

PIANGERE UNA MADRE:
PER LEGGERE *PIÙ NON RICONCILIERÀ ABELE E CAINO* DI JOLANDA INSANA

Giacomo Morbiato

Università degli Studi di Verona
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0654-4450>

ABSTRACT IT

L'articolo si confronta con il poemetto di Jolanda Insana (1937-2016) *Più non riconcilierà Abele e Caino*, pubblicato come seconda sezione di *La tagliola del disamore* (2005), nel tentativo di misurare esattamente tanto i suoi aspetti paradigmatici quanto quelli che ne fanno un *unicum* nell'opera in versi della poetessa siciliana. Dopo alcune note su impaginazione e metrica, l'analisi verte sul pattern sintattico-retorico che guida il testo e sulle soglie d'entrata e d'uscita per giungere a un'interpretazione ancipite del poemetto, diviso tra negazione e accettazione della morte materna.

PAROLE CHIAVE

Jolanda Insana; La tagliola del disamore; Stilistica e metrica italiana; Poesia funebre; Ernesto De Martino.

TITLE

Mourning a mother: to read *Più non riconcilierà Abele e Caino* by Jolanda Insana

ABSTRACT ENG

The article focuses on Jolanda Insana's (1937-2016) poem *Più non riconcilierà Abele e Caino*, published as the second section of *La tagliola del disamore* (2005), in an attempt to measure exactly as much its paradigmatic aspects as those that make it unique in the Sicilian poet's verse work. After some notes on layout and metrics, the analysis focuses on the syntactic-rhetorical pattern that drives the text and on the thresholds of entry and exit leading to an ambiguous interpretation of the poem, which appears divided between denial and acceptance of maternal death.

KEYWORDS

Jolanda Insana; La tagliola del disamore; Italian Stylistics and Metrics; Funeral Poetry; Ernesto De Martino.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Giacomo Morbiato è attualmente docente a contratto presso l'Università di Verona. Si è occupato, privilegiando un taglio linguistico-stilistico, di prosa cinquecentesca («*Forse più là dove meno appare*». *Testualità, retorica, letteratura nei dialoghi italiani di Giordano Bruno*, 2021) e di poesia italiana del secondo Novecento e del Duemila (*Forma e narrazione nella "Camera da letto" di Attilio Bertolucci*, 2016; *Una sola digressione ininterrotta. Cosimo Ortista poeta e traduttore*, 2021, con Jacopo Galavotti).

Giacomo Morbiato, *Piangere una madre: per leggere "Più non riconcilierà Abele e Caino" di Jolanda Insana*, «inOpera», II, 2, luglio 2024, pp. 321-341.

DOI: <https://doi.org/10.54103/inopera/24183>

Lei ora elegante, vistosa come le madri, si stacca dal
niente e ride. Qualcosa
dei venti, d'urgente, una fuga, un ritorno, mi lega
a lei che darei
tutto il corpo per quella risata.
(Cristina Annino, *Otetto per madre*)

1. All'interno della ribollente, esplodente produzione poetica della siciliana Jolanda Insana (1937-2016) più di un interprete ha riconosciuto l'eccezionalità tematica e tonale e l'altezza del poemetto *Più non riconcilierà Abele e Caino*. Esso coincide con la seconda delle sette sezioni di *La tagliola del disamore* (2005), raccolta senile che è anche l'ultima integralmente inclusa nell'elefante garzantiano *Tutte le poesie* (2007), disgraziatamente fuori commercio.¹ Suddetta eccezionalità, facilmente rilevabile guardando alle raccolte precedenti, è in realtà da estendere ai due poemetti contigui, *La pietanza votiva* e *Mai sentito tanto freddo*, parti di un trittico materno, infantile e bellico da leggere o recitare tutto filato e che, come ha notato Andrea Cortellessa, improvvisamente e inaspettatamente pone i lettori di *Insana* di fronte alla *prima voragine* a cui la sua poesia da sempre gira attorno: l'unione del trauma bellico – dai bombardamenti americani su Messina del 1940-43 con annesso sfollamento al paese materno di Monforte San Giorgio alla derelizione post-bellica – col trauma familiare delle violenze paterne contro madre e figli, che ora si mostra – finalmente dicibile – catalizzata dall'urgenza del lutto materno.² All'interno di tale terzetto, *Più non riconcilierà Abele e Caino* si presenta come il catalogo, svolto dalla figlia rammemorante, delle azioni che la madre non potrà più compiere ora che è morta, e, formalmente, come un testo più limpido della media e insieme più ricorsivo. Tali impressioni non sono da rovesciare e portano effettivamente con sé parte cospicua della verità del testo, connessa alle funzioni terapeutiche e rituali che l'autrice gli attribuisce e che ne fanno un *unicum* tra le sue realizzazioni. Agiscono però nel poemetto

¹ JOLANDA INSANA, *La tagliola del disamore*, Garzanti, Milano 2005, pp. 27-37; EAD., *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti, Milano 2007, pp. 457-467. Il poemetto si può ora leggere in EAD., *A schiere le parole. Poesie scelte con prose e versi inediti*, a cura di Anna Mauceri, prefazione di Maria Antonietta Grignani, Marcos y Marcos, Milano 2024, pp. 225-232. Tra coloro che hanno insistito sul valore del testo, RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana (2005-2006)*, in ID., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1963-2000*, Aragno, Torino 2013, pp. 159-160 e CARMELO PRINCIOTTA, *Per un profilo provvisorio di Jolanda Insana (1937-2016)*, 28 ottobre 2016 <www.luigiasorrentino.it/2016/10/28/per-un-profilo-provvisorio-di-jolanda-insana-1937-2016/> (u.c. 30.04.2024).

² Cfr. ANDREA CORTELLESA, *La prima voragine*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 7-31. Le esperienze della derelizione collettiva e della violenza maschile accomunano pur nella diversità dei tempi madre e figlia fino all'identificazione («violata figlia | perché figlia di violata madre»), come provato a sufficienza dai vv. 1-34 e 235-269 di *La pietanza votiva*; mentre una potente messa in versi del trauma come passato che non passa – con relativa confusione di *tempora* – si ha ai vv. 79-85 di *Mai sentito tanto freddo*.

anche movimenti e meccanismi più sottili che un'analisi ravvicinata può tentare di mettere a fuoco e che in molti casi appaiono riconducibili a costanti della poesia insaniana.

2. L'impiego del termine "poemetto" si giustifica anzitutto in virtù dell'estensione di *Più non riconcilierà Abele e Caino*, 204 versi suddivisi in 24 sequenze – il precedente *La pietanza votiva* ne conta 301, il successivo *Mai sentito tanto freddo* 156, con progressione discendente. Ma come si presenta questo poemetto all'occhio del lettore?³ Ogni pagina è occupata tendenzialmente da tre o quattro sequenze complete, non segnalate da numeri o asterischi e delimitate unicamente da due o più righe bianche. Le sequenze, in maggioranza monostrofiche, in cinque casi si articolano in più strofe: V: 3+2; XVI: 11+4; XVIII: 2+8 versi; XX: 4+15+3; XXIV: (2x11)+3+(2x3)+3+1.⁴ Una conferma che *Insana* – qui e negli altri due pezzi del trittico, ma anche altrove – concepisca le sequenze come parti autonome di un insieme più ampio ci viene dall'indice finale, dove esse appaiono distinte mediante l'indicazione del primo verso in corsivo. Di fronte a una simile struttura "grande" ottenuta per crescita progressiva, per addizione e disposizione organica delle singole parti e che però si pone davanti al lettore come oggetto unitario (il poemetto, appunto, o se si preferisce la *suite*),⁵ negando la separazione lirica fra microtesti, riconosciamo una forma fondante della poesia di *Insana*, «che nasce dominata da una pulsione essenzialmente sintattica, compositiva: concrezione aggregante e strutturata di parole e di frasi, su su fino alla lassa, alla sequenza, al libro».⁶

³ Per le seguenti note sulla *mise en page* assumo come punto di riferimento la prima edizione in volume del 2005 (JOLANDA INSANA, *La tagliola del disamore*, cit.). L'impaginazione resta identica in EAD., *Tutte le poesie*, cit., mentre muta nel postumo EAD., *A schiere le parole*, cit., con ogni probabilità per esigenze di spazio, tuttavia rispettando nei limiti del possibile l'integrità di strofe e sequenze. La numerazione romana delle parti del testo è mia.

