

Dire la malattia: due irruzioni poetiche nell'abisso

ROSSELLA LIUZZO
Università degli Studi di Catania

Abstract

Sebbene il sodalizio fra letteratura e malattia sia di lunga durata, uno sguardo retrospettivo alle opere che trattano il tema rivelerebbe che i morbi, sia collettivi che individuali, sono stati utilizzati indefettibilmente come espedienti per rimandi allegorici o metaforici (Sontag, 1979) di istanze morali, sociali o metafisico-esistenziali. Le pagine a venire si prefiggono di avviare una riflessione su un modo altro di penetrare nella malattia, intesa come esperienza immanente e inalienabile di un corpo, di una carne e di una biografia. Attraverso lo scandaglio dei versi delle sillogi *Diario de una enfermera* (1996; 2014) di Isla Correyero e *La hija* (2015) di María García Zambrano, si cercherà di esplorare come, posizionandosi in un orizzonte di comune vulnerabilità, l'impegno estetico di queste voci sofferenti si risolve in un'etica dell'inclinazione (Cavarero, 2013) le cui vertebre sono il riconoscimento, l'ascolto e la cura.

Parole chiave: malattia, poesia, etica dell'inclinazione, Isla Correyero, María García Zambrano.

Resumen

Aunque la avenencia entre literatura y enfermedad sea de larga duración, una mirada retrospectiva a las obras que tratan el tema nos revelaría que la literatura se ha beneficiado de lo patológico como coartada para aludir, con alegorías o metáforas (Sontag, 1979), a asuntos morales, sociales o metafísico-existenciales. Las páginas que siguen aspiran a desarrollar una reflexión sobre una forma distinta de penetrar en la enfermedad en cuanto experiencia inmanente y enajenable de un cuerpo, de una carne y de una biografía. A través del escrutinio de los versos de los poemarios *Diario de una enfermera* (1996; 2014) de Isla Correyero y *La hija* (2015) de María García Zambrano, se explorará cómo, instalándose en un horizonte de vulnerabilidad compartida, el empeño estético de estas voces dolientes trasciende en una ética de la inclinación (Cavarero, 2013) cuyos ejes son el reconocimiento, la escucha y el cuidado.

Palabras clave: enfermedad, poesía, ética de la inclinación, Isla Correyero, María García Zambrano.

1. DI CIÒ DI CUI NON SI PUÒ PARLARE

“Su ciò di cui non si può parlare si deve tacere”. È, senz'altro, questa la più conosciuta e citata proposizione del *Tractatus logico-philosophicus* (Wittgenstein, 1989: 175). A dispetto delle molteplici torsioni semantiche che l'enunciato ha indebitamente subito, risulta incontrovertibile che Wittgenstein non intendesse rimandare al silenzio quale orizzonte ultimo innanzi all'indicibile ma, al contrario, si proponesse di aprire un varco per un proferire 'altro' rispetto a quello filosofico, per un pensiero estraneo alle categorie della logica e alle sue formalizzazioni linguistiche razionali. Sapeva bene il filosofo che proprio in quel 'non dicibile' a cui la filosofia non può dare voce – e che egli affida al Mistico¹ – si ripiega la singolarità delle

¹ Sul Mistico si vedano le proposizioni 6.44 “Non come il mondo è, è il Mistico, ma che esso è” e 6.522 “Ma v'è dell'ineffabile. Esso mostra sé, è il Mistico” (Wittgenstein, 1989: 173 e 175). Un'ulteriore definizione ci viene proposta

esperienze più insondabili, irriducibili alle categorizzazioni universalizzanti del pensiero speculativo. È proprio ciò di cui non possiamo parlare quanto maggiormente ci interpella, ciò che sollecita, inesausto, un ascolto e una pronuncia al limite; ecco perché il più compiuto senso della proposizione di Wittgenstein è forse racchiuso nella parafrasi di Jean-Luc Nancy secondo cui “Di ciò che non si può più dire, è bene non smettere di parlare” (2001: 51).

Fra le terrae incognitae più refrattarie alla parola vi è senz’altro l’esperienza della malattia: non la malattia come accidente puramente biologico indicizzato in dettagliati quadri nosografici dalla clinica e tassonomizzato dal linguaggio medico-scientifico; e neppure come epifenomeno o metafora di assunti morali, religiosi, politici o culturali. Ci si riferisce, piuttosto, alla malattia grave o mortale vissuta come rovinosa intrusione del caos e dell’estraneità in un corpo fino ad allora tanto familiare quanto muto; come lacerazione del sé e pietrificazione della propria trama esistenziale; come inappellabile ostensione della propria costitutiva fragilità e finitudine. Quale parola potrebbe mai dire ciò che, di fatto, ha come lingua materna il grido, il gemito o la smorfia di dolore? Quale lingua, in quanto sistema significante, può dar conto della disarticolazione – e del corpo e del senso – di cui la malattia si fa latrice? O, come si domanda García Zambrano,

El olor de un hospital, la aguja que penetra, el flujo de oxígeno que se oye en la noche, la herida real en la carne real de tu propia hija, ¿cómo se nombran? [...] todo estalla, hay que levantar de nuevo esa torre de sentido construida durante años. Debo resignificar las palabras. La escritura, como la vida, se sitúa ahora en el límite. (2017: 118-119)

Si tratta, dunque, di un dire che, sgorgando dalla malferma frontiera tra la vita e la morte, non può che essere liminare e residuale anch’esso, poiché, quando l’eccedenza del vissuto travalica le possibilità di significazione dei referenti pronti all’uso, non resta che abdicare dalla diafanità della rappresentazione per con-segnare, seppur precariamente, l’irruzione dell’evento. Orbene, ‘mostrare’ ciò che non si può ‘dimostrare’, comunicare un’esperienza sprovvista di concetto e di nome, nominare senza conoscere previamente, ché la conoscenza affiora solo insieme alla nominazione stessa, sono gli attributi privativi della poesia. A fronte di un linguaggio medico che ‘sa’ ma non ‘conosce’ la malattia, e a fronte del linguaggio ordinario costitutivamente lacerato dalla divaricazione fra segno e cosa e che, pertanto, espunge dalla generalità del concetto la singolare ecceità dell’esperienza, “Un poema [...] es el lugar donde las palabras alcanzan a las cosas” (García Valdés, 2008: 435). È questa, forse, la ragione per cui, limitandoci al caso della poesia spagnola contemporanea, sono sempre più numerosi gli autori e le autrici che affidano la malattia al dire poetico facendone spesso l’unico asse vertebrante delle loro raccolte. Ne danno prova titoli come *Tanto abril en octubre* (1994) di Jorge Riechmann, *Diario de una enfermera* (1996) di Isla Correyero, *Del ojo al hueso* (2000) di Olvido García Valdés, *Escribir* (2004) e *Hilos* (2007) di Chantal Maillard, *Los cuerpos oscuros* (2005) di Juana Castro, *La hija* (2015) di María García Zambrano, *Cráter, danza* (2016) di Olga Muñoz Carrasco, *Historial* (2017) di Marta Agudo, per citarne alcuni.

