



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Filologia Moderna
Classe LM-14

Tesi di Laurea

«Corpo a corpo con le parole».
La poesia di Jolanda Insana.

Relatore
Prof. Andrea Afribo

Laureanda
Elisabetta Biemmi
n° matr. 1143228 / LMFIM

Anno Accademico 2018 / 2019

Indice

Capitolo 1. Tra vita, cultura e poesia: Jolanda Insana.....	5
1.1 L'infanzia a Messina e Monforte San Giorgio; la vita a Roma e le tappe della produzione poetica: la «poesia che si fa».....	5
1.2 La scrittura poetica e il rapporto con il linguaggio: corpo a corpo con la parola e con il mondo.....	11
1.3 La generazione del '56 e le influenze del secondo Novecento.....	16
Capitolo 2. «Lei si chiama vita / e lei si chiama morte».Temi, motivi, semantica di <i>Sciarra amara</i>	23
2.1 Vita e morte, due motivi in contrasto.....	23
2.2 La danza macabra della morte nei versi di Jolanda Insana.....	30
2.3 La resistenza della vita in una continua sciarra con la morte.....	36
Capitolo 3. Corpo a corpo con la lingua: plurilinguismo in <i>Sciarra Amara</i>	41
3.1 Introduzione.....	41
3.2 Arcaismi, rarità e termini letterari.....	42
3.3 Scelte lessicali dialettali e regionalismi: un ritorno ai luoghi d'origine.....	46
3.4 Il lessico sottoposto ad interdizione: linguaggio basso, termini triviali e osceni, insulti e maldicenze.....	51
3.5 Quando la parola è manchevole: neologismi e invenzioni lessicali.....	58
3.5.1 Neologismi.....	58
3.5.2 Fenomeni di composizione e univerbazione.....	60
3.5.3 Raddoppiamenti.....	65
3.5.4 L'uso dei prefissi.....	66
Capitolo 4. <i>Sciarra amara</i> . Una lettura.....	69

Capitolo 5. «Infermità del corpo e infermità della nazione». Temi, motivi, semantica de <i>La Stortura</i>	79
5.1 Introduzione.....	79
5.2 La Stortura come malattia.....	81
5.3 La Stortura come male del mondo.....	89
5.4 Il doppio della parola.....	98
5.5 La vita e la morte nel mondo naturale.....	104
5.6 Il tema della memoria, personale e collettiva.....	111
Capitolo 6. La sfida de <i>La Stortura</i> : un linguaggio che “sveli” il presente.	113
6.1 Introduzione.....	113
6.2 Lessico raro, letterario e obsoleto.....	115
6.3 Lessico tecnico-specialistico.....	118
6.4 Dialettalismi e regionalismi.....	123
6.5 Il tono dell’invettiva: linguaggio basso e volgare, insulti e maldicenze.....	126
6.6 Quando la parola è manchevole: neologismi e invenzioni lessicali.....	130
6.6.1 Neologismi.....	130
6.6.2 Fenomeni di composizione.....	131
6.6.3 L’uso dei prefissi.....	132
6.7 L’uso delle dittologie.....	139
Capitolo 7. <i>La Stortura</i> . Una lettura.....	147
Bibliografia.....	155

Capitolo 1. Tra vita, cultura e poesia: Jolanda Insana.

1.1 *L'infanzia a Messina e Monforte San Giorgio; la vita a Roma e le tappe della produzione poetica: la «poesia che si fa».*

