontro con Franca Mancinelli*, in «Polisemie», II (2021), pp. 69-74, alla p. 73.

²⁰ John Taylor, *Riparando fenditure: "Libretto di transito" di Franca Mancinelli*, trad. it. di Riccardo Frolloni, in *Centropens.eu*, 14 maggio 2018.

²¹ Franca Mancinelli, *Legenda: la struttura di Libretto di transito*, in «Polisemie», II (2021), pp. 63-67, alla p. 64.

²² Ivi, p. 63.

²³ Cfr. Sigmund Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)*; Sergej Ušakin, «*Nam etoj bol'ju dyšat'?*» *O travme, pamiati i soobščestvach*, in *Travma: punkty*, pp. 5-45.

²⁴ Ušakin, «*Nam etoj bol'ju dyšat'?*», p. 12.

evidenzia la forza strutturante del trauma,²⁵ nonostante l'assenza della coerenza convenzionale, la raccolta è organizzata con un principio che per Mancinelli risulta evidente, ma per i lettori del libro rimane oscuro. Il principio compositivo del libro non è chiaramente pronunciato neanche nella *Legenda* in cui Mancinelli cerca di spiegare le connessioni tematiche del *Libretto di transito* una sequenza dopo l'altra. Dopo aver evidenziato il *leitmotiv* del viaggio introdotto dalla prima sequenza, Mancinelli passa alla descrizione della poesia *La sera con una sigaretta tra le dita* che apre la seconda sequenza, analizzando la quale Mancinelli riassume la struttura del libro intero:

Da questa immagine della relazione padre-figlia, sorgono quelle che, nella sequenza successiva, ci porteranno dentro a uno dei temi principali del libro, forse la principale falda e sorgente di dolore, che è quella legata alle relazioni/tasche finte: relazioni che si scontrano con un limite, [...], e per questo portano a confrontarsi con la distruzione/sparizione di sé o dell'altro. È un tema che verrà ripreso e "superato" nella sequenza conclusiva, attraverso un tentativo di riappacificamento con l'assenza e la frammentazione, in un rituale che porta a una metamorfosi e a una forma di presenza aperta, a un ricongiungimento con la natura.

I nuclei portanti del libro sono: il tentativo di affrontare la falda primaria da cui affiora la vita in una forma caotica e dolorosa, e il tentativo di radicamento (di prendere corpo, "pesare sui piedi").²⁶

Sono evidenziati i temi eterogenei le cui intersezioni sembrano oscure: le relazioni padre-figlia, la falda, le relazioni-tasche finte, la distruzione di sé (o dell'altro), il rituale, la metamorfosi, il tentativo di radicamento. La *Legenda* pensata come «una riflessione-autoanalisi in difesa della struttura del libro»²⁷ chiarisce alcune interconnessioni tra i testi, ma non spiega il principio che sta alla base della narrazione complessiva, non definisce i convenzionali "inizio" e "fine", non aiuta a vedere dietro i frammenti una storia concreta. Pensando a un denominatore comune delle immagini elencate, affiora un concetto che in questo caso risulta onnicomprensivo: il trauma. Il trauma crea un'intelaiatura quasi

²⁵ Analizzando l'evoluzione teorica del concetto del trauma nei saggi di Freud, Sergej Ušakin nota come il trauma dalla lacuna nella struttura simbolica (storia incoerente) si trasformi nel principio strutturante (coazione a ripetere). In altre parole, quando il focus degli studi di Freud si sposta dai ricordi rimossi alla coazione a ripetere, si nota il ruolo costruttivo che ha il trauma nella narrazione del paziente; cfr. Ušakin, "Nam etoj bol'ju dyšat'?", p. 13: «[negli studi freudiani] il ruolo dell'esperienza traumatica non è più limitato ai «vuoti» nella narrazione del paziente; l'esperienza traumatica stessa diventa il nucleo attorno al quale si costruisce il guscio protettivo della narrazione».

²⁶ Mancinelli, *Legenda*, p. 64. Il «rapporto padre-figlia» si trova appunto nella poesia *La sera con una sigaretta tra le dita*, in Mancinelli, *Libretto*, p. 19.

²⁷ Mancinelli, *Legenda*, p. 63.

invisibile; come nota John Taylor: la perdita è «un centro inespresso» attorno a cui «ruotano le evocazioni di Mancinelli».²⁸ Quindi non è assolutamente legittimo parlare di incoerenza: il trauma offre la sua struttura ben organizzata, ma poco leggibile, priva di ordine razionale, e la *Legenda* dimostra questa logica “sfuggente” della scrittura traumatica che può essere catturata sulle sue impronte testuali.

Anche se può sembrare che la narrazione traumatica sia fuori da ogni regola di costruzione compositiva, essa ha dei tratti particolari secondo cui può essere riconosciuta. Analizzando i saggi dei fondatori dei *trauma studies* (Hartman, Caruth, La Capra, Felman) Joshua Pederson evidenzia tre strategie principali della scrittura traumatica: «*absence*», «*indirection*» e «*repetition*».²⁹ Questi strumenti narrativi riflettono le caratteristiche cruciali dei meccanismi di memoria traumatica segnata con l'impossibilità di registrare l'evento catastrofico, le difficoltà di mettere i ricordi in ordine cronologico, la necessità di produrre le azioni ossessive per riempire le lacune. In *Libretto di transito* queste strategie si intrecciano e indicano la forte presenza del trauma.

