



Al dios (fuera) del lugar

Forme, icone e oggetti del sacro in *Devocionario* di Ana Rossetti

Al dios (fuera) del lugar. Shapes, Icons and Objects of the Sacred in *Devocionario* by Ana Rossetti

Ida Grasso

Università della Calabria, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Pubblicato undici anni dopo la fine della dittatura franchista, *Devocionario. Poesía íntima* (1986) di Ana Rossetti s'impone nel panorama lirico coevo per il massiccio ricorso ad un corredo tradizionale d'immagini della religione cristiana, risemantizzato nella direzione del racconto soggettivo del desiderio erotico. Attraverso l'analisi di liriche campione, s'intende ragionare sul senso complessivo di una così peculiare scelta stilistica e contenutistica, con la quale l'autrice sembra portare avanti una più ampia riflessione sulla dicibilità stessa del linguaggio poetico. In un contesto storico e culturale profondamente rinnovato, e liberato da ogni forma di controllo, la lirica di Ana Rossetti si confronta con l'oscura, indomabile forza di Eros, riconosciuta come l'unica realtà in grado di capovolgere e annientare norme e statuti del senso. | Published eleven years after the end of the Franco dictatorship, *Devocionario. Poesía íntima* (1986) by Ana Rossetti stands out in the lyrical panorama of the time for its massive recourse to a traditional set of images of the Christian religion, resemantised in the direction of the subjective tale of erotic desire. Through the analysis of sample poems, we intend to reason on the overall meaning of such a peculiar stylistic and content-related choice, with which the author seems to pursue a broader reflection on the very expressibility of poetic language. In a profoundly renewed historical and cultural context, and freed from all forms of control, Ana Rossetti's lyric poetry is confronted with the obscure, indomitable force of Eros, recognised as the only reality capable of overturning and annihilating norms and statutes of meaning.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Ana Rossetti, *Devocionario*, sacro, desiderio, mistica | Ana Rossetti, *Devocionario*, sacred, desire, mystical poetry

1 A quindici anni di distanza dalla morte del *caudillo* Francisco Franco, avvenuta il 20 novembre del 1975, l'accidentato processo di democratizzazione, faticosamente avviato nella penisola iberica sin dalla caduta del regime dittatoriale, può dirsi concluso. Gli anni Novanta dello scorso

secolo si aprono su uno scenario assai mutato rispetto al passato, caratterizzato da un processo di modernizzazione e di apertura della Spagna al confronto con le nazioni vicine. La capitale spagnola, che si attrezza con le altre città ad accogliere inusitate ondate di turismo internazionale, si trasforma progressivamente nel centro di un rinnovamento culturale ed estetico, che con un occhio puntato alle sperimentazioni artistiche d'ambito statunitense, incrocia al contempo i gusti, le tendenze, talora gli eccessi della società di massa.

Il consumo generalizzato di cultura – termine che, come lucidamente riassume José Carlos Mainer, “nunca ha significado tanto [...] como en los días de la transición” (Mainer, Juliá 2000: 147) – diventa uno dei fenomeni più vistosi nel secondo decennio post dittatura, dove “otros sentimientos” prendono il posto di “más sólidos ideales” (Mainer 1992: 66). Rispetto alla fine degli anni Settanta e alla prima metà della decade successiva, infatti, la rielaborazione collettiva dell'incubo del franchismo sembra orientarsi su un versante meno impegnato politicamente, e lontano da rigide posizioni ideologiche. La privatizzazione della vita economica, con i suoi incentivi all'iniziativa e al profitto individuale, ha il suo immediato riflesso nella vita artistica, che si presenta attraversata da un'ondata d'inusitata emotività, e di “aversión a lo definitivo, a lo orgánicamente estructurado” (Mainer 1992: 67). In ambito più specificamente letterario si assiste ad un fenomeno di “refundamentación de[l] ámbito íntimo, privado”: vittima della precarietà storica, il soggetto, che sente di aver vissuto sotto “continua amenaza de desposesión”, cerca rifugio in una sorta di “trance metaliterario” a cui arriva “por la vía de sus sentimientos, por la necesidad de afirmarse como conciencia feliz y como explorador de sus propias posibilidades sentimentales” (Mainer 1992: 68). Le fertili zone della creazione letteraria si rivelano, dunque, “specchio e rifugio” per gli scrittori in cerca di maggiori certezze; attitudine, quest'ultima, che restituisce la complessità di un “periodo singular”, dove, precisa ancora Mainer, la “modernidad rampante” e l'aspirazione ad una società “más laica y razonadora” sono chiamate ancora a fare i conti con “credulidades y escepticismos”, le ombre persistenti, proiettate da una cultura tradizionale dominata da “arcaísmos sociológicos” (Mainer, Juliá 2000: 247).

La frattura insanabile, che aveva tragicamente segnato i confini tra due idee possibili di paese prima della guerra, e dopo, durante gli anni della dittatura, quando migliaia di individui furono costretti a scegliere la via dell'esilio e del definitivo allontanamento dal suolo patrio, sembra

ora ricomporsi in nome di una (apparente) felicità presente: un godimento effimero (di beni materiali, di denaro e di eccessi), che narcotizza e sospende il doloroso confronto con il passato. A sintetizzare efficacemente gli effetti concreti che, sul versante letterario, suscita l'aria di libertà in cui è avvolta la Spagna degli anni Novanta, concorrono le parole di Francisco Rico:

Donde más a gusto se mueven los nuevos autores, en efecto, es en ese dominio en que el individuo, en entornos familiares, en especial de la ciudad, es sólo él mismo y está solo consigo mismo, por determinantes que sean las circunstancias externas [...] ese dominio en que los datos y los factores objetivos se hacen incertidumbres, problemas, sentimientos, obsesiones, fantasías estrictamente personales, y el mundo consiste en la huella que las cosas dejan en el espíritu [...] No se trata, sin embargo, de dar rienda suelta a los subjetivismos a ultranza [...] ni tampoco de embarcarse en la introspección ni en las grandes travesías psicológicas, sino de privilegiar ese momento y ese lugar en que la realidad y los otros suscitan por fuerza una respuesta personal e intransferible, cuando está en juego el significado particular, para cada uno, de situaciones y experiencias que no tienen por qué ser particulares (Rico 1992: 90).