Messina e Monforte San Giorgio furono per Insana due luoghi fondamentali, che la plasmarono interiormente e linguisticamente e costituirono un immaginario che influenzò la sua poesia per tutta l'esistenza, nonostante fosse ormai lontana da quei luoghi. Della città, in cui nacque nel 1937, l'immagine dello Stretto ricorre spesso nei suoi componimenti, luogo in cui «si sposano i due mari, Tirrenio e Jonio, e si azzuffano e schiumano per diversità di sale e di calore, creando vortici e correnti, bastardelli e reme morte, nella marea che monta e scende mutando direzione ogni sei ore» ma anche dove «stavano le creature mostruose Scilla e Cariddi a insidiare il paesaggio, a scoraggiare l'avventura e l'esplorazione, a ricordare che nessuna comunicazione mai è stata facile al mondo e il viaggio è rischio mortale» (Insana 1993 in Insana 2009, 23-24) e che influenzò altri autori tra cui D'Arrigo, Vittorini e Cattafi (ivi, 24). A causa della posizione strategica, Messina fu obiettivo di bombardamenti, a partire dal 1940 ma poi soprattutto nel 1943, alla vigilia dello sbarco angloamericano. Questi eventi traumatici sono ricordati in due componimenti, *Il bombardamento* (Insana 2007, 274-75) e *U bummaddamentu* (Insana 2009, 48-49). Dal primo componimento, seguono alcuni versi esemplificativi¹:

non c'è cautela che basti contro la paura / a tre anni quando si apre la prima voragine / e sotto i bombardamenti si perde terra e acqua / temo però che quello non fu l'ultimo avviso / mandato dal padrone // nessuno conoscerà che male fu / avere offeso l'udito (OD, p. 274).

Questa è «memoria della paura [...]». Ma anche paura della memoria: ostinata resistenza a trarla alla luce, quella memoria; a disseppellire resti a lungo considerati, alla lettera, inamovibili» (Cortellessa 2009 in Tomasello 2009, 18). Disseppellire questa memoria è stato per la Insana, così per molti altri autori, «mettere una censura e una cesura, per

¹ Si cita da TP (= *Tutte le poesie* (1977-2006), Milano, Garzanti, 2007). Le sigle abbreviate per le raccolte sono: SA (*Sciarra Amara*, 1977), FF (*Fendenti fonici*, 1982), CO (*Il Colletame*, 1985), CL (*La Clausura*, 1987), OD (*L'occhio dormiente*, 1997), ST (*La Stortura*, 2002), LTD (*La tagliola del disamore*, 2005).

guardare avanti, per non essere risucchiati dal proprio passato», ma con coraggio anche «riattraversare le macerie, le paure, la penuria, le perdite; e siccome questa vita è nata dalle ferite (da una rottura iniziale, direi), a un certo punto i segni si ripresentano e occorre accoglierli, leggerli, per riconoscersi al mondo» (Insana 2009, 17). Le sue prime esperienze acustiche, ovvero «i bombardamenti, le mitragliate, le cannonate, i boati di terremoto» ma anche

la parlata molto aspra, il ritmo percussivo, i canti dei banditori, le voci dei venditori ambulanti con il tono che sale in levata e poi scende e si rompe e si strozza. [...] le nenie, le novene, le cadenze del rosario, le recitazioni dei misteri, i lamenti funebri (Doria 2003, 8-9).

influenzarono le scelte ritmiche, gli accenti, le armonie e disarmonie.

Nel 1941, la famiglia abbandona la città di macerie e sirene per raggiungere Monforte San Giorgio, paese d'origine dei genitori. È così che può finalmente sperimentare quel senso di libertà che si addice ad una bambina di quattro anni, senza noia e malinconia, ma in continua scoperta di quei luoghi di campagna, dai quali nasce l'interesse per la natura e i suoi esseri viventi: «tutto era un'avventura, avventura del corpo che si muove e della mente che, seguendo il ciclo delle stagioni e aspettando i ritorni, comincia a catalogare le cose materialmente viste e toccate» (Insana 2009, 11). Il dialetto era la sua lingua, ma frequentando la scuola, comincia a imparare l'italiano, diventando così diglottica e sperimentando un forte interesse nello «“sguarrare le parole”, come si dice di un lenzuolo ‘sguarrato’, ‘sgarrato’, strappato con fragore, per l'evidente ispanismo siciliano ‘desgarrar’» (Insana 2003 in Insana 2009, 123), a partire da una delle sue prime scoperte lessicali, *grattacielo*: «mi sembrò una grande parola, era una grande cosa, e me la sono spiegata traducendola in siciliano, la mia lingua, ‘si chiama così picchì ratta u celu’» (ibidem). Da qui nasce «un grande curiosità per il corpo della parola» (Doria 2003, 8), con un'assidua frequentazione dei dizionari, per scoprire nuovi termini ma anche per inventarne di nuovi:

Alla scuola media mi restituivano i temi con tante croci e punti interrogativi, segnavano parole che nessun dizionario registrava e che io mi affannavo a spiegare, ma non c'era verso e così impiegavo più tempo a cercare le parole che a concentrarmi e scrivere, e però talora avviene che se non si sa esattamente cosa cercare, ci viene incontro quello che non si cercava (Insana 2003 in Insana 2009, 125).

Fin da ragazzina, scrive versi ma anche prosa, con il desiderio di un romanzo di formazione, e legge moltissimo, «attratta dai vari linguaggi specialistici, dalle parole utilizzate in ciascun sapere o dimensione espressiva. Un interesse, anzi una passione che era guidata dal desiderio di mescolare le parole, farle risuonare, spostarle» (Insana 2009, 7). Tuttavia, le ristrettezze economiche non le permettevano di possedere molti libri, ma, ricorda: «li prendevo in prestito in biblioteca e dattiloscrivevo sulla ormai mitica Lettera 22 (che conservo ancora) quei testi che allora in vario modo mi sollecitavano» (Insana 2001 in Frassica 2002, 105), come i versi di Quasimodo, Ungaretti, Montale e Cardarelli, creando così una personale antologia che «dice la passione, o tensione, per la poesia, per la parola, fin d'allora privilegiata nella doppia valenza fonica e semantica» (ibidem).

Questa passione continua anche in gioventù, con gli studi in filologia classica, che anche dopo la laurea del 1960, con una tesi sui frammenti de *La Canocchia* di Erinna, non abbandonò mai. Infatti nel 1968 si trasferisce a Roma, dove oltre all'insegnamento e alla scrittura poetica, si dedica alla traduzione del greco e del latino, curando ad esempio *La Casina* di Plauto, le poesie di Saffo e i *Carmina Priapea* (cfr. Mauceri 2017 in Insana 2017, 93). Citazioni latine si riscontrano anche in alcune sue raccolte poetiche, oltre alla scrittura di suo pugno di versi in latino, con «funzione ironica, ma anche di risonanza» (Insana 1998 in Chemello 1998, 69). Nella traduzione di Saffo e dei *Carmina Priapea* lavora lentamente, per restituire la forza stilistica e lessicale di questi testi. Insana, infatti, ritiene che

tradurre non è soltanto uno straordinario esercizio o ingresso nell'altrui laboratorio, è soprattutto una bella tecnica di corteggiamento e avvicinamento del poeta la cui parola si vuole vera e naturale, fingendo annullamento di distanza e tuttavia comunicando ogni differenza di tempo luogo e manufatti; è insomma, amoroso corpo a corpo, eccitazione e scoperta, rispetto dell'altrui identità, non dimenticando che l'altro è e sempre resta altro (Insana 1993 in Fortunati – Morisco 1993, 193-94).

Questo concetto è stato applicato anche non solo per i classici, ma anche per il *De Amore* di Cappellano, per la traduzione di *Per diritto di memoria* del poeta russo Aleksandr Tvardovskij e per la versione poetica, da una traduzione precedente, di *La passione di Cleopatra* del poeta egiziano Ahmad Shawqi. Il concetto di traduzione per Insana non è applicabile solamente alla traduzione essa stessa, infatti:

la poesia è sempre una traduzione, un “trasportare da una parte all’altra”: il poeta dà voce alle cose più varie, a un’idea, a un’emozione, a un pensiero, all’albero o al sasso, all’acqua e ai suoi rumori, e naturalmente traduce, dà voce a un’altra voce, vuoi voce di dentro, vuoi voce di fuori. E senza dimenticare, altresì che la parola è sempre inadeguata, manchevole, tanto nella creazione quanto nella ricreazione di un testo (Insana 2001 in Frassica 2002, 112).