Absence, le assenze intessute nelle storie delle persone che hanno vissuto la perdita o un altro evento traumatico sono state discusse più volte nei *trauma studies*. Il silenzio, come nota Sergej Ušakin analizzando i meccanismi della rappresentazione traumatica, risulta spesso il modo più efficace per trasmettere la memoria dell'irrevocabile.³⁰ Le assenze sono ben visibili nel testo di *Libretto di transito*: le rappresentano le pagine bianche che dividono il libro in quattro parti. Mancinelli usa le pagine vuote come un tropo poetico anche in *Pasta madre*, il libro che precede *Libretto di transito*. La poetessa stessa definisce la funzione di queste assenze:

Sì, è vero che queste pagine bianche ci sono in *Pasta madre* e poi anche in questo mio terzo piccolo libro, *Libretto di transito* [...]. Con *Pasta madre* ho sentito la necessità di uno spazio vuoto dove riprendere il respiro, dove tornare ad ascoltare, dove aspettare che le immagini si depositassero, perché ne sorgessero altre. Queste pagine bianche potrebbero essere lo spazio della vita non detta, di tutto quello che non entra nelle parole o che ancora aspetta dalle parole una forma, oppure anche lo spazio dove incontrare il lettore che transita in queste pagine e che immagino, abbia bisogno anche lui di fermarsi, di sostare per potere entrare davvero nelle parole. La poesia richiede una

²⁸ Taylor, *Riparando fenditure*.

²⁹ Joshua Pederson, *Trauma and Narrative*, in *Trauma and Literature*, pp. 97-109.

³⁰ Sergej Ušakin nota che la lacuna, che si apre a causa della perdita, è irrevocabile, niente può sostituire l'oggetto perduto. Il trauma sfida ogni simbolizzazione: i tentativi di tradurre il trauma in parole affrontano sempre il problema della ricerca degli strumenti discorsivi adeguati. Vedi Ušakin, “*Nam etoj bol’ju dyšat’?*”, p. 16.

particolare attenzione, così intensa che non può essere sostenuta senza alcune pause. Queste per me sono pause vitali. Obbediscono a un ritmo.³¹

Nella presente citazione si evidenzia il motivo dell'irrapresentabilità che è una delle caratteristiche più notate del trauma. Il trauma rivela sempre la scarsità del linguaggio. Le lacune e il silenzio che accompagnano spesso il racconto sull'esperienza traumatica di solito si spiegano con le particolarità psicologiche e neurologiche del soggetto e con i principi del funzionamento della memoria traumatica: in questo caso, il silenzio indica l'orrore che lascia senza parole, l'impossibilità di registrare l'evento tragico, l'oblio. Però, visto che Franca Mancinelli nelle interviste e nei saggi autobiografici parla direttamente del fatto di aver affrontato la perdita e dei suoi tentativi di esprimere e di integrare adeguatamente questa esperienza,³² si potrebbe concludere che le pagine bianche del *Libretto di transito* non sono semplici lacune nella narrazione e interruzioni (anzi, fanno parte importante della tessitura ritmica), ma sono piuttosto un modo con cui si cerca di seppellire i ricordi traumatici: sono un gesto consapevole come il rituale del minuto di silenzio in memoria dei morti, sono lo spazio «dove le immagini si depositano». Per Mancinelli il silenzio non ha una connotazione negativa, è lo spazio per recuperare le forze, «riprendere il respiro», come nota la poetessa nella stessa intervista: «forse più che superarlo, il silenzio cerco di accoglierlo, di ascoltarlo e di contenerlo in me, di custodirlo». ³³ Il silenzio oltre ad essere un sintomo del disturbo da stress post-traumatico, può essere anche un modo di elaborare il lutto e di superare la perdita, un *coping mechanism*.³⁴ Come nota Pederson: «in the face of catastrophe, silence might indicate not an inability to describe, remember, or integrate but rather an intentional decision to gather one's strength and memorialize loss». ³⁵

³¹ Kazartseva, *Una betulla come guida*, pp. 70-71.

³² Cfr. Franca Mancinelli, *Una pratica di autochirurgia interiore*, in «Poetry therapy Italia», 1 (giugno 2020); Ead, *Cedere la parola*, in *La formazione della scrittrice. La scelta. I dubbi. Gli incontri. Il percorso di chi scrive libri oggi*, a cura di Chicca Gagliardo, da un'idea di Giulio Mozzi, Milano, Laurana, 2015, pp. 92-98; Leonardo Franceschini, «La forma dell'acqua». *Conversazione con Franca Mancinelli*, in «Scirocco», 22 (2008), pp. 86-89, ora su *Poetarum silva*, 23 maggio 2015.

³³ Kazartseva, *Una betulla come guida*, p. 71.

³⁴ Stef Craps, che assimila i metodi postcoloniali ai *trauma studies*, critica la visione eurocentrica del trauma. Analizzando il romanzo di Aminatta Forna *Memory of Love*, Craps evidenzia un approccio non occidentale all'elaborazione del trauma: non deve essere per forza curata con le discussioni che rievocano i ricordi dolorosi, si può tacere e semplicemente lasciarla in pace. Cfr. Stef Craps, *Beyond Eurocentrism: Trauma Theory in the Global Age*, in *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*, ed. Gert Buelens, Sam Durrant e Robert Eaglestone, Abingdon, Routledge, 2014, pp. 45-61.

³⁵ Pederson, *Trauma and Narrative*, p. 107.