Il dominio dell'individuo, che ha definitivamente sostituito il dominio dell'ideologia, diventa il nucleo semantico intorno al quale s'irradiano posture soggettive che non disprezzano, al contrario, accolgono il confronto con la realtà, ma solo nella misura in cui tale apertura possa descriversi come contributo, semanticamente pregnante, all'allestimento della storia dell'"io". Uno sguardo sommario al romanzo spagnolo degli anni Novanta sembra confermare il punto di vista di Rico: pur nella sua varietà di ricerche e di stili – che non a caso Gabriele Morelli interpreta come un coraggioso tentativo di superamento della “visione polarizzata sull'ideologia della guerra civile” (Morelli 2021: 252) –, la prosa romanzesca innalza la barriera dell'intimismo e del culto del privato. Quando, al contrario, appare (raramente) il tema collettivo, anche nel suo aspetto politico (la Transizione, la guerra, la *posguerra*), si può dire con Constantino Bértolo che esso non subisce un trattamento mitologizzante o una lettura ideologizzante: la storia recente rimane sullo sfondo mentre “la privacidad se vive como sabiduría, único lugar posible frente a la crisis de cualquier otro tipo de valor” (Bértolo 1992: 298). Parimenti accade in ambito lirico, dove “los hechos transcendentales”, che cambiarono radicalmente la

vita culturale e artistica spagnola dopo la dittatura, assumono un rilievo decisivo nel cangiante ventaglio di possibilità e di sperimentazioni a cui accedono i giovani poeti, i quali finiscono per portare a estreme conseguenze il “trionfo del individualismo” e il “canto a la realidad cotidiana” (Cano Ballesta 2001: 21; 63-64).

Introducendo l'importante studio collettivo del 1995, che vuole essere un primo bilancio della poesia spagnola coeva, Giovanna Calabrò pone l'accento sull'autonomia delle singole poetiche, che rifiutando “monopoli o etichette da parte di chicchessia” si muovono in un “orizzonte di possibilità”, con un atteggiamento misto di “cautela e spregiudicatezza” (Calabrò 1995: 6). Ne viene fuori un panorama vario e cangiante, che respinge l'ipotesi di un resoconto definitivo: coniugando in modo libero l'istanza soggettiva (e i suoi corollari scopertamente intimisti, come la “celebración de lo cotidiano, la narratividad, el recurso a la anécdota, la evocación de un mundo común y trivial, los sentimientos personales”; Cano Ballesta 2002: 64) con strutture e forme della tradizione recente e passata, il genere lirico giunge ad accostamenti e stravolgimenti formali inauditi.

2 In questo contesto di “vorace onnicomprensività, rinuncia ai programmi poetici precostituiti, consapevolezza di una libertà vera e profonda che è la libertà dell'allegria” (Profeti 1994: 21), diventa oltremodo significativa la traiettoria lirica ed esistenziale di Ana Rossetti, pseudonimo di Ana Bueno de la Peña, che si impone nello scenario letterario spagnolo contemporaneo con *Los devaneos de Erato*, prima raccolta di versi, pubblicata nel 1980 a Valencia per l'editore Prometeo, e vincitrice del premio Gules. L'ingresso della poetessa andalusa nel panorama lirico coevo, in cui è presto riconosciuta, insieme ad autori come Luis García Montero e autrici come Blanca Andreu, tra le voci più autorevoli¹, coincide con quel fenomeno di emancipazione delle voci liriche femminili, riconducibile alla “liberalización de las costumbres” propria dell'epoca post dittatoriale, e che dà avvio ad un lento processo di normalizzazione delle relazioni tra i sessi (Benegas 2017: 66). È facile immaginare quanto tale circostanza abbia in qualche modo condizionato la lettura di Ana Rossetti e buona parte delle interpretazioni critiche dedicate alla sua opera. Già nel 1994, nell'introduzione ad una selezione antologica delle liriche dell'autrice, pubblicata per l'editore Le Lettere, Maria Grazia Profeti, rifiutando *cliché* di genere, ammirevolmente provvedeva a liberare la lirica della poetessa dalle briglie di analisi femministe e invitava a “considerar[la] non ‘donna

che scrive poesia', ma poeta *tout court*" (Profeti 1994: 17). Non è, dunque, il caso di indugiare su tale questione, che tuttavia va tenuta in conto solo in quanto ulteriore indizio della complessità del panorama poetico spagnolo degli anni Ottanta e seguenti. Poiché se è vero che, a differenza della decade precedente, in questi anni la partecipazione attiva delle donne in ambito lirico si misura innanzitutto nella creazione di specifiche antologie di genere (Nadales 2016: 191), ed è proprio la compagine femminile a giocare un ruolo determinante nell'abbattimento delle frontiere tra io lirico e la biografia dell'autore (Benegas 2017: 67)², tali dati non devono legittimare conclusioni affrettate sulla loro trasposizione su un piano culturale ed estetico³. Del resto, contro le "tantas etiquetas que posteriormente se han ido aplicando a diestro y siniestro" (Rossetti 1995: 190) si è sempre schierata la stessa Ana Bueno de la Peña, rifiutando ogni stereotipo classificatore, e rivendicando piuttosto l'originalità di una poetica in cui l'eroticismo, l'intimismo, l'ironia, la parodia, l'intertestualità sono solo alcune tra le possibili linee interpretative di un processo artistico, dove di pari passo alla "tarea creativa" si va delineando una cosmogonia di segni (Céspedes 1998: 5) che sposta il racconto dell'io sull'asse metatestuale. In particolare, è nel "giocosso meticciamiento di piani" o nella "plethora del juego intertestuale" (Profeti 1994: 21) che si fa maggiormente visibile il tratto generazionale di una poesia attratta dai giochi e dagli scambi del sistema rappresentativo, volta a "una constante renovación y profundización de los viejos modelos" (Cano Ballesta 2001: 28). Tuttavia, Ana Rossetti si distacca dal novero dei poeti coetanei per il singolare, massiccio impiego della materia e del codice religioso, vero segno d'identità di una poesia lirica, che al suo apparire nell'atmosfera eccentrica e libertaria della Movida madrileña, non mancò di destare sconcerto e scalpore⁴.