Negli anni Settanta alcuni suoi componimenti compaiono in riviste, come *Canto dell’alga secca* e *Labirinto*, altri invece rimangono inedite, ma la pubblicazione della sua prima raccolta poetica, *Sciarra Amara*, nel 1977, avviene grazie a Giovanni Raboni, il primo a riconoscere la sua originalità e le sue peculiarità stilistiche e lessicali. Su di lui, Insana afferma:

Importantissimo l’incontro con Giovanni Raboni, a lui devo tutto, è il primo vero lettore delle cose che scrivevo negli anni Settanta, è il mio interlocutore privilegiato anche ora. Un giorno o l’altro bisognerà seriamente studiare anche la sua attività editoriale. Mi ha sempre colpito questa sua comunanza e mi ha sempre fatto piacere, in quanto riconoscimento della poesia “che si fa” (Insana 2009, 14).

Le prime raccolte poetiche sono accomunate dal contrasto, tra la vita e la morte in *Sciarra Amara* e *Schiticcchio e schiffo*², tra lingua e dialetto in *Lessicorìo ovvero lessicòrio*³ e tra poetessa e tradizione poetica in *Fendenti fonici*, primo libro autonomo con cui vinse il Premio Mondello Opera Prima. Interessanti le immagini crude e concrete in *Lessicorìo*, in particolare nel componimento *I vermi in corpo*, e il ritmo incalzante, determinato da anafore e sententiae, di *Fendenti fonici*, unito a scelte lessicali dirompenti.

La raccolta *Il Colletame*, del 1985, il cui titolo indica «la natura composta e collettiva dell’opera» (Venturini 2008, 166), segna il passaggio alla struttura più complessa delle opere successive: si nota una diminuzione della componente dialettale e l’utilizzo del verso lungo. Anche la stessa Jolanda Insana individuava una differenza all’interno della sua produzione:

Sciarra amara e *Fendenti fonici* nascono come una sorta di teatrino medievale, rispettivamente tra la vita e la morte, tra la poesia e il poeta, e in questa accelerazione risuona il pugno allo stomaco, il martellamento, il fendente

² Insana 2007, 42-55. Fino al 2007 il testo rimase parzialmente inedito.

³ Ivi, 57-114. Fino al 2007 il testo rimase parzialmente inedito.

fonico. Oggi il pugno allo stomaco non mi serve più per dire l'enigma dell'esistenza, mi serve un'altra lingua, un'altra intonazione, e così parlo più di condivisione che non di pugni metaforici, ma il pugno allo stomaco è l'emozione forte, e però ho aggiustato il tiro e non storco e strizzo le parole per «stillare l'antico furore» (Doria 2003, 8).

Due anni dopo pubblica *La Clausura*, in cui si riscontra un andamento diaristico, di un viaggio in Africa settentrionale e di una storia d'amore, con un lessico che ingloba l'aulico e il meno aulico, sino al basso e al gergale (cfr. Venturini 2008, 166-67). Anche qui il titolo non è scelto causalmente, ma indica una critica ad ogni tipo di chiusura nei confronti della realtà che ci circonda, spesso riscontrabile non solo nell'uomo comune ma anche nel poeta. Anche l'autrice stessa vuole uscire da una possibile chiusura linguistica:

non so sotto quale legge vivo e perché incolpevole / fuoriesco dalla forata
muraglia compitando / le sillabe saltate e affreno la discordia dei linguaggi / per
ricomporre il guasto dell'immagine / e però è serrata nell'antro la Sibilla / che
nessuno vede e tutti sentono / e non intendono (CL, 219).