Parlare del trauma è difficile, ma se la perdita è stata riconosciuta il prossimo passo verso la guarigione, secondo l'idea psicoterapeutica, sarà il parlare. Il trauma non è indicato nel testo di *Libretto di transito*: il suo discorso sulla perdita è molto indiretto e metaforizzato. Siccome l'esperienza traumatica è inaccessibile, la metafora permette agli autori di discuterne tramite un filtro, in questo modo si svolge un'altra strategia della scrittura traumatica – l'*indirection*.³⁶ Nel testo poetico, l'*indirection* è molto legata alla strategia di *repetition*, poiché la coazione a ripetere fa riprodurre al soggetto l'evento traumatico in contesti diversi,³⁷ e queste situazioni “nuove” costruite sulla base dell'evento primario non sono ben distinguibili dalle trame in cui il trauma è stato consapevolmente codificato. La strategia narrativa del riferimento indiretto è pertinente nel caso di *Libretto di transito*, perché questa raccolta evita di identificare i contenuti traumatici in modo concreto, ma nello stesso tempo ci sono le poesie in prosa in cui il trauma ed i suoi sintomi sono descritti in forma allegorica. La logica traumatica, che governa in modo invisibile la vita del soggetto, è evidente in poesie come *Le cose che hai scordato*,³⁸ *L'acqua del fiume è nera*,³⁹ *È sempre qui che ci incontriamo*.⁴⁰ La perdita raggiunge dappertutto la protagonista di *Libretto di transito* «premendo l'angolo duro» dell'assenza.⁴¹ Il cecchino di *L'acqua del fiume è nera* incarna la logica della memoria traumatica: «Azioni e gesti sono dettati dalla logica distruttiva di un “cecchino” – occhio che sembra guidare e governare ogni cosa». *È sempre qui che ci incontriamo* riprende questo motivo. I gesti del *Libretto di transito* sono sempre «a destinazione sola»,⁴³ come se fossero dettati da una voce lontana. Si sente la disperazione dell'irresistibilità:

È sempre qui che ci incontriamo, in questo campo di forze dove puoi trovarti sulla bocca il silenzio di un altro. Nessuna presenza, nessuna costanza delle cose. La voce e i gesti governati dalla frequenza di una stazione non raggiunta.⁴⁴

Il trauma affiora in *Libretto di transito* soprattutto sotto forma di ripetizioni ossessive: si ripetono i singoli simboli e le trame intere. Uno dei simboli centrali della raccolta risulta la “falda” (e i suoi sinonimi “fenditura”, “faglia”), che come il

³⁶ L'opera più esemplare di questa strategia è *La peste* di Albert Camus (1947) che in modo allegorico descrive la Shoah, cfr. Pederson, *Trauma and Narrative*.

³⁷ Cfr. Freud, *Al di là del principio di piacere*.

³⁸ Mancinelli, *Libretto*, p.16.

³⁹ Ivi, p. 25.

⁴⁰ Ivi, p. 28.

⁴¹ Ivi, p. 16.

⁴² Ead., *Legenda*, p. 65.

⁴³ Ead., *Libretto*, p. 13.

⁴⁴ Ivi, p. 28.

concetto del trauma, contiene nella sua semantica l'elemento della rottura. Inoltre, la falda nelle poesie in prosa di *Libretto di transito* risulta sempre irreparabile.⁴⁵ Secondo la *Legenda*, «la falda primaria da cui affiora la vita in una forma caotica e dolorosa»⁴⁶ appare in *La sera, con una sigaretta tra le dita*, un testo fondamentale della raccolta. Si potrebbe supporre che questa poesia in prosa sia stata prima pensata come un testo d'apertura, il germe da cui cresce la storia. Lo conferma l'ordine delle poesie della silloge *Tasche finte* nel *Tredicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*, in cui la terza sezione, *Tasche finte*, anticipa l'uscita di *Libretto di transito* e ne costituisce la sua versione preliminare e incompleta.⁴⁷ In *Tasche finte* è assente la prima sequenza dedicata al viaggio (*Libretto di transito* si apre con la poesia *Non è solo preparare una valigia*) e il testo iniziale è *La sera, con una sigaretta tra le dita*, mentre i testi successivi appaiono nello stesso ordine di *Libretto di transito*. L'analisi delle varianti inoltre fa supporre che la prima sequenza di *Libretto di transito* sia stata scritta dopo l'uscita del *Tredicesimo quaderno italiano di poesia contemporanea*.

La sera, con una sigaretta tra le dita, guardando il cielo scurirsi come terra bagnata, mio padre annaffia. Quando è laggiù, nascosto dalle piante dei pomodori, nell'angolo più lontano del giardino, posso sentire dal pozzo l'acqua versarsi e scendere tra i granuli, fino alle radici dove è attesa. Qui, dove il flusso dell'acqua si perde, crescono erbe dure dal piccolo fiore, piante dal frutto velenoso. Ma non riesco a zapparle via, non riesco a riparare la falda.⁴⁸

La sera, con una sigaretta tra le dita trasporta il racconto dal viaggio (svolto nella prima sequenza del libro) alla casa genitoriale e ne risulta un'analessi che distrugge la continuità apparente della storia. Si capisce che la rottura cruciale in cui si basa la logica del libro è avvenuta nell'infanzia. All'infanzia infatti si riferiscono anche le altre poesie in prosa di *Libretto di transito* che contengono in sé l'allegoria del momento traumatico. L'indicazione più concreta all'infanzia, però, è presente nella poesia *Si aggirano tra le stanze di una casa*:

Si aggirano tra le stanze di una casa dove sembra arriverà qualcuno, dov'è l'ombra di qualcuno che se n'è andata da poco. Se li fermi e chiedi loro *che cosa*, rispondono *niente*. Si placano soltanto lungo le rive. Poi il modo per dire di essere

⁴⁵ Cfr. le poesie *A volte un breve annuncio* (p. 14), *La sera, con una sigaretta tra le dita* (p. 19), *Nel tuo petto c'è una piccola faglia* (p. 50).

⁴⁶ Mancinelli, *Legenda*, p. 64.

⁴⁷ Franca Mancinelli, *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194.