E non sorprende troppo che fra la nomina appena consegnata, la prevalenza assoluta delle voci appartenga alle donne. Non che il tema sia appannaggio esclusivo della sensibilità femminile: ne sono prova capolavori come *La morte di Ivan Il’ič* di Lev Tolstoj (1886) o *La*

nella *Conferenza sull’etica*, in cui Wittgenstein si sofferma su ciò che chiama la sua esperienza “per eccellenza”: “Credo che il modo migliore di descriverla sia dire che, quando io ho questa esperienza, mi meraviglio per l’esistenza del mondo”. (Wittgenstein, 1995: 12-13). Come sostengono Janík e Toulmin, “[...] tracciando [...] una distinzione assoluta fra ciò che il linguaggio dice e ciò che mostra, [...] il *Tractatus* è l’espressione di un certo tipo di misticismo del linguaggio che assegna all’arte un posto centrale nella vita umana, poiché solo essa può esprimere il significato della vita, solo essa può esprimere la verità morale e solo l’artista può insegnare le cose più importanti della vita” (1980: 199-200). Tutti i corsivi appartengono ai testi citati.

montagna incantata (1924) di Thomas Mann e, rimanendo nella contemporaneità, romanzi come *L'età del ferro* (1990) e *Cecità* (1995), rispettivamente dei due premi Nobel J. M. Coetzee e José Saramago. Tuttavia, quanto sembra trasparire dallo storico trattamento della malattia nella letteratura occidentale — e, dunque, a prevalente firma di uomini —, dall'*Iliade* passando per il *Decamerone* e *I promessi sposi*, fino ad arrivare a *La peste* (1947) di Camus o a *Nemesi* (2011) di Philip Roth, è che i morbi, sia collettivi che individuali, fungono indefettibilmente da espedienti per un rimando allegorico o metaforico. Come denunciava Susan Sontag (1979), la malattia è la parte visibile di un invisibile male morale, sociale o esistenziale. Ma quando, rifuggendo da qualsivoglia schema di intelligibilità aprioristica, si rinuncia a tale paradigma per affrontare letterariamente la malattia come “dramma quotidiano del corpo” (Woolf, 2006: 9), allora la preponderanza dell'autorialità femminile, così come la rinuncia alla narrazione a favore del dire poetico, è incontrovertibile.

Alla luce di tali presupposti, le pagine a venire si prefiggono di avviare una riflessione e, in ultima istanza, un confronto tra due modi di penetrare poeticamente nella malattia attraverso due sillogi a firma di donne. In entrambi i casi la prospettiva non è quella dei malati, ma di chi di loro si prende cura²: un'operatrice sanitaria in *Diario de una enfermera* (1996; 2014) di Isla Correyero e la madre di una neonata affetta da una grave malformazione, nel caso di *La hija* (2015) di María García Zambrano.

2. “ME HAN ELEGIDO PARA ENTRAR EN LA MUERTE DE UNA NIÑA”

In *Diario de una enfermera*, Isla Correyero³ traccia un commovente e tragico discorso poetico sull'inquietante esperienza della malattia dalla specola privilegiata del proprio vissuto professionale. Pubblicata per la prima volta nel 1996 per i tipi di Huerca y Fierro e insignita del IV Premio de Poesía Ciudad de Córdoba Ricardo Molina, la raccolta è stata ampliata e ripubblicata nel 2014 con la silloge *Occidente* in un unico volume dal titolo *Género humano*⁴.

² All'interno della produzione poetica che ha per tema la malattia, un significativo discrimine è costituito dal tipo di coinvolgimento del soggetto lirico nell'esperienza patologica, laddove la malattia può essere propria o altrui. E se taluni aspetti — le riflessioni sulla sofferenza, la consunzione fisica e la revocabilità dell'umana esistenza — si rivelano trasversali a entrambe le fattispecie, talaltri risultano più specifici per ciascun ambito. All'interno di una fenomenologia poetica irriducibile a categorie onnicomprensive, in termini generali è possibile ravvisare, nelle sillogi sulla malattia propria, certa tendenza alla riflessione esistenziale (García Valdés), alla messa a nudo dello straniamento che produce il proprio corpo medicalizzato e ridotto a mero sostrato biologico (Marta Agudo) e all'assottigliamento dell'io e della parola causato dal dolore (Chantal Maillard). D'altro canto, la poesia che si cimenta con la malattia altrui spesso sottende questioni di genere e un ripensamento in chiave etica dell'annoso problema del lavoro di cura, tradizionalmente assegnato alle donne sulla scorta di postulati biologisti e vincolato a un immaginario del femminile di tipo oblativo e sacrificale (Pulcini, 2009: 254-255). Oltre alle due sillogi che in questa sede si prenderanno in esame, al medesimo alveo vanno ascritte le opere *Los cuerpos oscuros* (2005) di Juana Castro e alcune sezioni di *Una costilla sobre la mesa* (2018) di Angélica Liddell, entrambe di carattere autobiografico e impennate sulla demenza e l'Alzheimer dei propri genitori. Sebbene in modi assai diversi, tali testi restituiscono tutta la violenza con cui la malattia travolge non solo chi ne è affetto/a, ma anche le due figlie *cuidadoras*: nel caso di Castro, costringendola a diventare 'madre' dei propri genitori ormai ridotti a corpi muti e indecifrabili; nel caso di Liddell, portandola a reiterare il rifiuto della procreazione quale strumento di dominio del corpo entro l'assetto economicista della società globale: “Yo no tendré hijos a los que exigir esclavitud y manos ágiles para limpiar la mierda” (2018: 80). Questi aspetti sono stati già trattati in Liuzzo, 2020, al quale mi permetto di rimandare.

³ Isla Correyero (Miajadas, Cáceres, 1957) è scrittrice, poetessa e sceneggiatrice. Ha al suo attivo le seguenti pubblicazioni: *Cráter* (Colección Provincia, 1984), *Lianas* (Hiperión, 1988), *Crímenes* (Libertarias, 1993), *Diario de una Enfermera* (Premio Ricardo Molina, Huerca & Fierro, 1996), *La Pasión* (finalista del Premio de Poesía Mística Fernando Rielo, ExLibris, 1999), *l'antologia Ferozes. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española* (1999), *Amor Tirano* (Premio Hermanos Argensola 2002. DVD, 2003) e *Género humano* (Inspirar-Expirar, 2014). È stata inclusa nelle antologie *Las diosas blancas* (ed. R. Buenaventura, Hiperión, 1985) e *Ellas tienen la palabra* (ed. N. Banegas, Hiperión, 2017).

⁴ Tutte le citazioni provengono da questa edizione e saranno indicate con il numero di pagina fra parentesi.

Seguendo la forma diaristica, come preannuncia il titolo, ciascun componimento è preceduto da una data e, nell'insieme, essi tracciano un lungo e doloroso itinerario di quotidiana disperazione fra le mura della "Clínica", quel luogo in cui "no reina la alegría ni la intimidad" (42), ma soltanto il persistente "olor boreal de la lejía" (78); quel perimetrato interregno che "envejece con la luz encendida" (138) per albergare l'oscuro mistero della malattia e della morte. Constatiamo inermi, lungo questo viaggio allucinato, l'inappellabile "soberanía de la enfermedad" (17) attraverso una straziante galleria dell'umana sofferenza: donne "desnudas y sin pechos", mutilate dalla "malvada inocencia del cáncer" (24); malati terminali che, anestetizzati, respirano "el aire árido del olvido de sí" (89); e bimbi, tanti bimbi, come quella di quattro anni che muore in ambulanza mentre invoca la mamma insieme a un sorso d'acqua o quella che spira in sala operatoria dopo l'ennesima eroica, ma inutile, lotta:

Pasan cosas terribles y sagradas en los bosques violentos del quirófano.