Le raccolte pubblicate tra il 1994 e il 2002 condividono il tema della malattia e della ricerca della cura, ma anche quello della memoria. In *Medicina Carnale* non solo ci si sofferma sul contrasto tra la mente e il corpo, ma ricorre anche il tema della memoria del periodo bellico. Dal punto di vista linguistico si riscontra «l'uso timbrico e percussivo della lingua, oscillando tra violenza e contenimento» (Venturini 2008, 167-68). Il titolo della raccolta del 1997, *L'occhio dormiente*, indica un atteggiamento di costante vigilanza nei confronti del dolore e a ciò che ci circonda ma è anche un tipo di innesto che appunto “dorme” nella pianta in attesa di aprirsi in primavera. Un'altra tematica è quella del viaggio, nel doloroso passato, come nel poemetto *Il bombardamento*, ma anche in Medio Oriente. Nel poemetto *L'urlo di Abu Nuwas*, infatti, oltre alla descrizione di giardini islamici e del Mediterraneo, si riscontra anche «un intenso rapporto di identificazione», con il poeta vissuto a Baghdad e trucidato ai tempi di Carlo Magno,

basato sull'affermazione della verità della poesia contro l'arroganza del potere.
[...] L'identificazione con un poeta straniero, perseguitato e condannato non è casuale e rappresenta una delle “variazioni sul tema”, presente in tutta l'opera di Insana: la ricerca di un'identità poetica ibrida e mutevole, ma corrispondente ad un ruolo sociale attivo (ivi, 169).

Quest'ultima tematica, così come quella della malattia e del dolore, è condensata nel titolo della raccolta *La Stortura*, termine applicabile al corpo malato ma anche ad una società corrotta.

Il tema della memoria ritorna nella raccolta del 2005, *La tagliola del disamore*, in cui, nei primi tre poemetti, ritornano le immagini dell'infanzia; i ricordi «sembrano ruotare attorno ad un perno fisso, una figura madre-chioccia» (Trevi 2005 in Insana 2007, 610). Questo movimento non cessa nemmeno dopo la morte della madre che «sembra gravarle fisicamente addosso, assenza che si trasforma in un supplemento di gravità, e trasforma il racconto in lamentazione, in litanìa funebre» (ibidem). L'autenticità di questo rapporto si contrappone alle relazioni anonime di un presente votato alla solitudine e all'egoismo:

rimpinzati ingianduiati e smemorati // non sappiamo leggere le ore / sul
quadrante del cielo / e con i polsi segati / e tratti arrapati / più vizzi di fico senza
umore / deliriamo nella quotidiana tagliola / del disamore (LTD, 448-449).

A trent'anni dall'uscita di *Sciarra Amara*, esce nella collana Gli elefanti di Garzanti *Tutte le poesie (1977-2006)* (Insana 2007), raccolta utile per comprendere i passaggi fondamentali della sua produzione e godere appieno del suo stile e lessico. Due anni dopo è pubblicato *Satura di cartuscelle* (Insana 2009), che raccoglie testi a partire dalla metà degli anni '60: componimenti, aforismi, prose, che racchiudono stili e registri differenti ma anche invettive politiche e sociali.

Jolanda Insana non smette di scrivere nuovi testi: nel 2009 pubblica la plaquette *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina* (Insana 2009 in Insana 2017, 29-60) e nel 2012 la raccolta *Turbativa d'incanto*. Anche qui il tono è quello della sciarra, che, anche se meno connotata lessicalmente rispetto alle prime produzioni, è comunque espressiva. La critica al mondo contemporaneo, in particolare contro i conflitti armati e la distruzione dell'ambiente, è sostenuta da un ritmo veloce, percussivo.

Jolanda Insana muore a Roma, nel 2016, lasciando un numero elevatissimo di scritti, appunti e carte, dimostrando quanto per lei potesse essere fondamentale non solo vivere la realtà ma anche trasformarla in parole. Ciò è testimoniato dal libro postumo *Cronologia delle lesioni (2008-2013)* (Insana 2017), concluso dall'autrice qualche anno

prima ed infatti contiene componimenti scritti tra il 2008 e il 2013. Si riscontra una tendenza ‘civile’, con tematiche come il femminicidio, lo sfruttamento dei migranti, la malasanità, l’accanimento terapeutico e le morti sul lavoro. Oltre all’invettiva, si riscontra anche qui ancora una tendenza alla teatralità e alla ricerca del dialogo. Vi è, inoltre, un ritorno all’uso del dialetto siciliano in *Frammenti di un oratorio per il centenario del terremoto di Messina* e alla cultura classica in *Terra/Luna*, riscrittura del lamento della fanciulla Simeta del secondo *Idillio* di Teocrito.