⁴⁸ Mancinelli, *Libretto*, p. 19.

ancora lì, è raccogliere un sasso e lanciarlo. Ma la pura infanzia dell'acqua ne è scossa, e infranta fino al suo letto di sabbia.⁴⁹

Qui le ombre separate dai corpi sono più simili a fantasmi. Il concetto di fantasma riflette bene il fenomeno della memoria traumatica: i fantasmi, le creazioni di una mente malata, infestano il presente con i riferimenti al passato e alla perdita. Il motivo delle ombre che si aggirano nell'infanzia appare anche nella poesia in prosa *È accaduto qualcosa tra le ombre*.⁵⁰ È un motivo che si ripete, come quello dell'acqua limpida scossa con una presenza oscura.⁵¹ Un'altra poesia che si riferisce alla falda primaria e sottolinea l'importanza del motivo dell'infanzia è *In giardino le auto dei grandi*, in cui compaiono le immagini del viaggio immobile e della gabbia:

In giardino le auto dei grandi restano aperte, a volte con la chiave inserita nel cruscotto. Puoi entrare e sederti nel posto di guida, portare tuo fratello nel sedile di fianco, gli amici dietro, oppure partire da solo, girando il volante alle curve, un po' a destra e un po' a sinistra, premendo il pedale del freno o dell'acceleratore, guardando dallo specchietto quello che resta alle spalle.

Di fronte, una stessa immagine ferma: le foglie del tiglio che si aprono nella luce, i piccoli occhi rotondi dei cocoriti in gabbia.⁵²

Queste immagini, soprattutto nel commento della poetessa, indicano alle conseguenze psicologiche della perdita:

Quel viaggiare fermi dei bambini nell'auto parcheggiata, forse l'impossibilità di uscire dalla "gabbia" dell'esistenza, forse l'immagine di una partenza che non è mai avvenuta (quella dal mondo dell'infanzia), forse il nostro viaggio nella vita.⁵³

L'esperienza del trauma può essere paragonata alla gabbia perché costringe e tortura il soggetto con la coazione a ripetere: lo raggiunge con i *flashback*, gli incubi, le trame ossessive. È difficile o quasi impossibile distaccarsi dal mondo in cui è avvenuto l'evento traumatico, nel caso di Mancinelli tutto indica l'infanzia come il periodo della «falda primaria». L'infanzia appare spesso nelle opere di Mancinelli,

⁴⁹ Ivi, p. 31.

⁵⁰ Ivi, p. 29.

⁵¹ Ivi, p. 22. Commentando la poesia *Un bicchiere d'acqua sul tavolo*, Mancinelli decifra l'immagine dell'acqua scossa come un momento della perdita: «L'immagine seguente [che segue la poesia *Nessuno calma il grido*] ci porta nel momento di una perdita fondamentale: qualcosa, qualcuno, ha perturbato per sempre l'acqua limpida, innocente, dell'infanzia. Quell'«oscuro richiamo» affondato, tornerà a riaffiorare» (Ead., *Legenda*, p. 64).

⁵² Ead., *Libretto*, p. 38.

⁵³ Ead., *Legenda*, p. 66.

ma non è una menzione nostalgica – è un tentativo di elaborare il trauma, di analizzare quel mondo per avere la possibilità di lasciarlo ed andare avanti.

Oltre ai *flashback* nell'infanzia, la coazione a ripetere si evidenzia nelle trame svolte in più occasioni in *Libretto di transito*. Una delle più ripetute è quella della scomposizione: l'uscita dai contorni del corpo, il superamento dei limiti. Questa trama affiora nelle poesie *Indosso e calzo ogni mattina*, *Mi porti in salvo sollevando*, *Nel tuo petto c'è una piccola faglia*, *Nella notte ti veniva vicino*, *Piove dalle travi del tetto*, *Sei stanca. Stai facendo*.⁵⁴ In queste poesie sono forti le dinamiche distruttive: il desiderio di liberarsi del corpo e fondersi con la natura, il motivo della distruzione dell'Altro. Questa ossessione, secondo la definizione di Mancinelli è legata all'impossibilità di sopportare il dolore del lutto:

I tuoi occhi potrebbero essere: ancora una presenza che si apre fino a perdere identità. Il dolore per questa sorta di seppellimento o lutto, porta al desiderio di "liberarsi dal corpo".⁵⁵

Il lutto evidenziato qui è il lutto della perdita dell'identità – un classico sintomo dissociativo intrinseco al disturbo da stress post-traumatico.⁵⁶ La depersonalizzazione fa parte dei meccanismi primitivi di difesa psichica come negazione, amnesia, derealizzazione;⁵⁷ l'identità del soggetto traumatizzato perde la sua integrità. La *Legenda* lo conferma: «nel libro il soggetto non è saldo». ⁵⁸ Il processo di frammentazione dell'Io porta all'impossibilità di distinguere l'"io" dal "tu", e quindi le relazioni con l'Altro risultano patologiche e influenzate dall'esperienza traumatica:

Con il tuo bene continui a tessere questo spazio, a portare dettagli e densità. Il tuo bene è un filo che si rigenera di continuo formando una ragnatela. Io sono avvolta lì, un po' viva e un po' morta. Ma se svolgessi il filo e tornassi a vedere, troveresti una croce sormontata da un cerchio. Così sottile e lieve, tracciata sulla polvere. Basterebbe un tuo soffio per liberarmi.⁵⁹

In questa poesia, che appartiene all'ultima sequenza del libro, si nota la fusione

⁵⁴ I testi sono in Ead., *Libretto*, pp. 32, 48, 50, 51, 53, 55.

⁵⁵ Ead., *Legenda*, p. 67. Il testo citato è in Ead., *Libretto*, p. 52.