Perché una giovane poetessa, cresciuta ed educata nella cattolicissima Spagna di Franco, che ha la fortuna di risvegliarsi venticinquenne all'alba di un'altra Spagna, quella di cui sarà interprete e gaudentemente partecipe, infonde la propria lirica della liturgia cristiana al punto da farne un tratto essenziale del suo universo lirico? Più concretamente: che tipo di operazione compie Ana Rossetti? E in cosa si misura la sua differenza rispetto ad altre poetiche iberiche, analoghe per contesto storico e culturale, rappresentanti di quella *poesía de la experiencia*, "tendencia dominante o mayoritaria" (Lanseros Sánchez 2016: 88) tra gli anni Ottanta e Novanta dello scorso secolo?

3 Tenterò di rispondere a queste domande soffermandomi sull'analisi di *Devocionario. Poesía íntima*, quarto libro della poetessa andalusa, stampato a Madrid nel 1986 per l'editore Visor, e vincitore nello stesso anno del Premio Rey Juan Carlos I. Con questa raccolta della metà degli anni Ottanta, ma assai decisiva per i futuri sviluppi della sua traiettoria poetica, Ana Rossetti continua l'esplorazione degli abissi del desiderio, avviata con la sua opera prima, *Los devaneos de Erato*, in cui il ricorso ai contenuti del mito (allusi nel titolo), e già in parte a quelli del sacro, è asservito ad un effetto di potenziamento della postura soggettiva su cui si regge il libro. Di questa medesima tensione tra il lontanissimo mondo classico e religioso e la realtà inquieta del soggetto, calato nella contemporaneità, si alimenta anche *Devocionario*, dove icone e oggetti della religione cristiana non soltanto si configurano come principali isotopie del macrotesto, ma agiscono al punto da condizionarne la struttura.

Nella lingua spagnola, con il sostantivo *devocionario* s'intende, infatti, comunemente un libro di preghiera: il termine allude a una raccolta di orazioni, selezionate dal *corpus* dottrinale della fede cristiana, distribuite in diverso modo, a seconda dell'uso dei fedeli. La sua funzione è quella di aiutare l'orante a scandire le preghiere nel tempo (la giornata, o l'anno liturgico). Con un *devocionario* si fondono insomma il tempo privato del culto e quello collettivo della cristianità. Al pari di un comune libro di preghiere *Devocionario* di Ana Rossetti presenta una strutturazione in parti: alla prima, senza titolo, seguono le successive due, nominate, rispettivamente *In conspectu angelorum* e *Divinas palabras*. Scanditi come suppliche e implorazioni all'interno delle sezioni i ricordi personali dell'io lirico (in particolare quelli ascrivibili all'età dell'infanzia e della prepubertà, l'età della scoperta dei primi impulsi sessuali, e della presa di coscienza della potenza perturbante del desiderio), si susseguono a istantanee del presente, che s'insinua, anche fuori del verso, nell'articolato apparato paratestuale, dove le dediche a personaggi reali si alternano a un gioco sofisticato di epigrafi in cui vi sono richiami a versi di canzoni pop, e a opere di natura letteraria e religiosa.

Devocionario di Ana Rossetti è, dunque, un libro di culto in cui la materia soggettiva (la *poesía íntima*, richiamata nel sottotitolo) giunge a scalzare la fede in entità trascendenti. L'aspetto collettivo, proprio di un comune *devocionario*, quello cioè della preghiera e della fede, è recuperato nell'apparato religioso su cui si incastona il libro: dalle icone sacrali come la Vergine Maria (richiamata esplicitamente nella prima lirica, *Festividad*

del dulcísimo nombre), ai santi (Santa Barbara, Santa Agnese, San Lorenzo, Santo Stefano, San Tommaso); dagli angeli, al demonio, passando per gli oggetti del culto (la croce, le reliquie) e della preghiera (rosari, *devocionarios*, messali, agiografie), le prime due sezioni del libro restituiscono un vasto campionario di *imagerie* religiosa di tradizione cristiana, che non scompare, ma senza dubbio si restringe nella terza sezione, dove invece risulta potenziato il meccanismo di citazioni (negli esergo che antecedono le liriche, o nella medesima struttura del verso) di squarci da salmi o da preghiere di teologici ecclesiastici, a cominciare dal caso magniloquente del riferimento, in esordio alla terza parte del libro, all'implorazione *Alma de Cristo, santificame*, che Sant'Ignazio di Loyola antepone ai suoi *Esercizi spirituali*. Tale bagaglio semiotico e culturale, afferente alle pratiche concrete del culto e della preghiera, essenziale per la strutturazione del macrotesto, è innanzitutto sottoposto a un consapevole rovesciamento di senso, volto a disorientare e sovvertire le aspettative del lettore. Si può, pertanto, essere d'accordo con Noni Benegas quando afferma che obiettivo principale di Ana Rossetti è "tomar un lenguaje sabiamente petrificado por la tradición, mezclarlo con referentes enormemente personales y, una vez embebido de ellos, obligarlo a decir cosas que jamás diría, quebrándolo" (Benegas 2017: 91). Gli esempi potrebbero essere numerosi. Ne scelgo soltanto tre, prelevandoli rispettivamente dalle parti in cui si compone il libro. Il primo, *Reliquia*:

La más cierta belleza no resiste el esfuerzo de guardarla
Gerald Manley Hopkins

Apenas asomado el lívido destello
la enardecida flor, hostigada y pujante,
su violencia apresura.
Desplegados los frunces, tanto caudal cautivo,
desbórdase del cáliz, la llama estremecida
y su cinta desprende e irisándose
por tu vientre resbala.
Nácar ardiente sobre el plumón del vello,
sobre el negro emparrado de las ingles, vertido.
Solícito el pañuelo
quisiera retener del pálido granizo
tan quemante diadema
y tiende su gardenia de batista.