1.2 *La scrittura poetica e il rapporto con il linguaggio: corpo a corpo con la parola e con il mondo.*

Jolanda Insana è in costante rapporto con il mondo che la circonda, ricercando il giusto strumento espressivo per tracciare con la penna quanto ha appreso dalle esperienze sensoriali e intellettive. La sua poesia nasce dal desiderio:

Il Desiderio è la forza che muove le cose, è la sottile sostanza che ci tiene in vita, e dunque la Poesia è la poesia del desiderio: desiderio di giustizia di libertà di democrazia, desiderio di pane, di sapori forti, desiderio dell’altro. Non parte la parola dalla cultura (chissà poi se è ero, dal momento che tutto è cultura), la parola parte dai grumi e dalle ferite, dall’umido e dal secco, e va alla cultura, si ritrova nella tradizione e torna indietro più ricca per comunicare emozioni (Doria 2003, 8-9).

La sua abitazione conferma questa sua inclinazione e direzione nel lavoro poetico. Le fotografie delle stanze di Insana, nel suo appartamento romano, ci mostrano libri impilati, quadri, carte appese, ritagli di giornale, oggetti di vario tipo, con una sensazione claustrofobica e di accumulo, ma nella quale sembra vigere una logica sottesa⁴. Emanuele Trevi ci racconta le sue sensazioni e la sorpresa di ciò che trovò in quella «vasta piccionaia foderata di libri alta sui tetti» (Trevi 2005 in Insana 2007, 608):

Appesi a delle cordicelle con delle mollette [...] i testi che compongono questo bellissimo libro di poesia aspettavano un ultimo ritocco, o la loro definitiva sistemazione nell’organismo complessivo. Un metodo geniale per visualizzare,

⁴ Cfr. Mauceri 2009 in Tomasello 2009, pp. 87-88, ma anche le fotografie di Dino Ignani (<https://www.dinoignani.net/poeti.html>) e Giovanna Frisardi (<https://www.lapuntadellalingua.it/ospiti-3/jolanda-insana-photo-giovanna-frisardi/>).

tenendolo sempre a portata di sguardo, quella specie di teatro della memoria che è sempre una raccolta di versi [...]. L'immagine di questi versi appesi alle cordicelle di spago in cerca di un'armonia possibile sembra connessa a un nodo vitale della sua scrittura: che da sempre (e col passare del tempo con maggiore decisione) funziona rispondendo ad un principio di inclusione. Partendo proprio dal contrario, da ciò che in partenza rifiuta ogni legame dialettico, ogni relazione sintattica con ciò che viene prima, o dopo. Vale a dire il lampo epigrammatico, che ha l'andamento fulmineo, così tipico della *Insana*, della formula, dello scongiuro, o anche dell'improperio, e che si lascia volentieri rinchiudere nel giro di due, tre versi (ibidem).

In questa scelta di appendere i fogli della raccolta poetica in scrittura è possibile riconoscere una similitudine con l'ambito agricolo ovvero «una necessità omologa alla preoccupazione del contadino che passi l'aria tra i rami e ci sia spazio nella terra per la crescita delle piante» (Renda 2009 in Tomasello 2009, 101).

Jolanda Insana donò un vastissimo numero di carte che riguardano otto raccolte edite e *Lessicorio*⁵. Dalla lettura di queste si ha conferma che il suo processo creativo va «dall'esperienza all'astrazione» (Held 2002, 66) come le trascrizioni di voci o conversazioni private o udite pubblicamente, ma anche appunti su fatti di cronaca o scoperte scientifiche tratti da articoli di giornale. Le carte dimostrano anche una continua ricerca lessicale, con la realizzazione di «liste in cui l'elemento fonico e quello semantico sono sempre compresenti» (Mauceri 2009 in Tomasello 2009, 85), ma anche con la produzione di neologismi. Inoltre «manoscritti e dattiloscritti con i tratti a penna che rivelano una grafia e una personalità in perenne movimento, con le correzioni e, spesso, i disegni che li corredano, diventano la chiave di accesso privilegiata per sondare questo rapporto con il reale» (ivi, 78).