⁵⁶ Cfr. *Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders: DSM-5*, fifth edition, Washington, D.C., American Psychiatric Publishing, 2013.

⁵⁷ Dori Laub, Nanette Auerhahn, *Knowing and not Knowing. Massive Psychic Trauma: Forms of Traumatic Memory*, in «The International Journal of Psycho-Analysis», 74 (1993), 2, pp. 287-302, alla p. 290.

⁵⁸ Mancinelli, *Legenda*, p. 65.

⁵⁹ Ead., *Libretto*, p. 46.

anomala dei soggetti. L'Io è traumatizzato e vive la realtà di "framezzo", è concluso dentro una figura che era già presente nel *Libretto di transito*: «una croce sormontata da un cerchio» sembra il mirino dalla poesia *L'acqua del fiume è nera*. Il trauma influenza continuamente le relazioni dell'Io con l'Altro, le porta a un vicolo cieco, le trasforma in «tasche finte». *Libretto di transito* è pieno di poesie in prosa che testimoniano una vera e propria scissione dell'Io, la perdita dell'identità: *Viaggio senza sapere* descrive un gioco dei riflessi nel finestrino che ostacola l'identificazione del soggetto narrante: «guardando nel finestrino, ti ho letto nel viso [...]»;⁶⁰ nella poesia *È sempre qui che ci incontriamo* il soggetto è privato della propria lingua: «puoi trovarti sulla bocca il silenzio di un altro»;⁶¹ *Con quanta fermezza resta in piedi* parla di una ragazza che sacrifica la propria identità per "lui" e deve rimanere dentro una sagoma «perfetta per un lancio di coltelli»;⁶² la poesia *Indosso e calzo* narra di una metamorfosi del soggetto che finisce nella sua scomposizione. In riferimento al trauma, è interessante notare che si parla di una privazione in cui il soggetto non sanguina, ma che lo spinge a cercare la propria personalità: «Non sanguini, è una privazione a cui ti hanno abituato. Non resta che cercare il tuo abito»;⁶³ in *Le frasi non compiute*, il soggetto è distrutto dall'interno e ha bisogno de «l'amore costante di qualcuno» per recuperarsi: «c'è un intero paese in pericolo di crollo che stai sostenendo in te»;⁶⁴ l'Io e il Tu della poesia in prosa *Mi porti in salvo* non hanno delle frontiere fisse, le loro identità sono mescolate: «mi porti in salvo come sollevando la parte più fragile di te».⁶⁵ Alla fine il Tu si scorpora e si trasforma nella «corrente prima che non si può toccare»;⁶⁶ la scomposizione dell'Altro è descritta anche nella poesia *Nel tuo petto c'è una piccola faglia*.⁶⁷ Nella poesia *I tuoi occhi potrebbero essere azzurri o neri* il "tu" non ha un'identità unica, è depersonalizzato: «il tuo nome potrebbe averlo chiunque»;⁶⁸ mentre il soggetto di *Piove dalle travi del tetto* perde il proprio corpo: «Liberata dal corpo, accarezzata dal buio».⁶⁹

Il principio della coazione a ripetere e della strategia narrativa ispirata da essa è formulato chiaramente nella prima epigrafe a *Libretto di transito*: «To fill a Gap |

⁶⁰ Ivi, p. 15.

⁶¹ Ivi, p. 28.

⁶² Ivi, p. 30.

⁶³ Ivi, p. 32.

⁶⁴ Ivi, p. 34.

⁶⁵ Ivi, p. 48.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Ivi, p. 50.

⁶⁸ Ivi, p. 52.

⁶⁹ Ivi, p. 53.

Insert the Thing that caused it».⁷⁰ Le azioni ossessive aiutano il soggetto ad integrare la rottura traumatica nella vita. Freud spiega il fenomeno della coazione a ripetere con l'esempio del bimbo e il rocchetto: il bimbo lancia e ritrae il rocchetto per abituarsi all'assenza di sua madre,⁷¹ il rocchetto che viene allontanato da sé simboleggia la perdita della madre, il rocchetto tirato a sé riproduce il suo ritorno.⁷² Questo è un rito: una forma automatica, fortemente strutturata, una riproduzione in cui non ha bisogno del supporto della propria memoria. I soggetti e le comunità traumatizzati rivolgono spesso alle azioni rituali che compensano in questo modo i ricordi incomunicabili.⁷³ Lo fa anche la protagonista di *Libretto di transito*: con i riti cerca di iscrivere le tracce del trauma nella struttura del quotidiano. Questa intenzione di radicamento, sottolineata anche nelle riflessioni della *Legenda*, è un tema centrale della raccolta. Alcuni esempi di poesie in cui questo motivo del rito affiora in maniera più evidente sono: *La mattina alzandoci*, *L'anziana che abita*, la sequenza di piccoli testi che si apre con *Oltre i gesti che tagliano*, *Piove dalle travi*, *Ti chini verso una pozza* e *Sei stanca. Stai facendo spuntare*.⁷⁴ Da questi sforzi di radicamento, da questa intenzione sofferta di avere il contatto con la realtà esterna, nasce la scrittura mancinelliana, nasce la sua poesia.

L'anziana che abita nel palazzo vicino esce ogni tanto in balcone. Spazza, stende i panni sul filo, li raccoglie, annaffia due vasi. Quando partirà, lascerà uno spazio pulito, che ha preso la forma della sua vita. Quella precisione istintiva mi guida per brevi sequenze: sposto la polvere, cambio posto alle cose. E come riemergendo da una nebbia, si spalanca un altro spazio nella mente.⁷⁵

I gesti dell'anziana sono, come nota Carmen Gallo, «un piccolo rituale privato contro la “propria assenza”»: ⁷⁶ la sua vita è cucita dalle azioni semplici e ordinate. Questo rituale “guida” il soggetto perduto tra le realtà disassociate, lo rende più

⁷⁰ Ivi, p. 11.