⁴ Le righe bianche demarcative del confine di sequenza non sono sempre due, ma variano nel numero a seconda delle dimensioni delle sequenze raccolte in una stessa pagina, così da ottenere una spaziatura omogenea. Inoltre, la prima pagina (p. 29) presenta uno specchio ridotto. Le uniche sequenze spezzate dal confine di pagina sono anche le più lunghe, XX (dove è tagliata la strofa centrale di 15 versi) e XXIV (dove la spezzatura avviene in corrispondenza del passaggio tra nono e decimo distico).

⁵ Così Giovanni Raboni definiva i componimenti di *Sciarra amara* (1977) nella sua prefazione non firmata alla silloge uscita sui «Quaderni della Fenice» (n. 26), poi recuperata in JOLANDA INSANA, *Tutte le poesie*, cit., p. 12.

⁶ Cfr. RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit., p. 154. Subito prima Zucco ricordava due passaggi di un'intervista a *Insana* di Francesco Acitelli uscita su «Il Messaggero» del 6 febbraio 2006 – a poca distanza dall'uscita della *Tagliola* – che vale la pena recuperare: «Quando i testi di un poemetto sono molti, per una sorta di orientamento interno, mi fermo guardo e li sposto con le mollette, finché non ho trovato il giro che più mi persuade. Più semplicemente, mollette e filo e fogli mi consentono una visione sinottica dell'intero poemetto, che altrimenti non potrei avere disponendo i fogli sul tavolo perché nessun tavolo potrebbe contenerli, e anche lo spazio libero del pavimento è insufficiente»; «Di fatto, il libro per me non è una raccolta di poesie, una poesia dietro l'altra di pagina in pagina, tra cielo e mare, ma è un corpo unico, diviso in lasse e poemetti».

3. Passando alla metrica, essa presenta i tratti di aperiodicità che siamo soliti associare all'etichetta "metrica libera". I versi oscillano dal trisillabo (tronco: «non fa» v. 201) al verso di 18 sillabe («cantata dal banditore nel vicolo sotto Castellaccio» 14) senza poli aggreganti. Pochi i settenari (15 occorrenze in totale) e meno ancora gli endecasillabi canonici (13), tallonati da quelli privi di appoggio in quarta o sesta sede (11). E le occorrenze calano ancora se eliminiamo dal computo la sequenza finale (XXIV), comprensiva di ben 5 endecasillabi canonici (due a comporre un distico) e 4 settenari. Viceversa, moltissimi sono i versi lunghi (84), di cui sovente la scansione sintattico-intonativa e/o la presenza di rime interne e analoghi suggerisce una scansione come versi doppi: v. 78 «alla vicina stizzosa con le pupille sgranate» in rima interna con 74 «non berrà più gazzosa», 87 «aizzano la mente lo fanno demente», 128 «il mazzetto di menta fresca il tralcio di peperoncino». Spesso i versi risultano compaginati in strofe non isosillabiche ma sillabicamente omogenee (vv. 12-14 e 127-130 per i versi lunghi; vv. 41-48 e 122-126 per il comparto ottonario-tredecasillabo; vv. 149-153 per i versi brevi), ma possono anche dar luogo a brusche asincronie, solo talvolta provviste di una chiara motivazione semantica: per restare alla prima pagina, i vv. 4-6 «sottratta dall'onda al bambino che frigna | non toccherà acqua | con quelle dita storciate un poco dall'artrite» e 10-11 «perché la figlia scalciando non lasci il corrimano | e perda la misura», qui con manifesto iconismo metrico.⁷ In questa sostanziale perdita di punti di riferimento, fa da tratto comunante l'assenza di inarcature ovvero, in positivo, la coincidenza di ogni verso con un'unità sintattica compiuta (uno o più sintagmi, frase semplice o complessa). Viene così in luce un altro dei fondamenti della forma poetica di *Insana*, comune all'intera *Tagliola* e sostanzialmente estendibile a tutta la sua opera in versi: la subordinazione del livello metrico a quello sintattico, al quale spetta l'onere maggiore nella determinazione della struttura del testo poetico, e la conseguente preferenza per «un verso libero fondato sul *parallelismus membrorum*».⁸

4. La lunghezza delle strofe varia da 1 a 11 versi e nelle prime 23 sequenze nessun modulo si impone nettamente, anche se registriamo 6 occorrenze di strofa esastica. Tanto più dunque risalta, nella finale XXIV, il connubio di riduzione della misura strofica e regolarizzazione del passo, che si assesta sulla misura del distico, poi a sua volta sottoposta a variazione, secondo un regime di isostrofismo debole tendenziale.

⁷ L'iconismo metrico svolge un ruolo strutturante nei successivi e tematicamente non distanti *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina* (2009), «ventotto poesie intessute di versi brevi alternati ad altri più corposi, tutti quanti posti al centro della pagina a simulare iconicamente le onde sismiche del terremoto» (MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Prefazione*, in JOLANDA INSANA, *A schiere le parole*, cit., p. 10).

⁸ RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit., p. 167, che formula tale diagnosi analizzando la sequenza XIV del poemetto *Viatico*, settima e ultima sezione della *Tagliola*.

La rima abdica al proprio ruolo strutturale: con l'eccezione dell'uscita tronca in -à dei verbi al futuro semplice indicativo portati in dote al testo dalla figura parallelistica che lo sostiene interamente (su cui cfr. *infra* §5), assai rare sono le rime capaci di superare il confine della singola strofa o sequenza: la serie *schiarita* (consonanza ricca) : *smaltata* : *cotognata* dei vv. 101-102-108 e quella *ulcerosa* : *golosa* (interna) : *fragolosa* di 109-112-115, più debolmente la coppia semanticamente siciliana *Antennammare* : *biancomangiare* di 82-90. La gran maggioranza delle rime ha per converso la funzione di imprimere il proprio sigillo fonico a una singola stazione del testo. La variante "forte" del fenomeno si ha quando due o più rimanti occorrono in versi non contigui (*fessura* : *misura* vv. 8-11 in assonanza con *chiusa* 7, identica configurazione a 50-52-55 e 82-83-85; *compunta* : *smunta* 33-35, a stringere una terzina col soccorso dell'assonanza interna *lecca* : *accarezza*; l'imperfetta *militari* : *amare* 160-163); oppure quando – questo il tipo più frequente, esemplificativo della ricchezza di ritorni fonici della poesia insaniana tutta – rapporti di omofonia a distanza e a contatto si danno convegno nella stessa porzione testuale:

100 tanto quant'è il peso della polpa
 e non verserà la marmellata corposa
 schiarita dal limone
 nelle formelle di terracotta smaltata
 per caliarla al sole sul balcone di Gravitelli
 sotto veli di organza
105 contro l'arroganza di api vespe e calabroni

All'assonanza *polpa* : *corposa* : *terracotta* (interna) si intrecciano una serie maggiore *limone* : *sole* (assonanza) : *balcone* (interna) : *calabroni* (imperfetta) e le due serie minori *marmellata* : *schiarita* (consonanza ricca) : *smaltata* e *formelle* : *Gravitelli* : *veli* (quest'ultimo allitterante col successivo *vespe*), mentre la coppia *organza* : *arroganza* produce un ritorno finale illusorio e anticipato. L'intersecarsi delle diverse linee foniche e la presenza di numerosi rintocchi «disseminati secondo un calcolato gioco di controtempi»⁹ rispetto alla segmentazione sintattico-metrica realizza un effetto poliritmico assai frequente e tipico dei testi di Insana.