.....

El eco de tu huida en mi puerta aún clavado
y la liviana tela es pájaro de yeso,
rígida cartulina o dura nieve
por la alfombra encrespando sus opacas estrellas
(Rossetti 1998: 14)

In *Reliquia*, terzo componimento della prima parte del libro, l'oggetto devozionale richiamato nel titolo, con scoperta allusione feticista, altro non è che il fazzoletto con cui l'amante raccoglie il seme del coito, che il desiderio dell'io investe di una carica pulsionale erotica inaudita ("Solicito el pañuelo / quisiera retener del pálido granizo / tan quemante diadema / y tiende su gardenia de batista", vv. 10-13). Il processo di risemantizzazione dell'oggetto comune per mezzo dell'impiego del linguaggio sacrale è rafforzato da un ulteriore passaggio formale, che investe direttamente la dimensione del testo poetico. Nell'enumerare le vitali metafore floreali e vegetali associate al genitale maschile ("enardecida flor", v. 2; "cáliz", v. 3) già Tina Escaja in uno studio recente ne evidenziava la contrapposizione alla fredda fissità delle immagini finali ("pájaro de yeso", v. 15; "rígida cartulina o dura nieve", v. 16; "opacas estrellas" v. 17), che contribuirebbero a instaurare un'ulteriore identità semantica tra l'oggetto reliquia (il seme cristallizzato), e l'istante celebrato attraverso la lirica ("Una vez más se establece una asociación litúrgica y metapoética al constituirse la reliquia y el poema en los signos respectivos del cuerpo y del instante celebrado", Escaja 2013: 193)⁵. Dunque, il rovesciamento paradossale che investe il componimento, già a partire dal titolo, non si limita all'oggetto su cui si riversa la devozione dell'io, ma può estendersi perfino all'esperienza lirica, che diventa "signo intermedio que, aunque precario, permite la celebración del deseo y del silencio, la ilusión última de conservar y hacer presente la ausencia" (Escaja 2013: 194): reliquia è il fazzoletto intriso ma anche il verso che immortala un'esperienza entrata definitivamente nel mondo di ciò che è perduto ("El eco de tu huida en mi puerta aún clavado", v. 14)

In *De los pubis angélicos*, seconda lirica della seconda parte del libro (*In conspectu angelorum*), l'essenza eterea degli angeli e la loro tradizionale indefinizione sessuale diventa un pretesto per richiamare, nella sua potenza visiva, il "portento" enigmatico che si cela tra le gambe del transessuale Bibí Andersen, amica "adorata" della Rossetti, esplicitamente nominata nella dedica del componimento ("A mi adorada Bibí Andersen"), nonché personaggio assai popolare nella Madrid degli anni Ottanta, noto anche per la sua partecipazione a vari film di Pedro Almodóvar:

Divagar
por la doble avenida de tus piernas,
recorrer la ardiente miel pulida,
demorarme y, en el promiscuo borde,
donde el enigma embosca su portento,
contenerme.
El dedo titubea, no se atreve,
la tan frágil censura traspasando
– adherido triángulo que el elástico alisa –
a saber qué le aguarda.
A comprobar, por fin, el sexo de los ángeles. (37)

La scottante verifica (“comprobar”) del “enigma”, perseguita dall’io lirico in modo esitante, tentennante (“El dedo titubea, no se atreve”, v. 7) trova finalmente (“por fin”) compimento nel verso finale, dove el “sexo de los ángeles” scoperto dalle insinuanti dita che oltrepassano la “frágil censura” (v. 8) imposta dall’indumento che lo contiene, è ‘comprovato’ nel momento stesso in cui si afferma nel verso (“A comprobar, por fin, el sexo de los ángeles”, v. 11): il sesso di Bibí, celato, percepito unicamente attraverso il tatto, è rivelato, veduto perché detto.

In *De los pubis angélicos* trova conferma la vibrazione analogica su cui si costruisce *Reliquia*: nella “scioccante” identità semantica instaurata (sesso di Bibí / sesso degli angeli) è, infatti, possibile osservare un rivestimento della materia bassa per mezzo del linguaggio del sacro, asservito nuovamente ad un discorso metaletterario. Se in *Reliquia*, oltre al fazzoletto impregnato di seme, è la lirica stessa a definirsi come feticcio– il verso come il fazzoletto trattiene ciò che scivola via– nel componimento dedicato all’amica Bibí l’intimo luogo della ‘verifica’ può coincidere unicamente con l’intimo luogo della lirica, angolo allucinato del riconoscimento di una verità indicibile, una verità che dopo essere stata scoperta, per dirsi ha bisogno di ‘altre’ parole.

Nel processo di ritrascrizione del senso che investe gli oggetti e le icone religiose presenti in *Devocionario* (che, come gli esempi menzionati dimostrano, è consustanziale a un più ampio discorso metalirico) è possibile rintracciare un diverso gradiente funzionale: per generalizzare, si potrebbe dire che tanto maggiore è il tratto sacrale tradizionalmente a essi attribuito, tanto più elevato è il processo di stravolgimento di senso a cui sono sottoposti. In *Santificame*, terzo esempio, prelevato dalla terza parte del macrotesto, l’imperativo con cui il fondatore della Compagnia di Gesù si

rivolge all'anima di Cristo per ottenere la santificazione, nel primo verso della sua preghiera (*Anima di Cristo, santificami*), ritorna a nominare il titolo della lirica, dove il progredire nella perfezione mediante l'osservanza dei precetti evangelici è interpretato dall'io lirico come graduale avvicinamento al godimento sessuale per mezzo della pratica autoerotica. In *Santificame* Ana Rossetti descrive la sperimentazione onanistica di un'adolescente, che per la prima volta, dinanzi all'immagine perturbante di un santo, "bello hermafrodita", conosce la masturbazione:

Quare tristis es, anima mea, et quare conturbas me?