Ayer pasó la muerte y el amor por ahí y nos llenó de sangre y nos llenó de rosas.

En esa mesa fría de acero inoxidable cayó la imperfección de la niña operada.

[...]

Todo quedó parado y lleno de despojos:

guantes, gasas, agujas, los restos de la lucha que produce el quirófano. (22)

Mediante una versificazione lunga che travalica a tratti nella prosa poetica e un linguaggio il cui corpo risulta 'infettato' dalla carnalità cancrenosa dello scatologico o dei tecnicismi, la raccolta ci inabissa in un commovente spicilegio di corpi e di anime. Quasi sempre sono malati con nome proprio: "Mario, de cabeza pelada" (38), "Violeta" (43), "Milena" (101), "Pureza" (126), "Lucinda" (129); con storie personalissime cui l'infermiera accede discreta e in punta di piedi. Talvolta sono indicati sineddoticamente con il numero delle stanze che occupano — "el paciente de la 25" (52) —, come se il soggetto enunciativo volesse distanziarsi da una prosimità a tratti insopportabile; ma assai più spesso sono nominati con epiteti preceduti dall'aggettivo possessivo — "mi enferma" (72), "mi enfermo" (84), "mi adolescente" (101; 103) — o modalizzati mediante attributi anteposti dai quali traspare lo sguardo umanissimo e 'toccante' dell'infermiera: "la dulce estudiante" (22), "mi bella ensimismada" (148). Si mostra, *Diario de una enfermera*, come una spietata radiografia in cui i corpi dei pazienti sono tanto trasparenti ed esposti quanto opaco e muto è il loro dolore, perché "El dolor es un mundo donde no cabe nadie. Uno mismo y ya nadie" (82).

La malattia è qui soprattutto sfrangiamento dei limiti del corpo e metamorfosi in alterità irriducibile: corpi massa in cui la biologia prende il sopravvento sull'articolazione del senso: "A chorro el Hemocé, la Licaína y el Seguril en vena entraban a una masa que emitía lamentos" (63); corpi metonimici, in cui le parti precludono qualsivoglia illusione di unitarietà e trascendenza e, intransitive, deprivate di verbi e di azioni, condannano i malati a una alienante cosalità: "De pronto, el corazón, el hígado, la sangre, el útero, la piel, el áspero ronquido de la voz, la pierna, los riñones, la cabeza." (12); corpi rovesciati, in cui l'interno si fa spudorato esterno e le deiezioni non sono in alcun modo addomesticabili: "Ha muerto dulcemente envuelto en unas heces más negras que la tinta" (36); corpi talmente trasfigurati da diventare enigma indecifrabile: "reviso el pliegue cabalístico y frágil de su garganta afónica" (40). Eppure, sono animali morenti afferrati ai lembi sfilacciati ma ancora resistenti della propria dignità, come accade alla "dulce criatura" di 17 anni e 37 chili, accuratamente "peinado, sin un solo cabello" (34), oppure alla gitana invasa da un cancro al pancreas, la quale sopporta con stoicismo le torture terapeutiche, ma resiste con pudica fierezza all'esposizione della propria nudità, ché "Non ogni nudità è vergognosa. Lo è quando, come dice Lévinas, in essa c'è l'ostensione del nostro essere, della sua ultima intimità" (Rella, 2000: 9-10):

La mujer aparenta unos 50 años y 34 hijos. Como flor de mimosa se mueve protegida.

Llama a sus hijas y a su hijo más joven les habla con sonrisa dramática caquécica. No deja a su marido acercarse a su cuerpo. Desnuda y sudorosa sólo a las mujeres les permite tocarla y hacer su intimidad.

El pudor es lo único que le queda en el mundo. Su páncreas invadido por el cáncer palpable la llena de una espesa tormenta sin acústica.

[...]

La enferma acepta absorta todo el mal que le hacemos. No dice una palabra. No se queja jamás.

Sólo se tapa con tímida sonrisa la vulva y los pezones. Dice que su marido nunca la vio desnuda.

Ni la muerte
Alba nuestra
te encontrará desnuda:
Yo me encargo.
Tranquila. (43)



Revista de lenguas y literaturas

Nel momento in cui le vite si fanno precarie e la dipendenza estrema, la sporgenza verso l'altro diventa in *Diario de una enfermera* l'unico interstizio di salvezza e di ri-compatezza del senso. Emerge chiara la consapevolezza non solo del valore di una professione "que no tiene antidotos" (19), ma della necessità di un'etica della cura che assuma la vulnerabilità come paradigma dell'umano. Se l'infermiera confessa quanto atterante e angoscioso sia per lei "este lugar de animales medio muertos, su anatomía ahogada de excrementos y gases que se llevan mi corazón a un pozo de jeringas" (73), è perché la malattia non è solo faccenda d'altri. La rassicurante asimmetria fra i sani e i malati, fra i curatori e i pazienti si dissolve dinanzi al suo insondabile mistero che, con democratica cecità, prima o poi, colpisce tutti:

He visto el dibujo de la enfermedad y el ramo verde de su rigurosa manifestación, pero no sé en quién está encerrada.

Hay un velo dichoso en la sonrisa de los sanos que se vuelve oscuro en un momento y algo empieza a caer [...] (12)

La martellante presenza del verbo *caer* con il suo sema di verticalità che sprofonda – e che plasticamente si appalesa nella locuzione *caer enfermo* con cui lo spagnolo designa l'ammalarsi – traduce, in fondo, la presa di coscienza dell'illusorietà di possedere un corpo e un 'io' eretto, bastevole e autosufficiente. E all'orizzontalità del malato – "La horizontal tenía el tacto de la noche" (113) –, alla sua indifensione, non può che rispondere la 'clinica' intesa non solo in termini di "arte di curare il malato a letto (*klinē*)", ma come quell'inclinazione (*kinein*) che, con Cavarero, costituisce la più autentica geometria dello stare al mondo, l'unica "etica posturale" (2013: 169) assumibile di fronte all'intrascendibile condizione di vulnerabilità e di "bisognosità" (Nussbaum, 2004: 37) dell'umano, illusoriamente pensato come "animale razionale", ma più realisticamente definibile come "animale razionale e dipendente" (McIntyre, 2001). Non sorprende, dunque, che il verbo 'inclinare' sia la parola inaugurale della raccolta e che la prima composizione esordisca con un verso che innerverà tutto il discorso a venire: "Inclino la cabeza para que nadie sepa que ya no soy humana" (11). La sporgenza, la piegatura verso il *vulnus* dell'altro ineludibilmente sentito come proprio è senz'altro la cifra di *Diario de una enfermera*, ovvero l'inclinazione quale epifenomeno della cura sulla scorta di un soffrire

comune, ché se il dolore è territorio privatissimo e incomunicabile, la sofferenza, invece, si irradia come un tessuto connettivo che tutti avvolge.