Nella variante "debole" l'intensificazione fonica vede ridotta la sua portata: la rima o la sua figura sostitutiva è interna allo stesso verso (v. 6 «con quelle dita *storcinate* un poco dall'*artrite*», 129 «o i primi fichi *mulinciani* che tiene in *mano*», 168 «*sguittio* sussurro fremito di corde o *balbettio*»), spesso e volentieri in forma di dittologia (v. 107 «protettiva e curativa», 132 «e da sempre allenata a fare e a dare» entro una strofa comprensiva di

⁹ Così RODOLFO ZUCCO, *Vida e razos di Jolanda Insana*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 123-157; ora in ID., *Libro di incontri e di letture*, Associazione culturale "La luna", 2021, pp. 69-90, li commentando un brano in prosa organizzato secondo la medesima convergenza di parallelismi e coppie su più livelli attiva nei testi in versi.

altre quattro coppie, 143 «davanti all'indigenza e alla sofferenza»). Ma anche per queste forme ravvicinate si danno episodi di affollamento di più figure in uno stesso giro di versi, esemplarmente ai vv. 42-44: «sulle facce degli *amici* e dei *nemici* | sulle *feci* e i *pidocchi* dei *marmocchi* | *scrofolosi itterici* e *picciosi*», con l'incatenamento fonico di verso a verso e l'appendice costituita dal v. 48 «o sui *dolcini* di ricotta e *gelsomini*». Più debolmente ancora, in vari luoghi la medesima funzione può essere svolta dall'assonanza: vv. 37-39 *pace : madre*, 123-126 *acqua : capra* (cui si aggiungono due desinenze verbali in -à), 188-190-191 *colpe : corone* (interna) : *sorbe : scioglie* (interna) : *contorte*.

La grana fonica e morfologica di rime e sostituti ci mostra la prevalenza di due famiglie: da un lato rime facili e desinenziali (-à, -ata, -osa, -are, -ura, -ìo, -osi), possibile riflesso di un discorso poetico che si vuole elementare e primario, dall'altro rime consonantiche aspre e corpose (-unta, -anza, -occhi, più le molte assonanze con uscita biconsonantica), coerenti con la passione di Insana per la componente materica e sensoriale della lingua – e insomma con il suo tendenziale realismo, dantismo ed espressionismo.¹⁰ Agisce da collante fra queste due dimensioni quella propensione alla vocalità, ossia a fare della poesia una corrente di parole ad alta voce, che soprattutto Anna Mauceri ha riconosciuto come tratto distintivo della poetessa siciliana.¹¹

5. L'assunzione della sintassi a dominante del discorso poetico risalta con evidenza maggiore del consueto in *Più non riconcilierà Abele e Caino* in virtù della scelta di organizzare l'intero testo come catena parallelistico-anaforica – il che tra l'altro pone un limite co-gente alla libertà versale e strofica. Leggiamo le prime tre sequenze (vv. 1-14):

goccia di mare nel suo nome
non andrà più al mare
non pescherà la paletta
5 sottratta dall'onda al bambino che frigna
non toccherà acqua
con quelle dita storciate un poco dall'artrite

più non riderà a bocca chiusa
con gli occhi azzurrini stretti a fessura
quando è orgogliosa e però non dice l'emozione
10 perché la figlia scalciando non lasci il corrimano

¹⁰ Su tale componente, oltre al risvolto di Giovanni Raboni a *La stortura* (poi in JOLANDA INSANA, *Tutte le poesie*, cit., p. 342), cfr. MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Il martòrio e altro*, GIOVANNA IOLI, *Il poesificio di Jolanda: scuole e scuolette* e NIVA LORENZINI, *Realismo e poesia del disamore*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora*, cit., rispettivamente pp. 33-53, 55-64 e 65-74.

¹¹ ANNA MAUCERI, *Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana* ("Medicina carnale", "L'occhio dormiente", "La stortura"), «allegoria», XVIII, 54, 2006, pp. 57-60; EAD. *Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea*, in MARIA TERESA BIASON (a cura di), *L'oralità nella scrittura*, «Annali di Ca' Foscari», XLV, 2, 2006, pp. 117-135.

e perda la misura

e più non scenderà le scale per appurare
se vale comprare il palàmito o la tonnina
cantata dal banditore nel vicolo sotto Castellaccio

Ogni sequenza del poemetto reca nella parte iniziale del primo verso un'azione materna espressa da un verbo al futuro semplice indicativo coniugato alla terza persona singolare e negata dagli avverbi combinati *non e più* – fa eccezione la prima, dove la negazione occorre in ritardo al secondo verso. La base della figura è costituita da queste 24 repliche fondamentali, alle quali vanno aggiunte le ulteriori repliche dovute alla presenza in molte sequenze di più di un'azione attribuita alla madre, e che risultano coordinate a quella incipitaria tramite *e* copulativa. Nelle sequenze I-XXIII, in cinque casi la coordinazione lega la prima azione al futuro a una seconda azione al presente (vv. 36-40, 56-62, 74-79, 127-130, 164-165, ma in quest'ultimo caso con cambio di soggetto tra le due azioni), sancendo l'equivalenza tra i due tempi dovuta all'assenza definitiva della madre.

La funzione strutturante di questa figura globale risulta *in primis*, oltre che dalla collocazione delle repliche fondamentali in corrispondenza degli attacchi di sequenza, dalla natura *combinata* del parallelismo anaforico, attivo simultaneamente sui piani sintattico e metrico. A ben vedere, però, il potenziale struttivo della figura risulta aumentato dall'organizzazione delle 24 repliche principali in gruppi di tre con identica scansione: v. 2 «*non andrà più al mare*» > 7 «*più non riderà a bocca chiusa*» > 12 «*e più non scenderà le scale per appurare*» con inversione sintattica tra primo e secondo segmento e aggiunta della congiunzione *e* all'inizio del terzo; una struttura triadica che si ripete in tutto sette volte, scompaginandosi solo all'inizio della seq. XXIV – ma solo per il sopravvenire di un nuovo, più stringente ordine, come vedremo (cfr. *infra* §10). Quella che a un primo sguardo poteva apparire come libera variazione nel corpo della figura si rivela in realtà frutto di calcolo e predeterminazione, secondo un regime di vera e propria formularità.

Tuttavia, uno spazio per il discorso soggettivo non vincolato dall'iterazione può ancora darsi nelle maglie tra una replica e l'altra, dove la voce dolente dell'io filiale risulta libera di muoversi. Così, per fare solo un paio di esempi, nella seq. IV la negazione dell'atto materno occupa solo il primo verso (v. 15 «non tirerà più la catenella dell'acqua») per poi lasciare spazio a un lungo indugio paratattico che focalizza il presente luttuoso della figlia, vissuto nella lontananza fisica dagli spazi materni (vv. 22-23 «perché realizzo che sono a Roma | e non a Messina») ma in piena continuità emotiva con il proprio spazio-tempo giovanile dominato dalla presenza fisica della madre: vv. 24-27 «ma il trasalimento resta lo stesso | di quando ragazza abitavo la stanza di sopra | e sentivo i suoi rumori | e ogni volta è un soprassalto»; oppure, nella lunga espansione su tre strofe di XX, l'io commenta la propensione della madre al dono e alla gratitudine, arrivando a condensare in una terzina gnomica il suo insegnamento a riguardo: vv. 146-148 «non conta la cosa che si dà o si riceve | conta la creatura a cui si pensa e si dà la

cosa | e per non sbagliare è sempre meglio dare che contare». E altrove le azioni materne negate possono essere espanse tramite elenchi che servono a specificare un oggetto (in XXII le «umide stanze dello scagno» messinese)¹² o al contrario ad allargare la generalità di un gesto, come avviene col *puntare dritti gli occhi* su qualcosa di VIII, vv. 42-48: «sulle facce degli amici e dei nemici | sulle feci e i pidocchi dei marmocchi | scrofolosi itterici e picciosi | sul sangallo e la fiandra | sulla tela di agave lavorata | nella contrada del camposanto | o sui dolcini di ricotta e gelsomini».