Debía ser el alma,
sí, era el alma la congoja aquella
que anegaba mis rezos, y lenta discurría
derramándose por el teclado blando
del armónium cada vez que pulsaban
la llave del celeste.

Debía ser el alma
aquel desmayo mío, igualable tan sólo
de los ardientes cirios a las lisas melenas
si acaso mi misal se abría por la estampa
de un bello hermafrodita con un nombre de santo.

Sì, lo sé, debía ser el alma
el temor que sentía, la certeza,
cuando el duro viril asentaba su albura
– tan arrasada estaba de diamantes
que la custodia de la plata parecía –
de que una de mis manos incontenible y pálida
siguiera resbalando
despacio, muy despacio, por mi pelvis. (55)

La sistematica "elusione delle attese" (Profeti 1994: 17), conseguita nei campioni lirici precedentemente analizzati mediante un violento slittamento analogico, è portata a estreme conseguenze in *Santificame*. In questa lirica la ritrascrizione del senso del titolo, a partire dall'impiego del verbo con cui si conclude il primo verso della preghiera di Loyola (posta, come si è detto, in esergo alla sezione in cui il testo è contenuto),

va innanzitutto ripensata alla luce del riflesso della citazione dal Salmo 42 che accompagna i versi (“Quare tristis es, anima mea, et quare conturbas me?”). La tristezza dell’anima che si ripiega su se stessa, e che nei versi del Salmo cerca di trovare riparo nella speranza in Dio, si converte nei versi di Rossetti in vera e propria angoscia (“congoja”), timore del desiderio (v. 13), e sostanza stessa dell’anima (vv. 1-2), come lo svenimento (“desmayo”, v. 8), che è abbandono e cedimento definitivo al piacere. Un ulteriore livello di analisi farebbe emergere un dialogo fitto con la tradizione della lirica religiosa spagnola, e in particolare con la tradizione mistica, un gioco consapevole di citazioni e rimandi testuali, che si riannodano tra i micro-testi che compongono il libro. Tuttavia, obiettivo di questo discorso non è tanto (né solo) indagare il posizionamento di Ana Rossetti nell’ambito dei modelli letterari di riferimento (in primo luogo iberici), ma piuttosto valutare il senso complessivo di un’operazione che non contraddice, e che anzi porta ad estreme conseguenze gli effetti dello scenario storico in cui si costruisce. Ho insistito sul fatto che la poetessa si serve delle forme, delle icone e degli oggetti del sacro per raccontare in modo consapevolmente impudico le profondità del desiderio erotico: da un lato quello perturbante e sconvolgente scoperto dalla comunicanda dinanzi alla Croce, che apre “insólitos caminos en [la] sangre / – obediente hasta entonces – extra- viándola, / perturbando la blancura espectral / de [sus] sienes de niña [...]” *Festividad del dulcísimo nombre*, vv. 5-8); dall’altro quello adulto della donna (in cui la bambina si è trasformata), non più vittima di Eros (“Ni ángeles ni arcángeles / hay ya en mis santuarios, ni me muero de amor”, *Just Call the Angel of the Morning*, vv. 19-20), ma consapevole ormai che il desiderio è insidia pericolosa, proiezione luttuosa (“hay en toda caricia / una amenaza. En toda lengua un dardo”, *Muerte de los primogénitos*, vv. 14-15).

Le brevi sezioni di analisi dedicate a *Reliquia*, *De los pubis angélicos* e *Santificame* hanno consentito di rilevare che il segno sacrale che avviluppa, rispettivamente nelle tre liriche, il fazzoletto, l’angelo e le parole di Sant’Ignazio è capovolto in direzione di un materialismo erotico in cui il disorientamento del lettore non regge di fronte a un’ipotesi di scoronamento del sacro a vantaggio della materia bassa. Le basse istantanee della realtà (il fazzoletto sporco di seme, il sesso portento del transessuale Bibí Andersen, un astuccio duro fatto scivolare tra le gambe verso il pube) preservano intatta la loro natura indecorosa, che anzi, è doppiamente ricalcata dal trattamento formale a cui sono sottoposti. Nemmeno mi sembra che con tale materia (oggettuale e esperienziale) la poetessa intenda orientare il

suo discorso in una linea di recupero di contenuti e di pratiche ascrivibili a istanze ritenute superate dalle nuove contingenze storiche. Il problema che un libro come *Devocionario* pone non è tanto quello di riabilitare, nel tempo della post Transizione e della Movida, contenuti repressivi associabili all'atmosfera culturale propria all'epoca franchista, ma raccontare l'evento contingente, che privo ormai di argini contenitivi e coattivi, si plasma nella contaminazione con la brutale forza del desiderio.