⁷¹ Cfr. Freud, *Al di là del principio di piacere*.

⁷² Eric L. Santner spiega il significato dell'effetto terapeutico che ha l'episodio in questione: «The dosing out of a certain negative – a thanatotic – element as a strategy of mastering a real and traumatic loss is a fundamentally homeopathic procedure. [...] the controlled introduction of a negative element – a symbolic or [...] real poison – helps to heal a system infected by a similar poisonous substance». Eric L. Santner, *History beyond the Pleasure Principle: Some thoughts on the Representation of Trauma*, in *Probing the Limits of Representation. Nazism and the “Final Solution”*, edited by S. Friedland, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University press, 1992, p. 146.

⁷³ Cfr. Ušakin, “*Nam etoj bol’ju dyšat’?*”, p. 14.

⁷⁴ I testi sono in Mancinelli, *Libretto*, pp. 35, 37, 41-42, 53, 54, 55.

⁷⁵ Ivi, p. 37.

⁷⁶ Carmen Gallo, *Mutare forma e visione – Per Tasche finte di Franca Mancinelli*, in *La Balena Bianca*, 24 ottobre 2017.

vivo, lo ispira. «Un altro spazio nella mente» porta con sé i versi – lo possiamo concludere per ammissione della poetessa:

Spesso le parole nascono mentre cammino, mentre compio dei gesti, delle azioni quotidiane, semplici come anche spazzare, pulire la casa... in quel momento si apre come una fenditura, nella mia mente sento che entra qualcosa da un altro luogo, una voce, e poi il lavoro che viene dopo non è che cercare di tradurre, accogliere nitidamente, con precisione, e lavorare insomma.⁷⁷

La via verso la nascita della parola è stata lunga, ma la parola è lo scopo finale di *Libretto di transito*,⁷⁸ è la parola che cura le ferite. Franca Mancinelli sottolinea spesso il valore terapeutico della poesia,⁷⁹ si intuisce che la poetessa rende conto della sua perdita e compie con la scrittura il suo lavoro di lutto. Lo formula in maniera più chiara nel saggio autobiografico *Una pratica di autochirurgia interiore* in cui descrive i classici meccanismi della memoria traumatica. Si capisce che la scrittura mancinesiana risulta in un certo senso un analogo dell'elaborazione psicoanalitica:

Queste zone morte che portiamo in noi sono spesso le parti più fragili e inermi, quelle che si sono tragicamente scontrate con l'esistenza. Possiamo percorrerle con la scrittura, come in una pratica di autopsia interiore, riconoscere le cause della loro morte, e riuscire così a seppellirle. Queste parti di noi attendono un rito che le liberi, che le consegni alla pace, perché la nostra vita possa continuare. La poesia che si è sempre confrontata con la fine-inizio, con la necessità di sacrificare al silenzio, per andare a capo e ricominciare, può esserci di aiuto in questo. «In my beginning is my end. [...] In my end is my beginning» come ci ricorda Eliot.

La scrittura è una chirurgia dell'anima che chiede mano ferma, e un luogo profondo in cui convogliare l'incertezza e il tremore. È una pratica di autochirurgia interiore. Può condurci a riaprire condotti vitali che si erano intasati, donandoci energie e possibilità di conoscenza che non immaginavamo di avere. Può aiutarci ad abbandonare finalmente una parte malata che comprometteva la nostra esistenza, o impiantarci l'organo che può salvarla. Per questo chiede soltanto noi stessi, la nostra più alta capacità di attenzione e di presenza.⁸⁰

⁷⁷ Kazartseva, *Una betulla come guida*, p. 71.

⁷⁸ Cfr. l'ultima poesia della raccolta che finisce con le parole: «Le foglie si parlano fraterne. Dal cuore alla cima della chioma, stanno iniziando una frase per te». Franca Mancinelli, *Libretto*, p. 55.

⁷⁹ Mancinelli, *Una pratica di autochirurgia interiore*; Ead, *Cedere la parola*; Franceschini, «*La forma dell'acqua*».

⁸⁰ Mancinelli, *Una pratica di autochirurgia interiore*.

Attraversare i luoghi bui «con la luce della presenza»⁸¹ è un motivo portante di *Libretto di transito*. Queste riflessioni sulla natura della poesia, sulle sue origini traumatiche e le altre tendenze della poetica di Mancinelli rilevate da questo articolo come la propensione verso la narrazione complessiva, il silenzio delle pagine bianche, la frammentarietà del soggetto poetico, la presenza dei simboli ossessivi, l'importanza del rituale, il tema delle relazioni con l'Altro – sono fortemente presenti anche nelle altre raccolte poetiche di Franca Mancinelli.⁸² Si potrebbe supporre che il trauma avesse un ruolo rilevante nella produzione mancinesiana anche prima dell'uscita di *Libretto di transito*.⁸³ Il che solleva la domanda: quale cambiamento ha fatto arrivare Mancinelli alla forma della poesia in prosa? Si può affermare: il grado di elaborazione del trauma. Con l'analisi dei cambiamenti continui della poetica mancinesiana, una raccolta dopo l'altra, è stata notata «l'evoluzione stilistica»,⁸⁴ «la dimensione organica di progressione»,⁸⁵ «il movimento delle raccolte dall'inizio alla loro conclusione».⁸⁶ Questa progressione evidenzia anche la progressione psicologica: con *Libretto di transito* è diventato possibile fare un tentativo per svolgere la storia personale nel tempo, di costruire la dimensione narrativa che ha un grande valore terapeutico. Il grado più alto di

⁸¹ *Ibid.*

⁸² Cfr. Mattia Caponi, *Obliterarsi. Franca Mancinelli da Mala Kruna a Libretto di Transito, parte I*, in «Polisemie», I (2020), pp. 99-127.