6. Le azioni materne, da un minimo di una a un massimo di tre per sequenza (esclusa la ben altrimenti ricca XXIV), sono tra loro semplicemente giustapposte – vista l'assenza di punteggiatura, costante di *Insana* qui e altrove – oppure coordinate sindeticamente tramite il ricorso all'onnipresente *e* copulativa. Un simile montaggio additivo e orizzontale delle singole scene a ben vedere pregiudica una narratività forte, ovvero la possibilità di un racconto organico dell'esistenza materna attraverso la selezione di alcuni suoi passaggi significativi e interconnessi: le azioni ricordate, infatti, prive come sono di concatenazione temporale e causale-consequenziale, restano isole narrative tenute insieme unicamente dall'identità del soggetto (la madre), dello spazio (la città di Messina, sua residenza da sposata, e in misura minore il paese di Monforte) e del tempo (il generico passato della sua vita adulta).¹³ Coerente con questa narratività debole e frantumata mi pare l'intenzione di comporre un ritratto in movimento della madre, una sua etopea, che ne delinei la figura attraverso l'accumulo di azioni – ivi comprese quelle verbali: discorsi, preghiere e ammonizioni. La stessa intenzione mi pare si rifletta poi da un lato nella natura iterativa delle azioni selezionate, corrispettive di abitudini e gesti ricorrenti, e dall'altro nella loro limitatezza spazio-temporale, coerente con l'idea "immanentista" che

¹² Delle otto accezioni di *scagno*¹ registrate nel GDLI (che lo rubrica come voce di area settentrionale), l'unica compatibile con il nostro cotesto è la n. 8: 'Region. Ufficio commerciale, in partic. di spedizioniere marittimo; scrittoio di un mercante (ed è accezione lig.)'. Il *Vocabolario Siciliano* fondato da Giorgio Piccitto (d'ora in poi VS) registra la voce *scagnu* con sei accezioni certamente dipendenti da quella già ricordata, nessuna delle quali risulta attestata nel messinese: quelle compatibili sono la n. 2 'tavolo sistemato in un camerino con pareti di legno, nelle quali si apre uno sportello attraverso il quale i commercianti all'ingrosso pagano o riscuotono; il camerino stesso nel quale è sistemato il tavolo di cui sopra' e la n. 4 'ufficio'.

¹³ Non posso dunque che discostarmi, almeno per quanto riguarda *Più non riconcilierà Abele e Caino*, da EMANUELE BROCCIO, *La tagliola del disamore: una lettura narratologica del racconto in versi di Jolanda Insana*, «Croniques italiennes», 38, 2020, pp. 245-265, che legge il terzetto iniziale della raccolta del 2005 come racconto della vita materna traendo le proprie pezze d'appoggio soprattutto da *La pietanza votiva*. Come sarà più chiaro alla fine (cfr. *infra* §§12-13), la valorizzazione della forma *sui generis* di *Più non riconcilierà* ci porta a orientare l'interpretazione non tanto verso la componente narrativa, presente ma subordinata e indebolita, quanto verso la componente parte terapeutica parte rituale e in ogni caso *lirica* in senso antico, canora e musicale, riconoscendo nel testo un dispositivo verbale e vocale di negazione e accettazione della morte materna.

«[a]bbiamo uno spazio dato e una storia data, e noi siamo dentro questo spazio-tempo». ¹⁴

Questa limitatezza o radicamento in luoghi e tempi unici e irripetibili si riflette con grande chiarezza nelle scelte lessicali, anzitutto nel largo spazio concesso ai toponimi dell'area messinese-peloritana: Castellaccio, Messina, Peloritani, Aspromonte (visto dall'altra riva), Stretto, Madonna Nera, santuario dell'Antennammare, Gravitelli. La dualità geografica della figura materna, divisa tra la città di Messina e la campagna di Monforte San Giorgio, emerge poi anche nel riferimento a feste e riti patronali, la messinese «festa della Vara» e la «katabba di Sant'Agata» (compatrona di Monforte, festeggiata il 5 febbraio), con la quale i monfortesi ricordano l'arrivo di Ruggero il Normanno attraverso la ripetizione del suono congiunto di tamburo e campane mattina e sera per venti giorni. Il radicamento materno riluce poi ovviamente nei sicilianismi: *piccioso* sic. picciusu 'che piagnucola, special. riferito ai bambini', *baccalero* sic. bbaccalaru 'grullo, babbeo', *caliare* sic. caliarì 'seccare ql. esponendola al fuoco o al sole', *mucoso* sic. mucusu 'moccioso, pieno di moccio', *babbo* sic. bbabbu 'stupido, scemo; ingenuo, semplicione', *cannizza* sic. cannizza 'filza di fichi secchi tenuti insieme da stecche di canna', qui però a designare le sole stecche forse sul modello del sic. cannizzu 'canniccio per asciugare frutta, formaggio ecc.' (tutti registrati in VS e spesso con attestazione nell'area messinese). Il contingente più massiccio è quello dei gastronomi, in coerenza con uno degli attributi cardinali della madre, esperta – come poi sarà la figlia – in raccolte e preparazioni: ¹⁵ oltre a un verbo quale *spicchiare* sic. spichjari 'fare a spicchi, ad es. un'arancia o un capo d'aglio', i sostantivi *palàmito* sic. palàmitu 'ass. o con varie specificazioni, nome di alcune specie di pesci appartenenti alle famiglie degli sgombridi e degli squalidi', *tonnina* sic. tunnina 'la carne fresca del tonno comune, destinata al commercio al minuto', *panecotto* sic. panicottu, *biancomangiare* sic. bbiancumanciarì 'crema fatta con latte, amido, zucchero, e altri eventuali ingredienti', *borragine* sic. bburràina, *fico mulinciano* sic. ficu milinciana o mullinciana 'fico melanzana', *pescestocco alla ghiotta* sic. piscistoccu à gghiotta 'stoccafisso cucinato in umido con molto olio, cipolla soffritta, conserva di pomodoro, patate, capperi, olive bianche, sedano e pepe', e poi ancora le *sarde a beccafico*, i *capperi sotto sale* e, unico gastrotoponimo, il *tonno salato di Milazzo*. ¹⁶

¹⁴ JOLANDA INSANA, *Quella ruga che rende visibili. Giancarlo Alfano intervista Jolanda Insana*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «Pupara sono». *Per la poesia di Jolanda Insana con inediti e rari*, Falco, Cosenza 2019, p. 76.

¹⁵ Su Insana raccogliitrice e cuoca si leggano almeno le testimonianze di GIOVANNA IOLI, *Il posificio di Jolanda*, cit. e GIANCARLO ALFANO, *La cucina di Jolanda. Poesia e politica della natura*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «Pupara sono», cit., pp. 199-209.

¹⁶ Ma l'elenco di parole e locuzioni riferite a cibi, ingredienti e preparazioni sarebbe molto più lungo: *more*, *fichidindia*, *olive*, *ricotta*, *cotognata*, *bollito di capra*, *torrone gelato*, *pecorino e fichi secchi*, *latte grasso di pecora*, *mazzetto di menta fresca*, *tralcio di peperoncino*, *pecorino*, *quarto di vino*, *cozze*, *gelato di fragola e limone*.

7. L'unitarietà dei tre poemetti iniziali della *Tagliola* diventa evidente se torniamo a considerare la soglia d'entrata di *Più non riconcilierà Abele e Caino* allargando lo sguardo alla sequenza finale di *La pietanza votiva* (vv. 294-301), che immediatamente la precede e la motiva nella successione macrotestuale:

295 pianse una sola lacrima
 dall'occhio destro
 per un istante mortalmente azzurro
 e serrò la bocca

300 più non dico o ma'
 donna Maria
 matri bedda
 matri ranni

Dopo aver ripercorso, senza rispetto della linearità temporale, fasi ed eventi decisivi della vita materna, il movimento verbale di *La pietanza votiva* si arresta, in due momenti, sull'attimo del trapasso (al passato) e sul successivo silenzio della figlia (al presente), impossibilitata a continuare il dialogo con la scomparsa. In modo del tutto consequenziale, alla cessazione delle parole rivolte direttamente alla madre seguirà nel poemetto successivo un discorso sulla madre che non c'è più: la morte, insomma, come passaggio dalla seconda alla terza persona, dal *tu* al *lei*. E tale discorso sarà svolto assumendo e valorizzando retoricamente proprio il modulo dell'azione negata (dalla morte) già comparso nell'*explicit* della *Pietanza* («più non dico») e lì riferito alla figlia superstite.¹⁷ I nessi, tuttavia, non si esauriscono qui, dato che l'unico riferimento diretto al nome della madre presente nei tre poemetti (v. 299 «donna Maria») risulta immediatamente sostituito dal riferimento indiretto del v. 1 di *Più non riconcilierà*, «goccia di mare nel suo nome», che investe di senso il rapporto di inclusione fonica *Maria-mari* (sic.), facendone il segno di una solidarietà segreta e mutua appartenenza tra la figura materna e l'elemento marino (e più generalmente acquatico), ribadita per tutta la prima sequenza del secondo poemetto. Un rapporto, quello tra madre e mare, che tuttavia è spezzato per sempre nel momento stesso in cui è posto: v. 2 «non andrà più al mare».¹⁸ Ma la fine del

¹⁷ La negazione di un'azione della figlia nel presente luttuoso era già comparsa una prima volta ai vv. 135-142 della *Pietanza*, non per caso proprio nel luogo testuale in cui si chiarisce il referente della pietanza votiva posta a titolo (c.vo mio): «e tornando da scuola | negli anni del dopoguerra | affamata e infreddolita | trovo buono *il caldo riso coi ceci* | la pietanza votiva nel piatto apparecchiato | che oggi non mangerò | perché non c'è chi lo prepari | per sé e per me».