Per fare questo Ana Rossetti ricorre alla tradizione religiosa, che maggiormente rispetto ad altre, si apre "alle frontiere della possibilità della comunicazione": sono le parole di cui si serve Giovanni Caravaggi (1995: 12) per descrivere il linguaggio letterario di San Juan de la Cruz, autore che con Santa Teresa forma parte del novero di letture che la medesima poeta ha riconosciuto tra le più decisive nell'articolazione della sua parabola lirica. Nell'esperienza della mistica spagnola del XVI secolo, la trasgressione del segno, gli slittamenti semantici tra irriducibili universi concettuali, la dilogia, si configurano tra gli strumenti prescelti per indirizzare il discorso sul divino. È proprio San Giovanni della Croce che giunge a servirsi in modo scoperto di motivi e tradizioni profane, infondendoli di nuovi significati spirituali, al fine di concedere al lettore la possibilità di riconoscere la veste formale antecedente alla costruzione del suo discorso. Sul versante opposto a quello dell'autore del *Cantico Spirituale*, Ana Rossetti facendo leva sull'ambiguità semantica implicita nel codice religioso, ma anche sulla sua convenzionalità (e dunque sulla sua riconoscibilità), si apre alla descrizione della vile realtà del desiderio (riprendendo, sull'asse tematico, la tradizionale contrapposizione Amore-Morte). Dunque in *Devocionario* le scelte formali e contenutistiche volte a invertire il segno del sacro non corrispondono ad implicito giudizio di valore, che porterebbe la poetessa a parodiare la tradizione religiosa a vantaggio di una materia bassa e inferiore, o al contrario, a innalzare l'impietosa faccia del reale mediante gli artifici del sacro. Il ricorso alla risemantizzazione delle strutture, delle icone e degli oggetti religiosi che si misura nella sua poesia va piuttosto interpretato come riflessione sulla dicibilità stessa del linguaggio poetico contro l'oscura, indomabile forza di Eros, quest'ultima riconosciuta come l'unica realtà in grado di capovolgere e annientare norme e statuti vigenti.

L'indicibilità della devozione su cui riflette la mistica di San Giovanni insinuando dubbi sui limiti stessi del linguaggio, debole di fronte "a ogni pretesa di comprensione non intuitiva" (Caravaggi 1995: 26), diventa nell'opera della Rossetti indicibilità del contingente, quando, fuori da

ogni possibile forma di schematizzazione (o catalogazione), esso si apre ai sussulti analogici del desiderio. In *Devocionario* le forme, le icone e gli oggetti del sacro non celano una realtà nascosta e repressa che scalpita per essere rappresentata, ma reggono la prova, proprio per la loro statutaria polisemia, di dire un reale caotico e abissale, inconoscibile perfino per il soggetto che lo sonda e lo percorre, spinto dal proprio personale delirio erotico. Perfettamente in linea con i maggiori rappresentati della *poesía de la experiencia* (Luis García Montero, Jon Juaristi, Vicente Gallego, per fare solo qualche nome), Ana Rossetti non rinuncia a svolgere un discorso sull'individualità, contaminando la "storia" dell'io lirico con molteplici addentellati autobiografici. Tuttavia, tale discorso, di per sé poco funzionale, è orientato, sull'asse metatestuale, a proporre un ragionamento sullo statuto stesso del genere lirico, nella cui capacità rappresentativa la poetessa dimostra di avere fiducia non aprioristicamente, ma sulla base delle possibilità offerte da consolidati codici formali tradizionali. Pur condividendo le ardite sperimentazioni, che attraverso la "cita paródica, el pastiche o la alusión irónica" la lirica iberica coltiva a cavallo tra anni Ottanta e Novanta, assecondando, inoltre, una costante "mirada a obras del pasado" (Cano Ballesta 2001: 55 e 54), Ana Rossetti persegue la sua poetica "independiente" (Bianchi 2013: 25), costruendo un linguaggio simbolico che è veicolo di una profonda meditazione sulla capacità espressiva della lirica. Si comprende perché *Devocionario* costituisca un punto di svolta decisivo nella sua originalissima traiettoria lirica, anche rispetto alle successive raccolte poetiche (di cui "Llenar tu nombre" del 2008 è forse l'approdo estremo), in cui analogamente forme e contenuti sono piegati ad un discorso sulla "fuerza ilimitada, telúrica" della poesia (Rendón Infante 2013: 260): entità inafferrabile, che come la poetessa medesima afferma "conoce más de lo que el poeta sabe, dice más de lo que pretende y descubre más de lo que tenía previsto" (Rossetti 2013: 23).

A definire *Devocionario* tra i più riusciti libri di poesia spagnoli della seconda metà del Novecento non concorre tanto il seppur originale ricorso all'apparato religioso, ma piuttosto il suo dispiegamento formale ottenuto assecondando quelle che, in uno dei suoi importanti studi, Giovanni Pozzi definisce le due principali caratteristiche del linguaggio dei mistici: il lavoro sulle "componenti materiche della lingua che, permutate, ripetute, distribuite generano all'infinito significati che non sarebbero mai stati collegati fra loro per via concettuale" e la creazione di "giunture che non sarebbero mai state rilevate nella visione del mondo legata al discorso

ordinario” (Pozzi 1984: 31). Com’è noto, lo studioso svizzero si è a lungo interrogato sulla natura retorica delle “parole dell’estasi” definendone funzioni e strutture comunicative, e soprattutto fenomeni di trasgressione e di permutazione semantica a partire dalla loro contaminazione con il linguaggio corrente.

In *Devocionario* il fazzoletto-reliquia, l’angelo Bibí, l’orgasmo-“santificazione” sono mirabolanti congegni metaforici; strutturati su un altrettanto incredibile ipertrofia analogica, essi puntano ad una dilatazione del senso per mezzo dell’ambigua struttura del significante, che nel discorso mistico “diviene (...) produttore (non veicolo) di senso e esso stesso si tramuta in sistema semiotico di secondo, terzo grado”. L’effetto di questo spostamento trasgressivo e continuo sul versante del significante, nei versi di Ana Rossetti è asservito all’elaborazione di un modello formale (poetico) e contenutistico (o sistema) che, secondo la lezione dei mistici, rifiuta l’imperativo rappresentativo governato da verità ideologiche e ordinarie.