⁸³ È un'affermazione audace che richiederebbe uno spazio di argomentazione molto ampio, ma che il trauma (la perdita, la ferita) abbia un grande ruolo nel processo della scrittura di *Mala kruna* e *Pasta madre* lo confermano anche le confessioni della poetessa stessa. Su *Mala kruna* dice: «Sì, con questo libro ho attraversato le mie ferite. E mi sono accorta soltanto dopo, quando era stampato, che in effetti un libro è una ferita rimarginata. Ho compreso anche un po' l'incertezza a tratti ossessiva che mi aveva accompagnato nella stesura dei testi e poi nella costruzione di *Mala kruna*. In effetti per me un verso o una parola era una questione di vita»; «In tutto il libro ho cercato la lingua per dire quello che sembra incomunicabile (il dolore e la perdita andrebbero urlati oppure mimati; quando trovano le parole sono già altro)» (Franceschini, «*La forma dell'acqua*»). Su *Pasta madre*: «Dopo questo viaggio attraverso le mie ferite [intende *Mala kruna*] non avrei immaginato di scrivere un altro libro di poesia. Invece da un distacco doloroso e dalla crisi che ne è seguita è nato *Pasta madre*. Il dato biografico ora era quasi trascorso. Scrivendo ero finalmente in parte riuscita ad esaudire il desiderio più grande: liberarmi di me stessa, senza alcuna tragedia, sfiorando le corde della gioia. Lasciando che nei miei contorni rivivessero gli alberi e gli animali, che mi attraversassero e ricomprendessero nella loro corrente. L'ho fatto continuando ad occupare, come nella vita, lo spazio minimo di suono e di senso: i testi più ampi superano appena i dieci versi. E il silenzio è dappertutto, tra le parole e tra le sette parti che compongono il libro, come brevi isole nel bianco». (Mancinelli, *Cedere la parola*).

⁸⁴ Gallo, *Mutare forma e visione*.

⁸⁵ Caponi, *Obliterarsi* (parte I), p. 112.

⁸⁶ *Ibid.*

elaborazione dimostra anche l'indebolimento della struttura narrativa dei libri.⁸⁷ Le narrazioni complessive da una raccolta all'altra sono diventate meno pronunciate e più simboliche – la stessa tendenza alla simbolizzazione crescente dei ricordi traumatici si nota nei pazienti sulla via della guarigione emozionale.⁸⁸ La poesia in prosa con la sua forma più lineare testimonia un grande lavoro di elaborazione da parte dell'autrice nel periodo tra *Mala kruna* e *Libretto di transito*. Il processo di cura narrativa richiede una forma più prosastica: il verso non riesce a chiudere la storia. Si può supporre che Franca Mancinelli condivida questa opinione: lo conferma una prosa da *Un verso è una vasca e altri appunti sulla poesia*.⁸⁹ In questa, Mancinelli sottolinea lo spazio chiuso del verso, la sua dimensione di eternità poetica. I tentativi di liberarsi e di raggiungere la vita reale con un verso diventano vani. I versi falliscono e si arrendono.

I versi sono i voli di un insetto imprigionato. Non si sa che cosa abbia portato l'insetto attraverso la fessura (un istinto innaturale forse, una bussola infranta). Una volta nella casa, si accorge presto che non è il suo luogo.

Un verso nasce quando l'insetto cerca la via d'uscita dirigendosi dove vede più luce. La fine di un verso è il battere dell'insetto contro la parete invisibile del vetro. Voli e versi si ripetono, a una cadenza che si fa più ossessiva con l'aumentare della consapevolezza che la vita continua fuori, da dove si è venuti. Voli e versi sono fallimenti.

La maggior parte degli insetti si consuma dentro la casa: si afflosciano alla fine arresi, si posano inebetiti dall'urto continuato.⁹⁰

La linearità della prosa potrebbe finalmente aprire la finestra.

Bibliografia

Andrew Barnaby, *The Psychoanalytic Origins of Literary Trauma Studies*, in *Trauma and Literature*, edited by J. Roger Kurtz, Cambridge, Cambridge University

⁸⁷ Mattia Caponi nota che la struttura narrativa di *Mala kruna* è più evidente che in *Pasta madre e Libretto di transito* (*Ibid.*). La poetessa stessa nota che ha pensato *Mala kruna* come un «romanzo di formazione in versi» (Kazartseva, *Una betulla come guida*, p. 70).

⁸⁸ Mentre il soggetto sta guarendo dell'evento traumatico, i sogni e gli incubi diventano meno letterali e più simbolici. Solo una persona malata può vedere la morte direttamente. (Cathy Caruth, *Trauma, vremenja i istoria*, in *Trauma: punkty*, pp. 561-581, alla p. 564).

⁸⁹ Franca Mancinelli, *Un verso è una vasca e altri appunti sulla poesia*, in *A un'ora di sonno da qui*, Ancona, italic pequod, 2018, pp. 63-69.

⁹⁰ *Ivi*, p. 67.