¹⁸ La relazione tra la madre e l'acqua sarà attivata di nuovo a poca distanza dall'*incipit* nella seq. IV, qui nella variante più prosaica, domestica e bassa del gesto di tirare lo sciacquone: «non tirerà più la catenella dell'acqua | e io che sto al piano di sopra | non sentirò lo sciacquone | e se ora mi capita di sentirlo | so che la sua mano non c'entra nulla | con tutto questo gorgoglio e brontolio | di acque strozzate nelle tubature» (vv. 15-21). Nella seconda sequenza di *Mai sentito tanto freddo*, quella stessa relazione sarà poi implicitamente negata affermando l'arsura nel presente luttuoso della fiamma di

dialogo, della persona e del suo nome risulta al contempo in qualche modo compensata da un'altra ripresa tra fine e inizio, quella della lacrima e del serrarsi della bocca: se nell'*explicit* del primo poemetto i due dettagli rappresentavano per sineddoche l'istante del morire, nel secondo la «bocca chiusa» e gli «occhi azzurrini» (vv. 7-8) sono associati al riso della madre viva e così riscattati. Il pianto si rovescia in riso, e resta nel testo unicamente nella forma degradata e spostata del «bambino che frigna» (v. 4).

8. Le ultime tre sequenze di *Più non riconcilierà* (XXII-XXIV, vv. 154-204) ne costituiscono l'ultimo movimento, tenuto assieme da una serie di ricorrenze e richiami che sono anche segnali di distinzione rispetto alla parte precedente. Secondo uno schema conoscitivo tipico della poesia insaniana, «l'accumulo analitico di reperti linguistico-esperienziali» – qui i frammenti del fare materno accatastati in I-XXI – cede progressivamente alla «sintesi gnomica»,¹⁹ alla generalizzazione portatrice di verità e salute:

155 non sarà più qui
in questa contristata città
un tempo detta babba
nelle umide stanze dello scagno
accanto ai sacchi di carbonella per il focolare
le cannizze per caliare pomodori e fichi
160 i bidoni militari americani pieni
d'acqua potabile dei Peloritani
e sarà lì dove correva ragazza
e a maggio spicchiava arance amare

La sequenza XXII si regge su un contrasto reso evidente dal solito parallelismo sintattico: 154 *non sarà più qui* / 162 *e sarà lì*, dove il nesso paratattico in apertura al v. 162 ha valore avversativo. Il luogo in cui la madre non starà più è la città di Messina, come chiarisce il nomignolo spregiativo tradizionale *babba*. Ma l'indicazione spaziale fornita è, al solito, molto più precisa, consentendo di figurarci esattamente il posto della madre nelle stanze del suo scagno accanto a diversi oggetti legati soltanto a lei e inconfondibilmente messinesi, come testimoniano il toponimo *Peloritani* e i due sicilianismi tra loro

Monforte, dove un tempo d'estate scorreva un rivolo d'acqua: «come portare acqua ai terreni riarsi | nella fiumara di Monforte | che è tutta un cretto? | ci fu un tempo che lì si scendeva | donne e bambini | a fare il bucato con la cenere | e se siamo fortunati | prendiamo ranci 'i ciumi | granchi di fiume | per la zuppa della sera» (vv. 7-16).

¹⁹ RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit., p. 161. Strumento linguistico principale di tale modalità del pensiero risulta essere «la seriazione paratattica», che Insana «increspa e innerva con coordinate avversative e subordinate causali (i suoi *poi che...*) e finali, nella pertinace convinzione che *cantando rumpitur anguis* [...]» (Ivi, pp. 162-163).

legati *cannizze* e *caliare*.²⁰ Con questa localizzazione esatta, cui si associa la presenza quantomeno mentale ed emotiva dell'io negli spazi messinesi evocati (si vedano i deittici di prossimità *qui* e *questa*), contrasta la spazialità più vaga e implicita degli ultimi due versi, allusiva dei luoghi giovanili materni (il paese e la campagna di Monforte San Giorgio). In più, la coordinata decisiva diventa qui quella temporale, col doppio riferimento alla gioventù (*ragazza*) e alla stagione primaverile (*maggio*). Per la prima volta nel poemetto alla constatazione accorata del *non più* segue la negazione della morte materna, o meglio l'affermazione di una vita futura oltre la morte che si configura come ritorno e ripetizione della parte più luminosa della sua giovinezza.²¹ L'interruzione della catena delle azioni negate viola improvvisamente la prevedibilità del testo, che disegna una curva imprevista richiamando il lettore a una maggiore attenzione.

165 più non parlerà
 e non ci sono tenaglie per tirare la lingua
 quando la morte vince e inghiotte la parola
 ma ricordarsi e scambiarla di contrada in contrada
 sguitto sussurro fremito di corde o balbettio
 e sia la morte padrona assoluta dell'ultimo fiato

9. La sequenza XXIII diverge ancora, anche se più sottilmente, convocando l'azione che fra tutte più si presta a caricarsi di risonanze metapoetiche, quella del parlare. Tanto più che qui assistiamo alla messa in scena del conflitto tra la morte e la parola, ripartito in tre momenti seriatî dalla consueta paratassi. Inizialmente (vv. 164-166) «la morte vince e inghiotte la parola» della madre, con una violenza fisica senza rimedio che traspare tanto dalla scelta di un verbo animante e personalizzante (*inghiottire*) quanto, seppure in negativo, dall'immagine “da tortura” delle tenaglie che tirano la lingua, ottenuta risemantizzando quelle locuzioni idiomatiche che con le tenaglie rendono la fatica incontrata nel far parlare qualcuno (*ci sono volute le tenaglie per farlo parlare* e sim.), secondo una

²⁰ Cfr. JOLANDA INSANA, *Parole che trascinano senso*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «*Pupara sono*», cit., p. 65, a proposito dell'espressione di derivazione greca «frughinda-frughinda» contenuta in un testo di *Medicina carnale*: «Ancora oggi in Sicilia esiste la combinazione nominale *càlia cotta* e la cosa. *Càlia*, neutro plurale del latino *calida* “le cose abbrustolite”, corrisponde esattamente al greco *frughinda*. Durante le feste non solo paesane, all'aperto si preparano sul fuoco dentro il *caliadore* ceci e fave, come le caldarroste, secondo un uso comune nel mondo mediterraneo, e nei suc esiste una zona riservata alla caliatura che per fumi e fiamme pare infernale. In *frughinda* c'è il recupero della *càlia cotta*, dove più che ripetizione c'è la traduzione del latino *càlia* nell'italiano *cotta* (come nel toponimo Linguaglossa il latino *lingua* traduce il greco *glossa*) e del resto esiste l'espressione “caliari o suli” che significa “cuocere al sole”».

²¹ Un passaggio di *La pietanza votiva* ci rivela che qui la figlia sta in qualche modo realizzando immaginativamente e linguisticamente un presunto (da lei) sogno della madre vecchia: «so invece che non voleva morire | e sognava di tornare allo sprofondo | del fondachello dove mette fiori e frutti | il ciliegio maiatico della sua infanzia» (vv. 231-234).

strategia di manipolazione demiurgica dei materiali della *langue* nelle sue varie articolazioni socio-culturali che è tipica dell'atteggiamento linguistico di Insana. Il *ma* avversativo del v. 167 introduce una contestazione della morte affidata alle azioni del *ricordarsi* la parola materna e dello *scambiarla di contrada in contrada*: azioni dunque di chi rimane e può fare del lascito verbale della scomparsa una moneta di scambio, un bene da condividere, facendo sì che la sua voce sopravviva per quanto in forme diminuite. Tuttavia, un'ulteriore svolta brusca, affidata a una *e* avversativa, sancisce, quantomeno provvisoriamente, una nuova vittoria della morte sulla voce materna – e forse, data l'assenza di specificazioni, in prospettiva su ogni voce umana.