La lettura attenta dei testi e della loro articolazione impone, infine, un'ultima riflessione. Nell'edizione del 1996, a differenza di quella del 2014, essi erano distribuiti in quattro sezioni tematiche intitolate *Diario de una enfermera*, *Los párpados azules*, *Terminales* e *Muertos, sombras*. Sebbene l'intrinseca condizione degli umani quali morituri, moribondi e morenti pervada tutta la raccolta, i poemi di *Terminales* si incentrano sul fine vita di pazienti affetti da malattie incurabili. Come da più parti è stato sottolineato, nell'età moderna, esperienze umane dolorose come la malattia, la vecchiaia, il morire e la morte sono state oggetto di un complesso ma efficacissimo processo di tabuizzazione e occultamento⁵. La fiducia nelle prometeiche virtù delle scienze e delle tecniche mediche ha condotto al progressivo confinamento di malati e morenti in strutture ospedaliere, con un doppio ordine di esiti: da un lato ha fatto sì che lo scandalo della corruzione del corpo e della morte venisse sottratto allo sguardo delle persone in salute e, allo stesso tempo, ha contribuito a differire, se non addirittura a rimuovere, la coscienza della nostra condizione transeunte. In tale assetto di cose, spesso è il personale sanitario a dover presenziare a quella "solitudine del morente" cui Norbert Elias (1985) ha dedicato pagine mirabili, dibattendosi, come nel caso della nostra infermiera, fra la medicalizzazione estrema della vita e della morte con la sua complessa e asettica grammatica di pratiche terapeutiche più o meno invasive — "Desde la ingre, arriba, van pasando el catéter hasta pinchar el húmedo corazón que se para" (84); "Estremecimientos dorados sacudían el vientre de la moribunda. | Se paraba y abultaba, alternativamente, moviendo las cinco almohadas superiores" (62) —, e la richiesta di una *salus* che non sia solo prolungamento della vita organica ma, come indica il senso custodito dal termine latino, domanda di 'salvezza', specie laddove medici e infermieri siano gli esseri più 'prossimi' sulla soglia della morte:

Me han elegido para entrar en la muerte de una niña.
[...]
Yo comienzo a temblar porque mi enferma me ha hecho una caricia sobrehumana.
[...]
Agua y amor me pide la que muere.

De una bolsa de suero glucosado le doy a la privada criatura un sorbo, un sorbo lento.
Traga,
traga,
mi amor,
mi amor,
mientras me acuesto a su lado
besándonos, me muere. (40)

Diceva Jankélévitch che parlare della morte in terza persona equivale a descrivere un evento in termini concettuali e astratti, producendo un sapere universale, ucronico e anonimo; è il modo in cui la medicina vi si approssima, riducendola a fenomeno spiegabile secondo leggi biologiche, ma incapace di dar conto della sua tragedia. D'altro canto, non è possibile neppure parlare della morte alla prima persona singolare del presente dell'indicativo, dal momento che, mentre *mi* accade, l'evento del morire "strangola sul nascere ogni sapere". Orbene, fra la generalità della terza persona e l'ineffabilità della prima, prosegue Jankélévitch, "c'è il caso intermedio e in certo modo privilegiato della seconda persona; tra la morte dell'altro, che è lontana e indifferente, e la morte-propria, che tocca il nostro stesso essere, c'è la prossimità della morte del prossimo" (2009: 22-26), l'unica forma possibile di penetrare, di 'entrare' come nel caso della nostra infermiera, nel suo mistero insondabile. Il tu si configura, infatti, come il

⁵ Cfr., fra gli altri, Ariès, 2006; Illich, 2004; Morin, 2002; Bauman, 2012.

limine dell'io, alterità talmente "prossima" e tangente che la sua morte è sperimentata come morte propria. La prossimità, intesa come coinvolgimento affettivo fra l'io e il tu, è ciò che, in ultima istanza, consente di superare anche solo parzialmente la disgiunzione fra il sapere senza esperienza, proprio della terza persona, e l'esperienza senza sapere, proprio della prima. Indubbiamente, è tale prossimità il predicato ultimo di *Diario de una enfermera*, l'unica cura possibile quando non vi è più cura, quando la sporgenza dell'inclinazione non basta e la sola postura plausibile è quell'orizzontalità – "me acuesto a su lado" – che, dissolvendo ogni asimmetria, accomuna tutti nel medesimo destino di mortalità. Ma è anche una prossimità che richiede l'abbandono dell'asepsi e dell'immunità, che esige il contatto/contagio dell'altro – "mi enferma me ha hecho una caricia sobrehumana", "besándonos" – dal momento che è nel salto in fuori, nell'intreccio della carne, nella reversibilità toccato-toccante, percepito-percipiente (Merleau-Ponty, 2007) che si dà il vero senso dell'ek-sistenza, specie quando questa volge al suo termine.

Si capisce, dunque, perché nel verso di Correyero *morir*, verbo intransitivo inaccusativo, sia corredato dal pronome personale "me" che, in funzione di dativo etico, non solo rende esplicita la partecipazione emotiva della voce lirica, ma, lacerando la grammatica, lacera altresì il velo che dischiude all'altro l'evento tutto solitario e intransitivo della morte.

Il percorso tracciato da Isla Correyero lungo "los enrevesados circuitos de la clínica" ha il merito non solo di aver reso 'pubblico' il pornografico contemporaneo (Gorer, 1955: 49-42), ovvero la malattia e la morte, ma di aver riconfigurato i termini del loro rapporto. A dispetto di quanto la nostra società votata al valore supremo della salute e del benessere e asintoticamente proiettata verso l'immortalità voglia farci credere, *Diario de una enfermera* riconduce la morte alla sua causa prima, ovvero sia, alla mortalità. Come sottolinea Galimberti, l'uomo non muore perché si ammala, ma si ammala perché, in quanto essere ontologicamente finito, prima o poi deve morire: "Non si muore per usura organica, ma perché la morte è immanente alla vita; [...] forma con la vita la stessa trama che la costituisce e la distrugge" (2002: 99-100). È per questo che nel "ciclo interminable de la vida y la muerte" che "pasa por los enrevesados circuitos de la clínica" (91), ogni cosa, perfino il letto delicatamente rifatto, porta in sé le tracce dell'indistricabile nodo "la vita la morte" (Derrida, 2021), co-implicate e solidali sfumature l'una dell'altra:

El ciclo interminable de la vida y la muerte pasa por los enrevesados circuitos de la clínica.

Todo mi pequeño conocimiento no podría explicar el tumulto de horror que veo cada noche.

No hay descanso en la sangre de los vivos ni frágiles golpes en las venas de los moribundos.

Cuando veo una cama delicadamente hecha y cerrada, estoy viendo la formación de toda nuestra muerte. (91)

3. "ESCRIBIR CON DESPOJOS"

Anelli di una catena interminabile, siamo legati a coloro dai quali proveniamo e, a nostra volta, sorreggiamo coloro che da noi provengono. Se l'esperienza della senescenza e della malattia dei genitori è evento lacerante ma riducibile alla logica del "ciclo della vita", fuori da ogni criterio di comprensibilità appare la malattia di un figlio o di una figlia. La raccolta *La hija*

(2015) di María García Zambrano⁶ disegna i contorni di una maternità altra, esposta all'intemperie, estromessa dal riparo delle narrazioni pacificatrici e gioiose; una maternità destinata a fare i conti con una creatura consegnata alla malattia invalidante fin dalla nascita.