Non è immediato cogliere il significato ultimo dei componenti di *Insana*, a patto che esista. Spesso si è travolti da un vortice di parole, suoni e immagini, ma anche dall'ambiguità dai significati oltre che dall'oscurità delle parole, in particolare neologismi e dialettalismi. Ogni elemento del testo concorre ad una rivelazione, che, se giunge, è sempre negli ultimi versi, infatti, l'autrice:

procede per successive aggregazioni di senso, costringendo il lettore a procedere per balzi esattamente come fa la narratrice. Che ha bruciato tutte le scorie, e non

⁵ Cfr. l'analisi compiuta da Anna Mauceri: Mauceri 2009 in Tomasello 2009, 75-88.

ha tempo né voglia di spiegare, di enumerare le circostanze. Tanto più che a differenza della maggior parte delle storie che si raccontano, le sue non sono il percorso verso una rivelazione finale, ma presuppongono semmai che in ogni loro parola (all'inizio, in mezzo, alla fine) sia contenuta tutta la rivelazione che sarà possibile trovarci (Trevi 2005 in Insana 2007, 609).

La vita di Insana è stata caratterizzata da una continua tensione tra la realtà e la scrittura poetica; infatti afferma:

ho cominciato a scrivere quando una necessità mi muoveva a raddoppiare la vita in parola, in un gesto verbale di rivolta, privilegiando la sciarra, la lite, i fendenti, le coltellate di verità, prediligendo l'impurità in un'alchimia di incantamenti e d'ironia (Insana 1993 in Fortunati – Morisco 1993, 191).

Dalla vita stessa e da ciò che la circonda ha tratto la materia da trasformare in parola, piegandosi a «raccattare torsoli di materia verbale, piume e frattaglie, andando per scarti e rottami, annaspando in depositi fuori uso, grattando mappe del deserto o carte sideree, sgraffignando da ricettari» (Insana 1988, 20), e contaminando tutti questi elementi che nei suoi componimenti corrispondono all'arcaico e al letterale, al dialettale e regionale, sino al volgare e osceno. Quando tutto ciò sembra inadeguato, Jolanda Insana ricerca nuove parole:

[...] Forse è vero che quanto più si vive la mancanza di qualcosa tanto più si diventa onnivori, quanto più si sa tanto più si sa di non sapere, quanto più si sta in esilio tanto più si brama il rimpatrio, e dunque quanto più si avverte l'inadeguatezza dei linguaggi tanto più ossessiva si fa ricerca di tutti i possibili linguaggi per dare voce al pensiero, all'emozione, alla verità della vita, alla sua parte oscura e luminosa (Insana 2003 in Insana 2009, 126).

Questa continua ricerca è dettata dalla violenza:

trapasso lo specchio e mi spacco la mano per cogliere la parola che si muove a campo di grano e dà i brividi e arriccia, e poiché usus non scemat abusum, la taglio e la espongo a mazze e a covoni per flussi disperati, riconoscendola come mia sovrana dittatora non senza sgomento e indignazione. A me non resta che la lima questa particolarissima e personalissima ossessione del cuore (Insana 1993 in Fortunati – Morisco 1993, 21).

Questo conflitto per ricercare la parola negli “inferi del dizionario” si riscontra principalmente nelle prime raccolte caratterizzate dal contrasto, i cui titoli sono indicative di questa tendenza ovvero *Sciarra Amara*, *Fendenti fonici*, *Coltellate di bellezza*, ma anche in questi versi da *Il Colletame*:

la infibuli e occhieggi / la corteggi e riecheggi e la schiaffeggi / spremi e spolpi
e te la fai – la lingua (CO, p. 171).