- 170 non farà più giorno
e più non accende la luce
- più non avrà colpi per la giostra
e più non lancia anelli al pesce rosso
- 175 non raccoglierà più gladioli in mezzo al grano
e più non strappa al gelso foglie per i bachi
- più non si toglierà le spine
e più non succhia favi di miele
- non schiaccerà più noci con le mani
e più non apre cozze col coltello
- 180 più non perdonerà
e più non accoglie il nemico
- non sceglierà più gelato di fragola e limone
e più non sviene
- 185 più non tirerà la vita alla vita
e più non dà l'acqua ai fiori di cera
- non metterà più capperi sotto sale
e più non ammolla il tonno salato di Milazzo
- più non si scrollerà colpe
e più non ha vergogna
- 190 non intreccerà più corone di sorbe
e più non scioglie nodi e fiere contorte
- più non si sbilancerà per acchiappare
il bambino che cade
e più non cade inciampando nel tombino

195 non andrà più in giardino
e più non resta chiusa nella casa fortino

più non sentirà la katabba di sant'Agata
e più non fa la novena

10. Nella prima parte della sequenza conclusiva (XXIV, vv. 170-198) la voce recitante si fa più stentorea e più ritmata nelle sue modulazioni e insieme se possibile più accorata, come se le volute fattesi più regolari consentissero una fuoriuscita più libera del dolore per la perdita della madre amata. Prima però di determinare l'esatta consistenza di questi cambiamenti va detto che la medesima marcatura della soglia d'uscita – o, detto altrimenti, l'incremento di letterarietà che la caratterizza – riguarda anche gli altri due pezzi del trittico, dove si realizza con strategie diverse e però sempre fedeli all'idea di un accorciamento della misura, coerentemente a quello schema fondamentale induttivo e tentativo che tende alla chiusa gnomica dopo aver accumulato un certo numero di dati empirici.²²

Come già detto (cfr. *supra* §§ 2-3), il passo metrico diventa più corto e più stabile: aumentano endecasillabi e settenari, si impone la misura del distico (finora sperimentata solo due volte), per lo più omogeneo sillabicamente e in tre casi addirittura isosillabico (vv. 174-175 tredecasillabi, 178-179 endecasillabi, 190-191 dodecasillabi). Contestualmente, quella che fino a qui era una variante minoritaria del parallelismo anaforico globale (con cinque sole occorrenze) viene ora impiegata in modo sistematico, per 14 volte di fila: mi riferisco alla coordinazione sindetica tramite *e* copulativa di un'azione negata al futuro con un'azione negata al presente, una per verso.²³ Oltre a ciò, alla struttura triadica che regolava la variazione tra le repliche nelle sequenze I-XXIII si sostituisce

²² Di *La pietanza votiva* si veda l'ultima sequenza, *pianse una sola lacrima*, in due quartine non isollabiche di versi tra il quadrisillabo e il settenario eccetto un endecasillabo rapido di 4^a 8^a («per un istante mortalmente azzurro»). La seconda restringe ulteriormente e ospita, lo abbiamo visto, oltre all'unica occorrenza del nome materno nel trittico, una delle rarissime comparse di dialetto puro, qui davvero lingua *della e alla* madre. Di *Mai sentito tanto freddo* si leggano invece le ultime due sequenze, *fibrilla e si sfalda il passato e sordo pensiero*, nelle quali prevalgono nettamente i versi brevi con alta frequenza di settenari. A questo accorciamento del passo si accompagna l'aumento delle iterazioni foniche, lessicali e sintattiche a contatto, in particolare nell'ultima strofa, dove è notevole anche la sequenza finale di quattro rime bacciate ricche in implicazioni semantiche tutte all'insegna dell'unione di canto poetico e lamento luttuoso: «dove si ferma il passo | e si apre lo stretto | all'altra riva | all'altro *canto* | all'altro *pianto* | si riattuffa il *rimpianto* | e riaggalla il *compianto*» (vv. 150-156, corsivi miei).

²³ Identica struttura presenta la terzina soprannumeraria, che si limita a dilatare la prima azione nello spazio di due versi – proprio in corrispondenza di questa asimmetria si verifica tra l'altro l'unico rinvio circolare tra *explicit* e *incipit*: vv. 192-193 «più non si sbilancerà per acchiappare | il bambino che cade» > 3-4 «non pescherà la paletta | sottratta dall'onda al bambino che frigna».

una struttura diadica capace di organizzare i distici in coppie tutte provviste della medesima scansione sintattico-ritmica in quattro tappe: «*non farà più giorno | e più non accende la luce || più non avrà colpi per la giostra | e più non lancia anelli al pesce rosso*». Si tratta insomma dell'imposizione di un ritmo pari solo minimamente variato e della riduzione del testo a ripetizione, con annessa scomparsa di quelle sacche di discorso libero che prima si interponevano tra una replica parallelistica e l'altra. Il fine – ci torneremo – sembra essere quello di acuire e insieme di stemperare nella fissità delle cadenze la dolorosissima constatazione del *non più*.

Tolte le azioni del perdonare, dell'accogliere il nemico e dell'avere vergogna, le altre evocate sono pienamente concrete e fisiche, e questo anche quando il referente non lo sia direttamente, come con “fare giorno” (forse l'apertura mattutina di persiane o scuri, qui provvista di ben altro spessore simbolico) o con l'enigmatico “tirare vita alla vita”, con “scrollarsi colpe” e “sciogliere nodi e fiere contorte”, dove resta incerto se *fiera* designi una belva figurata o un generico subbuglio. Oltre a questo processo di corporeizzazione così tipico di *Insana*, è altresì evidente come le azioni ne riprendano altre già apparse o attinte ai medesimi ambiti esperienziali: cura dell'infanzia, raccolta di vegetali, accoglienza, nutrizione e cucina, preghiera e devozione.²⁴ Stiamo cioè scorrendo il *riepilogo* delle azioni materne catalogate nelle sequenze I-XXI, un riepilogo che funge da passaggio intermedio e preparatorio tra l'accumulo dei fatti e la sintesi conoscitiva che sarà affidata al “finale nel finale”.

200 non ci sarà non ci sarà e ci sarà
finché c'è la parola che la dice

non fa
nulla può fare nulla può più fare
e nel sogno ha fame e chiede cibo

più non accudisce né picchia

11. La natura sintetica delle ultime tre strofe risulta più chiara se consideriamo il distico e i primi due versi della terzina, ristabilendo contro la metrica la scansione pari 2+2 qui volutamente scompagnata e dissimulata. Ci appare allora una generalizzazione: azioni non più specifiche ma sommamente generiche quali *essere* – nel senso di ‘esistere’ e non più come in XXII di ‘stare’ – e *fare*, con tre occorrenze per ciascun verbo. La prima tra le verità raggiunte consiste nella comprensione che l'essere della madre coincide con il

²⁴ In un caso il legame si fa lessicale: v. 175 «e più non strappa al *gelso* foglie per i bachi» > 110 «più non s'arrampicherà sul *gelso* bianco». Per giunta, considerando il macrotesto e dunque la tappa precedente costituita da *La pietanza votiva*, ci si avvede che quasi tutti tali ambiti sono già stati associati alla madre come suoi tratti distintivi.

suo fare, con lo stare attivamente nel mondo come forza propulsiva e ordinatrice, secondo un regime di sovrabbondanza vitale che converte in pienezza la mancanza originaria di chi è «cresciuta senza madre e senza cura».

Una seconda verità affiora osservando separatamente i due distici. I vv. 199-200 tornano a svolgere la contesa tra morte e parola già al centro di XXIII: all'inesistenza della madre si contrappone con la solita giuntura paratattica la sua persistenza postuma, vincolata alla durata, non infinita ma più lunga di una vita umana, della poesia. Tuttavia, quella che potrebbe configurarsi come conclusione minimamente positiva del percorso è di nuovo contraddetta. Il cripto-distico dei vv. 201-202 realizza infatti un crescendo negativo totalizzante: il fare materno è dapprima negato come realtà nel presente (*non fa*), poi come potenzialità nel presente (*nulla può fare*), infine come potenzialità nel presente e nel futuro (*nulla può più fare*).