Tre composizioni si collocano, a mo' di *overture*, sul limine della raccolta per cedere il passo poi alle quattro sezioni che compongono il volume, rispettivamente *El deseo*, *El dolor*, *Daños colaterales* e, infine, *El amor*, in un'architettura scritturale che perimetra un percorso che dall'illusione passa all'angoscia e, da questa, alla riconferma dell'amore come ridotto ultimo conferitore di senso e dignità alla vita, in qualunque forma essa si manifesti. Le composizioni, generalmente brevi e segnate da una versificazione aforistica, sono inframmezzate da tre poemi in prosa, *La habitación de tránsito*, *Habitación 313* e *Las noticias*, "escritos así porque su temática no forma parte del corazón del libro: son rendijas, espacios/temas que conectan con el exterior, con «un otro mundo»" (Castro, 2016: web).

Il testo di esordio, sprovvisto di titolo, ci introduce, con la sua cadenza litanica, in uno spazio quasi mistico:

Soy la dulce letanía de los niños muertos en este hospital.
La silenciosa que seca sus lágrimas.
La que reza por cada neonato.

Soy el asombro el miedo el ahínco
el paso firme por baldosas que se mueven.
(Mis labios pueden amar la espina
besar los bordes afilados de la rosa).

Soy la madre asistida por la madre
y firmamos el armisticio con los bisturíes.
(Mi cuerpo se bate contra la patología).

Soy la escriba que registra el latido
de una vida encarnada en la magia.
(Las manos no se ahogan en un mar que anega
camillas y goteros).

Soy recipiente de un líquido inflamable.
La tierra el surco el árbol
la luz alógena de este amanecer.

(Hundo mis pies en lo real y te libero, hija mía,
de los falsos sabios). (11)

Oltre all'esplicitazione del primo verso "Soy la dulce *letanía*", la struttura fortemente anaforica e parallelistica della composizione rimanda al canto invocatorio e supplicatorio proprio di molte tradizioni religiose, ragion per cui la composizione è ascrivibile a quella "forma litánica" che, secondo José Fradejas Lebrero si riscontra in molteplici opere anche di carattere profano (1996: 399-425). Il testo riposa sulla ripetizione delle medesime strutture sintattiche – sintagmi nominali introdotti dal verbo *ser*: "Soy el asombro", "Soy la madre", "Soy el escriba"; proposizioni relative alcune delle quali con pronominalizzazione dell'articolo "La silenciosa que seca", "La que reza" –; sulla *variatio* all'interno del medesimo campo semantico – "Mis labios", "Mi cuerpo", "Las manos", "mis pies" –; e sulla struttura bivocale che, se nella litania vedeva l'alternarsi della voce del cantore e il responso antifonale, qui si biforca nella duplice

⁶ María García Zambrano (Elda, Alicante, 1973) ha pubblicato le seguenti raccolte: *El sentido de este viaje* (Aguaclara, 2007), *Menos miedo* (Premio Carmen Conde de poesía e finalista al premio Ausiàs March, Torremozas, 2012), *La hija* (El sastre de Apollinaire, 2015) e *Diarios de la alegría* (Sabina, 2019). Tutte le citazioni da *La hija* provengono da questa edizione e d'ora in avanti saranno indicate solo con il numero di pagina fra parentesi.

modulazione di una stessa voce, dapprima nei versi inaugurali di ciascuna strofa e poi nell'enunciazione fra parentesi che le chiude. La corrispondenza fra le due parti è giocata sul binomio trascendenza/immanenza, sicché, se nei versi incipitari il dolore della madre è susunto in un processo di astrazione – "asombro", "miedo", "armisticio", "magia" –, nei passaggi tra parentesi il dolore si incarna nella materialità del corpo e nella contingenza di una biografia – "patología", "camillas", "goteros". Alterano la simmetria perfetta di tale schema la prima e l'ultima strofa, le quali, assai significativamente, disegnano un itinerario in cui la preghiera e la ricerca di redenzione dell'esordio lasciano il posto alla lotta e all'ancoraggio nel reale quali unici strumenti di salvezza: "(Hundo mis pies en lo real y te libero, hija mía, | de los falsos sabios)".

Il poema-prologo, dunque, traccia una dichiarazione e d'intenti e di poetica – i cui rispettivi termini saranno meglio specificati negli altri due componimenti di questa sezione liminare – alla luce della quale si dovrà leggere l'opera tutta. L'adozione della formula litania, a differenza di quanto occorreva negli ipotesti religiosi, non è qui fideistica richiesta di intercessione o di soluzioni miracolose innanzi all'atroce realtà della malattia, ma è, al contrario, momento di autoconoscenza e di "scongiuro" del male attraverso un atto di resistenza estrema. Se, infatti, un espediente proprio della litania è la polionimia, ovvero la sostituzione del nome della divinità invocata attraverso l'enumerazione di una serie di suoi attributi – posto che il nome esatto di Dio e, dunque, la sua conoscenza eccedono sempre la parola dell'uomo –, nella composizione la sovrabbondanza di attributi è riferita al soggetto enunciativo stesso: la madre esplora tutte le sue possibilità, i suoi sentimenti, le sue strategie: pregare, piangere, aver paura, ristabilire un sodalizio con la propria madre, affidarsi alla scrittura, contenere, come un recipiente, un dolore da riconvertire in fiamma. Chiamate a raccolta tutte le sue paure e le sue speranze, trasposte con la vertigine di un'enumerazione senza virgole, con spaziature estreme e rapinosi *enjambement* – "Soy el asombro el miedo el ahínco | el paso firme por baldosas que se mueven" –, il compito che la attende è quello di restituire nella sua interezza il valore sacro di ogni umana esistenza, specie di quelle più precarie.

Dichiarazione d'intenti e di poetica, dicevamo. O meglio, prodromi di un discorso che verrà ripreso e articolato nei due poemi successivi, *Preludio* e *La escritura*. Il primo è un diario di quotidiana vita e battaglia, di una lotta che bisogna affrontare ben corazzati per essere certi di uscirne vittoriosi: il primo verso, un endecasillabo *a maiore* con accenti in 2, 6 e 10 sillaba, come quello inaugurale della *Commedia* dantesca, "marca la respiración valiente" (Pérez López, 2016: 211) che dovrà sostenere la madre nella sua personalissima discesa agli inferi: "La madre se atavía corazada" (15). E mentre le circoscritte battaglie quotidiane sono espresse mediante una serie molto plastica di verbi al presente dell'indicativo – "Camina recta con su cicatriz", "Clava madera en su casa flotante", "Orina religiosamente" –, gli obiettivi della guerra sono consegnati a degli infiniti sprovvisti di orizzonte ultimo – "Expresar el amor", "no sentir dolor", "Detener la caída". Verbi che, come si dice nel terzo e ultimo componimento di questa antisala testuale, "abandonan su orgánica firmeza" (16) e che, pur tuttavia, ella convocherà incessantemente, perché è *La escritura* un'ulteriore, forse la più intima, coniugazione della resistenza, la sua strategia per non claudicare nella commiserazione o nella follia, ovvero, con un altro bellissimo endecasillabo *a maiore*, "la lógica extensión de la desdicha".