Gli effetti di tale scelta si possono misurare, sul versante lirico, in un moto di oscillazione continua tra presente e passato, rispetto ai quali l’io sistema i tasselli di una possibile storia individuale, ma a dispetto di qualunque ordine causale. In *Purificame*, terza lirica della terza sezione del libro, la tensione tra le due sfere temporali è portata a estreme conseguenze nel drammatico resoconto a cui giunge la voce lirica, costretta a ammettere (come si vede in particolare nei versi finali del componimento), di essere rimasta identica, ‘erede e alunna’, della ‘ferita e dolce bambina’ del tempo andato:

Mi niña, mi tirana, contemplándote
 sé que todo es inútil, que me parezco a ti,
 y que en ti permanezco voluntaria y cautiva.
 Es mi memoria cárcel, tú mi estigma, mi orgullo,
 yo albacea, boca divulgadora
 que a tu dictado vive,
 infancia, patria mía, niña mía, recuerdo. (vv. 41-47)

Al penultimo verso, la traduzione del sostantivo “dictado” in ‘dettato’, piuttosto che in ‘volere’, come più liberamente sceglie Maria Grazia Profeti, permetterebbe di cogliere (essendo condiviso il campo semantico dalla ‘bocca’ e dal ‘dettato’) il senso pieno del fortissimo *enjambement*. Nella contrapposizione tra la *niña* e la donna adulta, che si misurano nell’opposizione dei pronomi (“tú mi estigma, mi orgullo, / yo albacea,

boca divulgadora / que a tu dictado vive”), l’oscillazione tra i due tempi del soggetto, su cui si struttura il componimento, giunge al livello di massima tensione: se infatti in apertura al terzultimo verso il sostantivo *albacea* (letteralmente, l’esecutore materiale delle volontà del defunto) invita a considerare la *niña-tirana* come ente di un mondo ormai scomparso, di cui, appunto, l’io si presenta esecutore testamentario, il verbo “vive”, a conclusione del penultimo, illumina su una possibile esistenza futura che la bambina può continuare ad avere per mezzo della voce della donna adulta. Nella dimensione carceraria della memoria, in cui si confondono i nomi delle cose (“ya no me sé el nombre / de las cosas”, vv. 35-36)⁶ e in cui tutto è inutile (“sé que todo es inútil”, v. 42), il soggetto trova una sua funzione privilegiata nell’apostolato al “dictado” della *niña* di cui è “boca divulgadora”.

Non è, dunque, un caso che *Devocionario* si apra con il racconto del primo incontro della bambina con le parole della devozione. In *Festividad del dulcísimo nombre*, questo il titolo del componimento in cui è richiamato il culto della madre di Gesù, la preghiera, stordimento percettivo, scuotimento interiore, perturbante piacere, apre “insólitos caminos en [la] sangre /—obediente hasta entonces—extraviándola”, fiaccando i sensi della *niña*, che nell’atto ripetuto della recitazione liturgica riconosce, al tempo stesso, un principio di libertà creativa e di piacere:

Yo te elegía nombres en mi devocionario.
 No tuve otro maestro.
 Sus páginas inmersas en tan terrible amor
 acuciaban mi sed. Se abrían, dulcemente,
 insólitos caminos en mi sangre
 —obediente hasta entonces— extraviándola,
 perturbando la blancura espectral
 de mis sienes de niña cuando de los versículos,
 las más bellas palabras, asentándose iban
 en mi inocente lengua. (vv. 1-10)

Cristo sulla croce (di cui più avanti è richiamata l’immagine del costato ferito, v. 14) è riconosciuto come il destinatario prescelto e il “maestro” (v. 2) di un percorso di “elección” attraverso il quale la bambina varca la soglia dell’età adulta. A iniziare l’io lirico alla poesia non è l’incontro con la preghiera, ma la sonorità incessante di quest’ultima: le emozioni dirompenti descritte dopo l’atto della devozione, per mezzo della ripetizione

della “arrobada noticia” (i polsi innalzati fino alla vetrata traslucida, il messale caduto dalle mani) conducono a uno stato di annullamento fisico della *niña*, che con la bocca spalancata si predispone a accogliere il corpo di Cristo (“Y anulada, enamorada yo /entreabría mi boca, mientras mi cuerpo todo / tu cuerpo recibía”, vv. 27-29). Ritorna, in chiusura di componimento, l’icastica immagine della bocca allusa già al v. 10 dal dettaglio della “inocente lengua”, che si predisponeva a farsi dimora delle “più belle parole” dei versetti trascritti nel libro di preghiere. Con la simbolica unione con Cristo, consumata attraverso il sacramento della comunione, l’io accede a un nuovo linguaggio per mezzo del quale, nel mondo adulto, potrà nominare il mondo, libero dalle costrizioni imposte dall’ordinarietà del senso. I molteplici rivestimenti che, grazie all’incontro con la lingua del sacro, la poetessa adotta nel *Devocionario*, e ancora, gli oggetti, le icone e le forme della liturgia cristiana, nel loro moto di continua trascendenza in altro rispetto a ciò che sono, divengono conquista di totale libertà, fede in un linguaggio che, sull’esempio di quello mistico, finalmente, può rifiutare schemi, *doxa* e religioni per descrivere, con sguardo lucido e disincantato, il mondo lasciato in eredità dalla dittatura franchista. E rivelare, impietosamente, il dio assente nell’angelo in agguato venuto per sterminare gli innocenti: come Ramón e José, amanti ed eroinomani, morti per HIV, in memoria dei quali si chiude il libro.

NOTE

- 1 Ne è indizio il fatto che nel 1984 l’editore Hiperión pubblica la raccolta *Indicios vehementes. Poesía 1979-1984*, che raccoglie tutta la produzione dell’autrice realizzata fino a quel momento.
- 2 “[...] la primera característica de esta poesía es que las fronteras entre el yo lírico y la biografía de sus autoras se tornan borrosas. Ningún episodio real o imaginario, por nimio o impropio que parezca, se resiste a ser nombrado” (Benegas 2017: 67).
- 3 “La libertad civil y educativa, moral y sexual está en raíz de una literatura que se expresa con crudeza de arrabal o con refinada suntuosidad no por venir de una mujer sino por ser producto de una elección literaria” (Mainer 2011: 814).
- 4 Va, tuttavia, segnalato che di contenuti afferenti alla tradizione religiosa si era già nutrita una parte della lirica femminile spagnola di *posguerra*. Rispetto ad autrici come Carmen Conde, Alfonsa de Torre, Gloria Fuertes, per le quali

il ricorso ad aspetti dell'*imagerie* cattolica si descriveva innanzitutto come strumento di un discorso sovversivo condotto contro la cultura patriarcale (Cfr. Payeras Grau 2013: 111-42), Ana Rossetti si mostra interessata all'aspetto simbolico e polisemantico, proprio del linguaggio della fede, piegato nei suoi versi a una riflessione sulla dicibilità stessa della lirica.