A questa ulteriore vertigine negativa segue il passaggio dalla realtà al sogno, dove la madre risulta rovesciata in uno dei suoi attributi-chiave, non più nutrice ma da nutrire.²⁵ L'ultimo verso, infine, potrebbe rientrare nella stessa scena onirica, anche se la forma negativa lo qualifica come ennesima cancellazione in morte di azioni materne, qui quelle in antitesi del curare e del picchiare. Senz'altro significativo è il fatto che l'unica manifestazione di aggressività di Maria in *Più non riconcilierà* compaia alla fine, in qualche modo riaprendo il discorso *in extremis* sul problema di un'eventuale ambivalenza materna – anche se a togliere peso a questa ipotesi interviene un preciso riscontro con *La pietanza votiva*, dove la violenza contro estranei minacciosi è messa in parallelo oppositivo con la cura dei figli a indicare le due facce di una stessa medaglia protettiva: «è la chiocciola che protegge i pulcini e la covata | assalta i forestieri e si slancia con gli artigli aperti» (vv. 178-179).

12. Giunti alla fine anche del nostro breve itinerario, quali funzioni o intenzioni profonde possiamo attribuire a *Più non riconcilierà Abele e Caino*? Senza dubbio, una prima è compensativa: ritardare la scomparsa della madre conservandola in vita seppure sul piano di esistenza vicario rappresentato dalla scrittura. Fissare sulla pagina i gesti che più di altri hanno il potere di condensare icasticamente il suo carattere permette di farla riapparire durante la scrittura e poi, secondo la logica di riuso propria della letteratura, durante ogni successiva lettura. E poco conterà che tali azioni siano tutte soggette alla legge della negazione, se da Freud in poi abbiamo appreso che negare un elemento significa *ipso facto* anche affermarlo surrettiziamente. Se poi ciò non bastasse, ci soccorrono quei passaggi del movimento conclusivo XXII-XXIV in cui si fa esplicita la protesta contro la morte (ovvero la negazione della negazione), riaffermando fuori tempo

²⁵ Un analogo ritorno in sogno poi anche in *Mai sentito freddo*, vv. 40-41: «come torna nel sogno e le trema il mento e batte i denti | e non c'è calura agostana che la scaldi e la rianimi».

massimo quell'esistenza che non si ammette finita: XXII 154 «non sarà più qui» > 162 «e sarà lì»; XXIV 199 «non ci sarà non ci sarà e ci sarà».

Allo stesso tempo, però, ci sembra che nel testo si attivi e spinga una forza contraria a questa, anzi complementare, per definire la quale non possiamo che rifarci alle parole che meglio di tutte l'hanno individuata in un'altra categoria di oggetti culturali, gli esemplari del lamento rituale antico studiati da Ernesto De Martino. Il secondo fine che Insana sembra avere perseguito mettendo mano a *Più non riconcilierà Abele e Caino* è insomma quello di far morire la madre dentro di sé, sostituendo allo scandalo della sua morte naturale, del suo semplice e inaccettabile non essere più qui come corpo e voce, la sua morte sancita culturalmente:

La perdita della persona cara è, nel modo più sporgente, l'esperienza di ciò che passa senza e contro di noi: ed in corrispondenza a questo patire noi siamo chiamati nel modo più perentorio all'aspra fatica di farci coraggiosamente procuratori di morte, in noi e con noi, dei nostri morti, sollevandoci dallo strazio per cui «tutti piangono ad un modo» a quel 'saper' piangere che, mediante l'oggettivazione, asciuga il pianto e ridischiude alla vita e al valore.²⁶

Quanto al modo in cui questa seconda morte viene procurata, ci basta tornare a visualizzare il parallelismo anaforico globale che regge *Più non riconcilierà* e che nel finale si regolarizza ulteriormente facendosi pulsazione quasi perfettamente isoritmica. Proprio sottoponendo il patimento indotto dal *non più* della morte a una ripetizione regolata, riportando il lamento per l'inesistenza materna a una misura, è possibile convertire il suo potenziale distruttivo e caotico in un gesto culturale, superando il rischio di crisi della presenza che minaccia la figlia sopravvissuta. Come nel caso della prima funzione, poi, spetta ad alcuni passaggi del movimento conclusivo esplicitare questo secondo compito del poemetto affermando direttamente la vittoria della morte sulla vita e sulla parola poetica che vorrebbe contro ogni evidenza continuarla: XXIII 169 «e sia la morte padrona assoluta dell'ultimo fiato»; XXIV 201-202 «non fa | nulla può fare nulla può più fare».

13. Certo, il poemetto in questione non è un lamento rituale, oggetto multimediale legato a doppio filo ai tempi fissi della ritualità collettiva, ma una poesia, oggetto di sole parole scritte per essere lette anzitutto silenziosamente in tempi diversi e non prefissati dalla collettività ideale dei lettori. Tuttavia, ferma restando questa distinzione – a cui lo stesso De Martino molto teneva – pare nondimeno che con *Più non riconcilierà Abele e Caino* Insana abbia voluto e saputo risalire le correnti della poesia funebre fino alle origini

²⁶ ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di Marcello Massenzio, Einaudi, Torino 2021, p. 44.

propriamente rituali del genere, scavalcando secoli di poesia per tornare ai fondamenti del canto in morte di una persona cara.²⁷ Elementi tanto intrinseci quanto contestuali al testo possono avvalorare questa lettura rischiosa ma produttiva.

Per i primi, sarà sufficiente richiamare parte di quanto emerso nel corso dell'analisi, a cominciare dalla trama ricorsiva e veramente da nenia imposta dal parallelismo anaforico globale, trama ritmica e fonica arricchita poi dalle numerosissime rime locali, e che nel finale si libera del tutto degli elementi non vincolati, in un'accelerazione e ritmizzazione conclusiva che satura l'orecchio finché la voce cade in un silenzio che *è e non è* quello della morte inghiottitrice della parola. In questa forma semplice, fondata sul parallelismo, sono sedimentate tanto alcune tradizioni di poesia colta che hanno il loro fondamento nella Bibbia,²⁸ quanto riti e devozioni, spettacoli e ascolti esperiti da Insana nel corso della propria infanzia siciliana (e a cui essa dichiarava di dovere molto del proprio orecchio poetico).²⁹ Proprio uno di questi prodotti culturali, la katabba di Sant'Agata, figura esplicitamente nel tessuto del nostro poemetto, a testimoniarcene l'avvenuta condivisione tra madre e figlia di una serie di ritmi e ripetizioni arcaici e popolari. Nulla di più naturale, quindi, che l'evocazione lamentosa della figura materna sia stata condotta proprio tentando di rifare in poesia quel patrimonio sonoro percussivo e iterativo.

Quanto detto fin qui penso basti a scongiurare il rischio di un'interpretazione solo o principalmente narrativa di *Più non riconcilierà Abele e Caino*, vero e proprio epicedio che compiangere e loda la madre scomparsa e come tale – in quanto strumento specifico di elaborazione del lutto – fa da anello di congiunzione fra il tessuto più robustamente narrativo e retrospettivo di *La pietanza votiva* e l'andirivieni temporale centrato sul presente luttuoso della figlia di *Mai sentito tanto freddo*. Per giunta, la visione davvero pre-cristiana della morte che percorre il nostro testo (e i due contigui a esso),³⁰ dove essa

²⁷ Del resto, già Antonio Porta aveva riconosciuto la dimensione *ancestrale* della poesia di Insana: «Nata a Messina insegna a Roma (è anche pittrice) e il “salto” nella cultura letteraria si sente ma è il mantenere vive le radici ancestrali che affascina. Ricorda le *Invetticoglia* di Alfredo Giuliani qui calate in terreno popolare, di fattura contadina (“ma io perdìo lo scavallo”)» (ANTONIO PORTA [a cura di], *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979, p. 81).

²⁸ Lo ha notato RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, cit., pp. 158-159 discorrendo della metrica sintattica e parallelistica di Insana, per la quale tra i vari modelli possibili il critico rinviene anche quello del poeta arabo di Sicilia 'Alī Al-Ballanūbī, di cui la poetessa siciliana ha tradotto sei componimenti per i *Poeti arabi di Sicilia nella versione di poeti italiani contemporanei* (1987).