Dopo aver tracciato le coordinate di un dire che si presagisce agonico ed estremo, le quattro composizioni della sezione *El deseo* sostano, ma assai brevemente, nello spazio euforico dell'annuncio della maternità. L'illusione, però, durerà poco. Nelle due parti seguenti, insieme le più lunghe e toccanti della raccolta, la malattia prenderà il sopravvento dispiegando tutto il suo arsenale di distruzione e di morte. La prima delle composizioni di *El dolor* ci situa in un'ambientazione ospedaliera, ovvero fra le mura di una sala operatoria in cui, dopo l'angosciosa attesa di qualche segnale di vita da parte della creatura appena nata, una sola verità si erge forte e incontrovertibile, "LA HIJA VIVIRÁ":

EL QUIRÓFANO

Un monitor registra tu latido
papel que no termina y en su
desprendimiento
arrastra lágrimas
como cantos que el mar no erosiona.

Cuánto esperar entonces
(papel cayendo)
que asciendas a mi boca.
Cuánta ceguera viscosa alucinada.

(Contar las gasas la voz invisible
el suelo y su desinfección
la señal que debes darme).

Cuánta carne de corcho
todavía.

En lo alto un temblor me despierta a este mundo.

- LA HIJA VIVIRÁ. (27)

Superfluo sottolineare quanto diverso sia questo scenario dall'immaginario consueto con cui siamo soliti archiviare le scene di natalità: non c'è vagito – "la voz invisible | [...] | la señal que debes darme" –, non c'è contatto – "Cuánto esperar entonces | [...] | que asciendas a mi boca" –, ma solo una vita che appare, fin dal suo sorgere, legata a una macchina. Il monitor che registra i battiti del cuore vomita carta infinita come infinite sono le lacrime della madre: un tracciato la cui interminabile durata è tipograficamente resa dalla spaziatura del terzo verso, costituito dal solo sostantivo "desprendimiento" per poi essere ripresa nel verso sesto "(papel cayendo)", anch'esso composto da un unico sintagma nominale in cui il gerundio compie funzione aggettivale. L'inchiodamento nominale, di fatto, sembra congelare l'azione, la quale, sospesa fra parentesi, ha tutto il sapore di una *acotación* teatrale, vale a dire di una didascalia che segnala un elemento di fondo e a sé stante, un avvenimento autonomo, intangibile e inscalfibile da parte della madre, a cui purtroppo è toccato un ruolo di tragica e passiva attesa toccato. In questa abissale dilatazione del tempo, finalmente una voce dalle risonanze quasi oracolari sentenza il destino della piccola: "LA HIJA VIVIRÁ". Mediante l'uso ortotipografico delle maiuscole – con il loro rimando ai tratti sovrasegmentali dinamici, agogici e timbrici propri del grido di giubilo –, l'uscita ossitona del settenario il cui *ictus* cade sull'ultima sillaba del verbo *vivir* coniugato al futuro e, infine, il valore iussivo/deontico di quest'ultimo – se per il personale medico che lo proferisce l'enunciato è gioiosa constatazione, per la madre è ingiunzione divina segnata dall'obbligatorietà –, il componimento recinge quell'interstizio di vita estrema, di vita tanto surrettiziamente quanto gloriosamente rubata alla morte, in cui madre e figlia saranno avvinghiate.

I testi a seguire ci daranno più dettagliato conto di tale condizione esistenziale: le funzioni basilari del corpo dipendono da protesi meccaniche, da respiratori – "(el oxígeno recorre un camino | hasta donde galopan los caballos)" (34)– e sondini nasogastrici – "un surtidor de sangre lechosa como un río" (38)–; gli interventi chirurgici lacerano il corpicino della bimba "Envuelta en gasas que secan la tristeza", lasciandole una ferita che è "escama de pez agonizante" (50). Innanzi a tale supplizio, la madre sperimenta la voragine di un dolore sconosciuto e, in fin dei conti, inconoscibile, come afferma nella composizione *La ignorancia*:

LA IGNORANCIA

Nadie te enseña a rumiar el dolor.

(Las vacas conocen bien el tiempo necesario).

Una mujer ignora cuánto más soportará
el bolo alimenticio
diminuto es parte de su boca

habla
recita
escupe

y continúa. (39)

Come un bolo alimentare impossibile da deglutire e incoercibile a qualsivoglia gnosi filosofica o scientifica, il dolore può solo essere ruminato con la sapienza animale delle mucche. Ospite indesiderato di un rituale quotidiano, col dolore in bocca la madre parla, prega, sputa e continua. Continuare, sì, è questo l'imperativo: ma come? Nella composizione *La tristeza*, riprendendo la rifrazione del sé del poema d'apertura, tutte le madri che La madre è – “La madre bandada de pájaros”, “La madre jeringa”, “La madre esperanza” (29) – si danno appuntamento attorno a quel corpo minuscolo per ordire una strategia di resistenza:

[...]
resolvemos
hilvanar con un hilo
la desesperación de no ver a LA HIJA
solo un cuerpo que se desborda
e inunda los ojos
la boca
el corazón, (29-30, il corsivo è mio)

Insieme, risolvono, dunque, di suturare, di ricucire i lembi di una ferita che dilania la carne e crepa la travatura dell'esistenza. Di far ricombaciare con un “hilo que no se rompe” (37) i margini di un senso lacerato: quello di un corpo che vive secondo il suo dis-ordine – “Pestañas te han nacido para mover | el aire estancado de esta casa)” (66) –; di una maternità sbilanciata ma prodigiosa – “Respiraré por ti [...] | seré tus ojos [...] | Seré tu lengua | [...] inventaré otra vida para seguir respirando” (62-63) –; di un verdetto, quello de *La especialista*, che amputa ogni speranza futura di guarigione – “esconde tu promesa en un informe | destroza a dentellada el porvenir” (51) –; di una quotidianità che scorre sotto lo sguardo ritratto della gente – “(el verano se pasa como pasan aquellos sin mirarnos apenas)” (66). Compito non facile “coser la muerte, su esqueleto | y quebrar la broma del destino” (21), e che, pur tuttavia, la madre intraprende affidandosi alle sue forze e alla parola, consapevole che sarà sempre un fare asintotico. Nell'impossibilità di sanare la frattura che cernudianamente divarica la *realidad* e il *deseo*, resta solo la faticosa raccolta dei cocci sparsi – ovvero, “escribir | con despojos” (28) – e la loro ricomposizione, non già in un'originaria integrità, ma in una nuova compagine di senso che non obliteri, ma com-prenda, la perdita estrema che la malattia arreca: “Se vuelcan los objetos | pedazos esparcidos por el fondo | | pequeñas piezas que nadie jugará” (40). Si tratta, dunque, di una scrittura chirurgica, di una parola tessuto cicatriziale che, come escrescenza destinata a sostare sempre nel 'tra', rimanda insieme alla presenza e all'assenza, a quanto si è guadagnato alla morte e a quanto si è per sempre perduto. Se da un lato, dunque, la 'sutura' è il paradigma che vertebrata la scrittura di García Zambrano, la sua impossibilità, o meglio l'impossibilità di qualunque segno di suturare del tutto l'ecceità e l'eccedenza dell'esperienza, è posta come orizzonte intrascendibile. Così lo dice quando 'gioca' a manipolarne il significante, quando, accostandolo ad altri mediante un abile rimando di rime interne – “(sutura sepultura arquitectura)”, “(hendidura amargura negrura)” –, la voce poetica dissemina i versi di collisioni semantiche che provocano un deliquio del senso:

EL HOSPITAL
(sutura sepultura arquitectura)
Juego a palabras sentada en el box
mientras
una auxiliar rellena la jeringa
con la leche traída de una máquina.