- 5 “El proceso al que asistimos es progresivo: del asomo y desbordamiento del semen (1-5), a su derrame (6-9), recogida en pañuelo (10-13) y final solidificación (15-16) a modo de celebración y permanencia última del breve instante que el poema, como el pañuelo o ‘tejido’, pretende recoger y glorificar” (Escaja 2013: 193).
- 6 “Pero, tanto el sigilo, que ya no me sé el nombre / de las cosas, ni de este sentimiento / que está sobrepasándome, dulce e impetuoso, / doloroso quizás, quizás desesperado. / En no atenderlo está mi vanagloria, / está mi precaución y mi obediencia” (60, vv. 35-40).

BIBLIOGRAFIA

- Benegas, Noni (2017), *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*, Madrid, Fondo de cultura económica.
- Bértolo, Constantino (1992), “Introducción a la narrativa española actual”, *Historia y crítica de la literatura española: los nuevos nombres 1975-1990*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, vol. 9: 292-99.
- Bianchi, Marina (2013), “La poética independiente de Ana Rossetti”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 25-67.
- Calabrò, Giovanna (1995), “Introduzione”, *La poesia spagnola oggi. Una generazione dopo l'altra*, eds. G. Calabrò, M. di Pinto, Napoli, Pironti: 5-7.
- Cano Ballesta, Juan (2001), “Orientaciones recientes de la poesía española”, *Poesía española reciente (1980-2000)*, ed. J. C. Ballesta, Madrid, Cátedra: 21-64.
- Caravaggi, Giovanni (1995), “Introduzione”, San Juan de la Cruz, *Poesía*, ed. G. Caravaggi, Napoli, Liguori: 5-45.
- Céspedes, Alejandro (1998), “Un prólogo para los nuevos lectores”, Ana Rossetti, *Devocionario. Poesía íntima*, Barcelona, Plaza & Janés: 5-8.
- Escaja, Tina (2013), “Ludismo y culto al miedo en el Devocionario de Ana Rossetti”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 189-210.

- Lanseros Sánchez, Raquel (2016), “Poesía española de los años Ochenta y Noventa: una aproximación a la pluralidad estética del periodo a través de obras poéticas ajenas a la tendencia dominante”, *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, ed. R. Sánchez, Madrid, Akal: 85-98.
- Mainer, José Carlos (1992), “Cultura y sociedad”, *Historia y crítica de la literatura española: los nuevos nombres 1975-1990*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, vol 9: 54-71.
- (2011), “La literatura de la democracia”, *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*, ed. J. C. Mainer, Barcelona, Crítica, vol. 7: 665-974.
- Mainer, José Carlos; Santos, Juliá (2000), *El aprendizaje de la libertad 1973-1986. La cultura de la transición*, Madrid, Alianza.
- Morelli, Gabriele (2021), *La cultura spagnola del Novecento. Storia, letteratura, arti, cinema*, Roma, Carocci.
- Nadales, María Rosal (2016), “Poesía española a finales del siglo XX (1980-2000). Los poetas, los temas”, *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*, ed. R. Sánchez, Madrid, Akal: 189-97.
- Payeras Grau, María (2013), “Cuerpo y transgresión: Ana Rossetti en el contexto de la poesía femenina contemporánea”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 11-142.
- Pozzi, Giovanni (1984), “Introduzione”, Maria Maddalena de’ Pazzi, *Le parole dell’estasi*, ed. G. Pozzi, Milano, Adelphi: 15-49.
- Rendón Infante, Olga (2013), “El prodigio poético: *Llenar tu nombre* de Ana Rossetti”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 253-76.
- Rico, Francisco, “De hoy para mañana: la literatura de la libertad”, *Historia y crítica de la literatura española: los nuevos nombres 1975-1990*, ed. F. Rico, Crítica, Barcelona, vol 9: 86-93.
- Rossetti, Ana (1995), “Mis aprendizajes”, *La poesia spagnola oggi. Una generazione dopo l'altra*, eds. G. Calabrò, M. di Pinto, Napoli, Pironti: 187-90.
- Rossetti, Ana (1998), *Devocionario. Poesía íntima*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Rossetti, Ana (2013), “Apertura del III Seminario de Literatura Actual”, *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*, ed. J. Jurado Morales, Madrid, Visor: 21-24.

Ida Grasso è Ricercatrice (TDB) in Letteratura Spagnola all'Università della Calabria. I suoi studi s'incentrano sull'ambito lirico e romanzesco iberico otto-novecentesco e sulla sua ricezione sul versante italiano. Tra le sue pubblicazioni si segnalano: *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013, Premio "Opera Critica" 2013; Premio Internazionale "Runner up" Gadda Prize Harvard 2015); *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento* (ETS, 2020). Ha, inoltre, curato la traduzione italiana de *El árbol de la ciencia* di Pío Baroja per Marchese editore (2018). | Ida Grasso is Researcher in Spanish Literature at University of Calabria. Her studies focus on the Iberian lyric and romance of the nineteenth and twentieth centuries and its reception on the Italian side. She edited the Italian translation of *El árbol de la ciencia* by Pío Baroja (Marchese, 2018). Her book *Un topos moderno. Il pellegrinaggio sentimentale nella poesia europea tra Otto e Novecento* (Pacini, 2013) won the 2013 edition of the "Opera Critica" Prize, promoted by the Association of Comparative Studies "Sigismondo Malatesta", and the "Runner up" International Criticism Gadda Prize (Harvard 2015). She also published the monograph *Lirica e destino. Il libro di poesia nella Spagna del Novecento* (ETS, 2020).