- Press, 2018, pp. 21-35.
- Walter Benjamin, *Baudelaire*, Moskva, Garage i Ad Marginem Press, 2015.
- Suzanne Bernard, *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959.
- Mattia Caponi, *Obliterarsi Franca Mancinelli da Mala Krana a Libretto di Transito*, parte I, in «Polisemie», 1 (2020), pp. 99-127.
- Stef Craps, *Beyond Eurocentrism: Trauma Theory in the Global Age*, in *The Future of Trauma Theory: Contemporary Literary and Cultural Criticism*. Ed. Gert Buelens, Sam Durrant & Robert Eaglestone, Abingdon, UK, Routledge, 2014, pp. 45-61.
- Diagnostic and Statistical Manual of mental disorders*, fifth edition, American Psychiatric Publishing, 2013.
- Leonardo Franceschini, «*La forma dell'acqua*». *Conversazione con Franca Mancinelli*, in «Scirocco», 22 (2008), pp. 86-89, ora su *Poetarum silva*, (23 maggio 2015).
<<https://poetarumsilva.com/2013/05/23/la-forma-dellacqua-conversazione-con-franca-mancinelli-di-lorenzo-franceschini/>>
- Sigmund Freud, *Al di là del principio di piacere* (1920), in *Opere complete*, edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Sigmund Freud, *Frammento di un'analisi d'isteria (Caso clinico di Dora)*, (1901), in *Opere complete*, edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Sigmund Freud, *Progetto di una psicologia* (1895) in *Opere complete*, edizione digitale, Torino, Bollati Boringhieri, 2013.
- Paolo Giovannetti, *Al ritmo dell'ossimoro. Note sulla poesia in prosa*, in «Allegoria», X, 28 (gennaio-aprile 1998), pp. 19-40, ora in Paolo Giovannetti, *Dalla poesia in prosa al rap. Tradizione e canoni metrici nella poesia italiana contemporanea*, Novara, Interlinea, 2008, pp. 19-45.
- Rüdiger Görner, *Conflicting Narratives: Notes on the Compositional Nature of Poems in Prose*, in *Narrative(s) in conflict*, edited by Wolfgang Müller-Funk and Clemens Ruthner, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 41- 52.
- Vera Kazartseva, *Una betulla come guida: incontro con Franca Mancinelli*, in «Polisemie», II (2021), pp. 69-74.
- Jean Laplanche, *Life and Death in Psychoanalysis*, translated by Jeffrey Mehlman, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976.

- Dori Laub, Nanette Auerhahn, *Knowing and not Knowing. Massive Psychic Trauma: Forms of Traumatic Memory*, in «The International Journal of Psycho-Analysis», 74 (1993), 2, pp. 287-302.
- Valerio Magrelli, *Geologia di un padre*, Torino, Einaudi, 2013.
- Franca Mancinelli, *A un'ora di sonno da qui*, Ancona, italic pequod, 2018.
- Franca Mancinelli, *Cedere la parola*, in *La formazione della scrittrice. La scelta. I dubbi. Gli incontri. Il percorso di chi scrive libri oggi*, a cura di Chicca Gagliardo, da un'idea di Giulio Mozzi, Milano, Laurana, 2015, pp. 92-98.
- Franca Mancinelli, *Legenda: la struttura di Libretto di transito*, in «Polisemie», II (2021), pp. 63-67.
- Franca Mancinelli, *Libretto di transito*, Mestre, Amos edizioni, 2018.
- Franca Mancinelli, *Tasche finte*, in *Poesia contemporanea. Tredicesimo quaderno italiano*, a cura di Franco Buffoni, Milano, Marcos y Marcos, 2017, pp. 145-194.
- Marguerite S. Murphy, *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashber*, Amherst, The University Of Massachusetts Press, 1992.
- Joshua Pederson, *Trauma and Narrative*, in *Trauma and Literature*, edited by J. Roger Kurtz, Cambridge, Cambridge University Press, 2018, pp. 97-109.
- Michel Sandras, *Le poème en prose: une fiction critique?*, in *Crise de prose*, sous la direction de Jean-Nicolas Illouz et Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 2002, pp. 89-101.
- Eric L. Santner, *History beyond the Pleasure Principle: Some thoughts on the Representation of Trauma*, in *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, edited by S. Friedland, Cambridge (Massachusetts)-London, Harvard University press, 1992.
- Maksim I. Šapir, *Universum versus: jazyk - stih - smysl v ruskoj poézii 18.-20. vekov*, Tom 1, Moskva, Jazyki ruskoj kul'tury, 2000.
- David Scott, *Le poème en prose comme symptôme de crise littéraire: hétérogénéité et déconstruction dans "Le Spleen de Paris" de Baudelaire*, in «L'Esprit Créateur», 39 (Spring 1999), 1, pp. 5-14.
- John Taylor, *Riparando fenditure: "Libretto di transito" di Franca Mancinelli*, trad. it. di Riccardo Frolloni, in *Centropens.eu* (14 maggio 2018). <<https://www.centropens.eu/materiali/articoli/item/153-riparando-fenditure-libretto-ditransito-franca-mancinelli>>
- Richard Terdiman, *Discourse/counter-discourse: The Theory and Practice of Symbolic*

Resistance in Nineteenth-century France, Ithaca, Cornell University Press, 1985.

Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Éditions du seuil, 1978.

Travma: punkty, sbornik statej pod redakciej Sergeja Ušakina i Eleny Trubinoj, Moskva, NLO, 2009.

Sitografia

Carmen Gallo, *Mutare forma e visione – Per Tasche finte di Franca Mancinelli*, in *La Balena Bianca*, (24 ottobre 2017).

<<https://www.labalenabianca.com/2017/10/24/franca-mancinelli/>>

Franca Mancinelli, *Una pratica di autochirurgia interiore*, in «Poetry therapy Italia», 1 (giugno 2020).

<<https://www.poetrytherapy.it/i-numeri-della-rivista/numero-001/una-pratica-di-autochirurgia-interiore>>