Juego a palabras
y miro
en la sonda
c
a
e
la gotita
(goma que te alimenta y recorre
un camino que me lleva a lo hondo).

Juego a palabras
(hendidura amargura negrura).
Mueves la boca al sentir alimento
Satisfecha duermes
no me miras
quizá no sepas que siempre estoy
inmóvil
mirando la gota que
c
a
e
y me sepulta
esperando una señal para morir
un poco menos. (31-32)

La scrittura, all'unisono con la goccia di latte, "c | a | e" sulla pagina in attesa che dal suo corpo, così come da quello della bambina, scaturisca un segnale che, sebbene incapace di restituire la vita redenta e nella sua integrità, quanto meno permetta di "morir | un poco menos". Ci sono, infatti, traumi non domesticabili dal segno come dimostra la disarticolazione, di poun-diana memoria, delle unità minime della parola, la quale si appalesa qui non più come indice che *rappresenta* ma, performativamente, come gesto che, seppur precariamente, *presenta* la singolarità dell'esperienza. A dispetto della volontà di sutura, nella raccolta *La hija* vi sono cesure caparbiamente incucibili, la cui trasposizione non può che essere affidata a quelle reiterate spaziature fra le parole in cui si ostina a dimorare l'invisibile/indicibile, sicché, con Foucault, la loro funzione consiste "non nel palesare l'invisibile, ma nel palesare quanto sia invisibile l'invisibilità del visibile" (1998: 25-26).

Sulla scia del magistero di Mallarmé e di Hofmannsthal, per García Zambrano il linguaggio appare sempre congedato da quanto nomina e, per questo, l'interrogazione sul suo funzionamento – *La pregunta* – conduce alla ricerca di un dire "que se encarne":

LA PREGUNTA

si digo agua ¿beberé?
si digo pan ¿comeré?
ALEJANDRA PIZARNIK

¿Cuánta esperanza en la palabra *esperanza*
cuánto dolor en el verbo *morir*?

¿Tendré fe si digo fe
podrá el habla vencer el miedo
detendrá mi voz esta caída?

Busco un lenguaje que se encarne
libere a este dolor de su jaula. (44)

È possibile apprezzare, nella complessiva tensione narrativa della raccolta, la costante alternanza di composizioni che, come quella appena trascritta o *La paradoja*, discorrono per sentieri più riflessivi e meditativi e altre in cui affiora un linguaggio viscerale, impastato con parole di latte e lacrime; un mondo poetico dalla “textura de barro” (60) che, come la creatura che ha portato in grembo e come la malattia stessa, scaturisce dalle profondità telluriche e dolenti della carne. È un linguaggio che, nel magma delle sue immagini, si offre come atto fisico, come generazione presimbolica che sembra rimandare allo spazio anteriore e semiotico della *chora*⁷ e risolversi nel “balbuceo, la síncopa conceptual, el entredicho” (Chessa, 215: web). In parole della stessa García Zambrano:

En *La hija* se plantea una tensión entre cierta “historia” que quiero narrar y cómo forzar la palabra poética hasta un espacio de significación nuevo para que dé fe de ese acontecimiento. [...] espacio donde se pueda ser sin la atadura del sentido, de lo contingente, donde se pueda amar sin condiciones, donde se pueda soñar una curación, el único lugar de paradoja donde *la aguja deje de ser aguja* [...]. En este articular el discurso poético concibo la escritura como tránsito hacia la compasión, y deseo que se produzca una reverberación gracias a la complicidad de quien la reciba. (2017: 119-120)

Come per *Diario de una enfermera* è, dunque, il “transito verso la compassione” l’obiettivo ultimo della scrittura che sorregge *La hija*: far sì che ciascun poema sia lo spazio alchimico della “cura” in cui la parola possa “transformar el veneno en una medicina” (64, corsivo nel testo) e il dolore si risolva, finalmente, in gratitudine. I 14 poemi che conformano l’ultima sezione – significativamente intitolata *El amor* e vero e ultimo luogo della sutura – convertono la vulnerabilità in apertura e testimoniano quanto ci sia di ‘miracoloso’ nella vita che si afferma al di là e a dispetto della malattia e della disabilità. È per questo che l’intervallo euforico scandito da poemi quali *La alegría*, *La vida*, *La plenitud*, *La gratitud*, non solo restituiscono il senso di un impegno senza riserve ma, sopra ogni cosa, sanciscono la riconciliazione, magari non duratura, magari da rinegoziare a ogni ricaduta⁸, con la contraddittorietà del dolore.

4. DI CIÒ DI CUI SI DEVE PARLARE. CON VOCE DI DONNA

Torniamo, per concludere, al nostro punto di partenza, ovvero al *Tractatus logico-philosophicus* e, specificamente, alla proposizione 6.52: “Noi sentiamo che, persino nell’ipotesi che tutte le possibili domande scientifiche abbiano avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure sfiorati. [...]” (1989: 173, il secondo corsivo è mio). Per Wittgenstein, dunque, le esperienze umane fondamentali non sono in alcun modo riducibili alla descrizione scientifica;

⁷ Mi riferisco alla concettualizzazione che ne fa Kristeva in termini di spazio non ancora significante e anteriore alla figurazione (1984: 25-30). Per un approfondimento sulla controversa nozione del *Timeo* platonico, cfr. Irigaray, 1985: 31-47 e 1989: 160-169; Cavarero, 1995: 91-97.

⁸ Se *La hija* è un inno alla “compasión”, la raccolta posteriore di García Zambrano che avrebbe dovuto intitolarsi *El amor y la ira*, ma che poi pubblica come *Diarios de la alegría* (2019), si incentra proprio sulla sua assenza: concepita in seguito alla visita presso un centro per disabili, la silloge prosegue il cammino di lotta intrapreso dopo l’accettazione personale della malattia della figlia per mettere a nudo il difficile vissuto di chi è ‘diverso/a’ nella quotidianità della società attuale: “A la enfermedad como hecho vital la rodea un contexto que agudiza sus consecuencias: el rechazo de los otros, la lástima, la soledad, la falta de compasión, el estigma de la discapacidad... Cuando ya habíamos aceptado la lucha vida/muerte llega una lucha más sutil pero más mortífera” (2017: 120).

esse appartengono, piuttosto, all'ordine del "Mistico", ovvero a quell'"ineffabile" che "*mostra sé*" (1989: 175). Inafferrabili dal pensiero logico, tali "problemi vitali" non possono che situarsi nel campo dell'etica, la quale, per il filosofo viennese, è

[...] la ricerca su ciò che ha valore; o su ciò che è realmente importante, o sul significato della vita, o su ciò che fa la vita meritevole di essere vissuta, o sul modo giusto di vivere. Io credo che se voi guardate a tutte queste frasi, avrete un'idea approssimativa di ciò di cui l'etica si occupa. (1995: 7)

Riprendendo quanto già asserito nel *Tractatus*⁹, Wittgenstein estende la portata dell'etica verso un ambito che tocca da vicino la riflessione su malattia e poesia fin qui condotta: "userò il termine «etica» in un senso un poco più lato, in un senso, di fatto, che include la parte secondo me più essenziale di ciò che di solito viene chiamato estetica" (1995: 7). Orbene, l'indistricabilità fra etica ed estetica ravvisata da Wittgenstein quale ambito di afferenza degli indicibili "problemi vitali" offre un prezioso addentellato per una breve considerazione a chiosa delle presenti pagine.