²⁹ A proposito dei ritmi antimelodici assorbiti nell'infanzia Insana citava «de lunghe novene, i lunghi rosari, che mi affascinavano con le loro iterazioni, e poi le voci dei pupari e dei banditori e i ritmi percussivi: non certamente melodia, ma battuta in levata, di origine araba, che va in caduta fino allo strozzamento della voce. Sento che il mio ritmo è naturalmente percussivo, connesso con questa mia memoria» (riportato in MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Prefazione*, in JOLANDA INSANA, *A schiere le parole*, cit., p. 8).

³⁰ Esemplarmente *Mai sentito tanto freddo*, vv. 23-27: «sfrattata lascio la sua casa | mentre ancora le crescono | le unghie ai piedi e i capelli in testa | e chissà cosa si vede in quel buio | quale voce

è concepita come fine fisica irredimibile, deve moltissimo alle radici culturali classiche, greco-latine, di Jolanda Insana, acuta e prolifica traduttrice di Alceo, Anacreonte, Ipponatte, Saffo, Plauto, Lucrezio, Marziale e *Carmina Priapea*.³¹ E in effetti, per fare un solo passo in una direzione di ricerca ancora da percorrere, proprio pensando alla forma epigrammatica, talune somiglianze di struttura con il nostro poemetto si ritrovano – pur nella grande differenza di dimensioni – in alcuni epigrammi funebri tra quelli raccolti nel VII libro dell’*Antologia palatina*.³²

Come che sia, riprendendo le parole di Carmelo Princiotta,

[q]uando la poesia di Insana entra nell’ordine simbolico del materno [...] lo “sbraitar cantando” che la contraddistingue cede il posto a un recitativo atavico, certo più indifeso ma non meno viscerale, in cui si sente davvero la voce di tutte le madri [...] e di tutte le figlie di Sicilia.³³

Nell’inatteso flusso di parole aperto dalla perdita materna, la poetessa siciliana rinuncia al suo consueto campionario di «spudoratezze e coprolalie in funzione di mascheramento protettivo, per troppo pudore del sentimento, per troppa tenerezza»,³⁴ consegnando ai suoi lettori un compianto insieme antichissimo e nuovo.

BIBLIOGRAFIA

GIANCARLO ALFANO, *La cucina di Jolanda. Poesia e politica della natura*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «*Pupara sono*». *Per la poesia di Jolanda Insana con inediti e rari*, Falco, Cosenza 2019, pp. 199-209.

arriva nel silenzio dove giace»; 67-68 «davvero s’è allontanata senza più colori | senza più buoni aromi».

³¹ Già ANDREA CORTELLESA, *La prima voragine*, cit., p. 9 ha valorizzato il trasparente rimando al pianto dei cavalli di Achille di *Iliade* XVII che chiude la penultima sequenza di *Mai sentito tanto freddo*, v. 139: «e piansero i cavalli di Achille».

³² Diversi componimenti del libro VII (8, 174, 189, 200-204, 214-215, 626) presentano una struttura testuale imperniata sull’opposizione fra due tempi: quello della vita (espresso al presente o al futuro) seguito e annullato da quello della morte (espresso al passato o al presente); e della vita del defunto si ricordano una o più azioni legate tra loro da una struttura parallelistico-anaforica negativa pienamente sovrapponibile a quella realizzata da Insana. Riporto unicamente in traduzione il n. 214 (Archia, *Il delfino*): «Non solcherai mai più gli abissi del mare sonanti | greggi marini non spaventerai, | né, ballando al suono di canne forate, tra l’acqua, | presso gli scafi emergerai d’un salto, | né spumeggiante delfino, levando sul dorso le Ninfe, | in grembo a Teti le tragherai. | Come la rupe di Målea s’attorse torbida l’onda, | tra i ciottoli del lido ti gettò» (FILIPPO MARIA PONTANI [a cura di], *Antologia palatina*, Einaudi, Torino 1979, 3 voll., II, p. 109).

³³ CARMELO PRINCIOTTA, *Messina, trauma e matrice*, in SEBASTIANO AGLIECO, LUIGI CANNILLO, NINO IACOVELLA (a cura di), *Passione poesia. Letture di poesia contemporanea*, Edizioni CFR/Gianmario Lucini, 2016, p. 186.

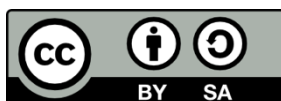
³⁴ JOLANDA INSANA, *Insana Jolanda*, in EAD., *Tutte le poesie*, cit., pp. 575-577: 577.

- EMANUELE BROCCIO, *La tagliola del disamore: una lettura narratologica del racconto in versi di Jolanda Insana*, «Croniques italiennes», 38, 2020, pp. 245-265.
- ANDREA CORTELLESSA, *La prima voragine*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 7-31.
- ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, a cura di Marcello Massenzio, Einaudi, Torino 2021.
- GDLI = *Grande Dizionario della Lingua Italiana*, diretto da Salvatore Battaglia (poi da Giorgio Bàrberi Squarotti), Utet, Torino 1961-2002, 21 voll. (con 2 supplementi, a cura di Edoardo Sanguineti, 2004 e 2009).
- MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Il martòrio e altro*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 33-53.
- JOLANDA INSANA, *A schiere le parole. Poesie scelte con prose e versi inediti*, a cura di Anna Mauceri, prefazione di Maria Antonietta Grignani, Marcos y Marcos, Milano 2024.
- EAD., *Parole che trascinano senso*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di), «Pupara sono». *Per la poesia di Jolanda Insana* con inediti e rari, Falco, Cosenza 2019, pp. 59-67.
- EAD., *Quella ruga che rende visibili. Giancarlo Alfano intervista Jolanda Insana*, in GIANFRANCO FERRARO, GIUSEPPE LO CASTRO (a cura di) «Pupara sono». *Per la poesia di Jolanda Insana* con inediti e rari, Falco, Cosenza 2019, pp. 69-79.
- EAD., *Tutte le poesie (1977-2006)*, Garzanti, Milano 2007.
- EAD., *La tagliola del disamore*, Garzanti, Milano 2005.
- GIOVANNA IOLI, *Il poesificio di Jolanda: scuole e scuollette*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 53-64.
- NIVA LORENZINI, *Realismo e poesia del disamore*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 65-74.
- ANNA MAUCERI, *Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana* (“*Medicina carnale*”, “*L'occhio dormiente*”, “*La stortura*”), «allegoria», XVIII, 54, 2006, pp. 57-60.
- EAD., *Voci in versi: esempi di trattamento dell'oralità nella poesia contemporanea*, in MARIA TERESA BIASON (a cura di), *L'oralità nella scrittura*, «Annali di Ca' Foscari», XLV, 2 (2006), pp. 117-135.
- FILIPPO MARIA PONTANI (a cura di), *Antologia palatina*, Einaudi, Torino 1979, 3 voll.
- ANTONIO PORTA (a cura di), *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di Enzo Siciliano, Feltrinelli, Milano 1979.
- CARMELO PRINCIOTTA, *Messina, trauma e matrice*, in SEBASTIANO AGLIECO, LUIGI CANNILLO, NINO IACOVELLA (a cura di), *Passione poesia. Letture di poesia contemporanea*, Edizioni CFR/Gianmario Lucini, 2016, pp. 185-186.
- Vocabolario Siciliano*, fondato da Giorgio Piccitto, diretto da Salvatore C. Trovato e Giovanni Tropea, Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo-Catania 1977-2002, 5 voll.
- RODOLFO ZUCCO, *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana* (2005-2006), in ID., *Gli ospiti discreti. Nove studi su poeti italiani 1963-2000*, Aragno, Torino 2013, pp. 153-173.
- ID., *Vida e razos di Jolanda Insana*, in DARIO TOMASELLO (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora. L'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Sicania, Messina 2009, pp. 123-157; ora in ID., *Libro di incontri e di letture*, Associazione culturale “La luna”, 2021, pp. 69-90.

Giacomo Morbiato
PIANGERE UNA MADRE

SITOGRAFIA

CARMELO PRINCIOTTA, *Per un profilo provvisorio di Jolanda Insana (1937-2016)*, 28 ottobre 2016
<www.luigiasorrentino.it/2016/10/28/per-un-profilo-provvisorio-di-jolanda-insana-1937-2016/> (u.c. 30.04.2024).



Share alike 4.0 International License