Se un segno distintivo contraddistingue queste voci di donne che dicono poeticamente la malattia, esso sembra essere la pratica di una letteratura che si cimenta nell'esplorazione delle possibilità etiche dell'estetica. Ancor più che dall'impellenza di conferire senso all'esperienza devastante della malattia, ancor più che dal dover arginare un dolore personale, ancor più che dalla volontà di sperimentare i limiti e le possibilità del linguaggio, i componimenti presi in esame sembrano sorgere da un'assunzione di responsabilità. Ciascuno di essi, nella sua sostanziale apertura alla differenza e alla vulnerabilità, si configura come la fucina per creare spazi di libertà e accoglienza e per pensare un'altra tipologia di soggetto, ontologicamente de-essenzializzato ed eticamente 'inclinato'. Ed è questa, forse, la cifra propria del dire poetico, artistico e filosofico delle donne, giacché, come sottolinea Maillard, esse mettono al mondo esseri individuali e non essenze universali; un dire il cui compito è

[...] despertar las facultades éticas y estéticas que todo ser humano abriga. Dicha capacidad no es otra que la de crear un mundo a la medida de su libertad, esa libertad que puede alcanzar como individuo, no como Sujeto esencial. Y ésta, tal vez, sea una labor que las mujeres, más cercanas a lo particular por su constitución genética –ellas dan a la luz individuos, seres particulares, no esencias universales–, se sientan llamadas a realizar, aplicar la abstracción, ver sus resultados, palpar los resultados vivos de su acción es como coger entre manos la criatura que se alumbra. Dar vida a un cuerpo que habrá de ser utilizado, marcado por la vida, en la existencia, ver cómo lo invisible se hace visible, intervenir en el reino de las configuraciones, *ese es el ámbito y dominio de lo femenino* [...]. (Maillard, 1998: 295)

Per quanto diverse negli immaginari e nelle scelte espressive, le due sillogi lungo i cui versi si è transitato hanno in comune una pratica della letteratura, del linguaggio e della soggettività che parte dalla cognizione che ciascun corpo sta costitutivamente a contatto con il mondo, che, per dirla con Merleau-Ponty, appartiene a una medesima "carne" insieme agli altri corpi e alla realtà sensibile tutta. Sulla scorta della consapevolezza di tale orizzonte –di gioia e di vulnerabilità– comune, e dell'impegno che l'essere tra' impone, l'estetica della malattia si risolve, nelle voci di queste due poetesse, in un'etica le cui vertebre sono il riconoscimento, l'ascolto e la cura.

⁹ La proposizione 6.42 recita "Né, quindi, vi possono essere proposizioni dell'etica. Le proposizioni non possono esprimere nulla di ciò che è più alto." e la 6.421 "È chiaro che l'etica non può formularsi. L'etica è trascendentale. (Etica ed estetica sono tutt'uno.)" (Wittgenstein, 1989: 169).

Bibliografia

- ARIÈS, Philippe (2006) *Storia della morte in Occidente*, Milano, Bur.
- BAUMAN, Zygmunt (2012) *Mortalità, immortalità e altre strategie di vita*, Bologna, il Mulino.
- CASTRO, Juana (2016) "Escritura en la vivencia extrema: *La hija*, de María García Zambrano", *Tendencias literarias*, https://www.tendencias21.es/Escritura-en-la-vivencia-extrema-La-hija--de-Maria-Garcia-Zambrano_a41790.html (01/10/2021).
- CAVARERO, Adriana (2013) *Inclinazioni. Critica della rettitudine*, Milano, Raffaello Cortina.
- (1995), *Corpo in figure*, Milano, Feltrinelli.
- CHESSA, Alberto (2015) "Transformar el veneno en una medicina. *La hija* de María García Zambrano", *Partir de ahora* (blog), <http://partirdeahora.blogspot.com/p/la-hija.html> (01/10/2021).
- CORREYERO, Isla (1996) *Diario de una enfermera*, Madrid, Huerga & Fierro.
- DERRIDA, Jacques (2021) *La vita la morte. Seminari (1975 - 1976)*, Milano, Jaca Book.
- ELIAS, Norbert (1985) *La solitudine del morente*, Bologna, il Mulino.
- FOUCAULT, Michel (1998) *Il pensiero del fuori*, Milano, SE.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1996) "La forma litánica en la poesía del siglo XX", *Revista de literatura* XVI, pp. 399-425.
- GALIMBERTI, Umberto (2002) *Il corpo*, Milano, Feltrinelli.
- GARCÍA VALDÉS, Olvido (2008) "Después de *Caza nocturna*", in Ead., *Esa polilla que delante de mí revolotea. Poesía reunida (1982-2008)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA ZAMBRANO, María (2015) *La hija*, Madrid, El sastre de Apollinaire.
- (2017) "Poesía y enfermedad: el lenguaje poético ante lo real", *Nayagua. Revista de poesía* xxv, pp. 117-122.
- GORER, Geoffrey (1955) "The Pornography of Death", *Encounter*, October, pp. 49-52.
- ILLICH, Ivan (2004) *Nemesi medica. L'espropriazione della salute*, Milano, Mondadori.
- IRIGARAY, Luce (1985) *Etica della differenza sessuale*, Milano, Feltrinelli.
- (1989) *Speculum*, Milano, Feltrinelli.
- JANÍK, Allan e Stephen TOULMIN (1980) *La grande Vienna*, Milano, Garzanti.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir (2009) *La morte*, Torino, Einaudi, Edizione Kindle.
- KRISTEVA, Julia (1984) *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press.
- LIDDELL, Angélica (2018) *Una costilla sobre la mesa*, Segovia, la Uña Rota.
- LIUZZO, Rossella (2020) "Silenzi ed esclusioni: la malattia nella poesia spagnola contemporanea a firma di donne", in Rossella Liuzzo e Daria Motta (a cura di), *Silenzi e inclusioni: donne tra oriente e occidente (ss. xi-xxi)*, Lugano, Agorà & Co.
- MAILLARD, Chantal (1998) "Las mujeres en la filosofía española", in Iris Zavala, ed., *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. V, *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, pp. 267-296.

- MCINTYRE, Alasdair (2001) *Animales racionales y dependientes. Por qué los seres humanos necesitamos las virtudes*, Barcelona, Paidós.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2007) *Il visibile e l'invisibile*, Milano, Bompiani.
- MORIN, Edgar (2002) *L'uomo e la morte*, Roma, Meltemi.
- NANCY, Jean-Luc (2001) *Corpus*, Napoli, Edizioni Cronopio.
- NUSSBAUM, Marta (2004) *L'intelligenza delle emozioni*, Bologna, Il Mulino.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles (2016) "La quimera del desvelo y del despojo: *La hija*", *Nayagua. Revista de poesía*, XXIV, pp. 211-214.
- PULCINI, Elena (2009) *La cura del mondo. Paura e responsabilità nell'età globale*, Torino, Bollati Boringhieri.
- RELLA, Franco (2000) *Ai confini del corpo*, Milano, Feltrinelli.
- SONTAG, Susan (1979) *Malattia come metafora*, Torino, Einaudi.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1989) *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi.
- (1995) *Conferenza sull'etica*, in *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Milano, Adelphi.
- WOOLF, Virginia (2006) *Sulla malattia*, Torino, Bollati Boringhieri.