Il conflitto è quindi messo in scena: c'è infatti, in questi testi, una teatralità che «ricorda una tradizione mediterranea, dal teatro greco tradotto dalla poetessa e dai pupi siciliani fino alla prosa, lavorata in gesto, del conterraneo Stefano D'Arrigo» (Grignani 2008 in Bertinetto-Marazzini-Soletti 2010, 121) e che potrebbe richiamare una vicinanza alla tendenza performativa della poesia degli anni Settanta. Tuttavia l'energia e la caratterizzazione linguistica della poesia è qualcosa di originale e peculiare.

La corporeità è quindi un concetto fondamentale nella poesia di Insana: non solo le parole «sono corpi vivi, deperibili, fragili ma plastici e malleabili, soggetti a mutamento e morte» (Insana 2003 in Insana 2009, 129) ma nascono dal corpo. La parola infatti «è voce della carne, così che la poesia può essere o è medicina carnale» (Insana 2006 in Insana 2009, 133), nella ricerca continua di un varco affinché «la parola del corpo e dei sensi, di tutti i sensi con il carico di traumi o emozioni, entri nel discorso dell'anima, della mente; insomma fare della parola corporale un 'instrumentum' metafisico, godereccio e grottesco, sciancato e osceno» (Insana 2009, 116). Insana quindi compie un continuo lavoro sulla lingua, cercando di uscire dalla *muraglia e compitando sillabe*:

non so sotto quale legge vivo e perché incolpevole / fuoriesco dalla forata
muraglia compitando / le sillabe saltate e affreno la discordia dei linguaggi / per
ricomporre il guasto dell'immagine (CL, p. 219).

Jolanda crea il suo linguaggio, influenzata anche dagli autori del passato: si riscontrano «sostantivi in *-anza* oppure *-enza*, terminazioni di origine provenzale tipiche della lirica delle origini» ma anche «gli astratti in *-ore* / *-ura* come *scurore*, *gridore*, *aggarbatura*, *caldura*, *affrantura* rinnovano la memoria di moduli jacononici, tra lauda e sacra rappresentazione» (Grignani 2008 in Bertinetto-Marazzini-Soletti 2010, 119). Da Jacopone da Todi ma anche da Dante riprende «il gusto di rendere l'effetto visivo per immagini vigorose» (ivi, 118). La stessa poetessa affermò una forte vicinanza a Dante ed un rifiuto a Petrarca:

Ho cominciato presto a leggere Dante, Dante è il mio poeta. C'è un mio
«Fendente» dell'82 che dice «Petrarca Petrarca quanti guai», anche se Petrarca è
un grande poeta ma non è il mio (Doria 2003, 8).

L'influenza del primo si riscontra dal punto di vista linguistico, nella continua ricerca della propria pantera ma anche nell'uso dei verbi parasintetici. Insana cita anche dei passi danteschi, come in questi casi:

ma vorrei che tu e io uscissimo dall'incantamento (FF, p. 125)

finchè divien tremando muta (ST, p. 432)

il bel giardino da valanghe e frane è oppresso (ST, p. 425).

Quell'esuberanza linguistica di Folengo e Rabelais, si riscontra anche in Insana, così come l'uso del prefisso s-, tipico anche di Ruzante e di qualsiasi scrittura espressionista. La contaminazione linguistica e l'espressionismo della Insana richiamano Gadda: lo stesso Raboni riteneva che Insana appartenesse «alla schiera dei maccheronici, degli aderenti ante o post litteram alla grandiosa «funzione Gadda» » (Raboni 1977 in Insana 2007, 12). Le influenze dell'autore romano si riscontrano anche nello stile e nella costruzione dei componimenti:

Affrontando una realtà lacerata, plurale e contraddittoria, la poesia della Insana realizza [...] una elaborazione estesa, ma interrotta, che ricorda la *maglia gaddiana*, quella «rete a dimensioni infinite» che sfugge a una costituzione affidata a nessi semplicemente causali. È una rete che non solo presenta “vuoti” nel suo interno, ma che, molto spesso, sembra essere tessuta proprio attorno a uno strappo. Ci riferiamo agli attacchi costruiti con le congiunzioni *e* e *ma*, innanzitutto, ma anche con altri elementi che, per statuto, dovrebbero porsi come connettivi testuali, e invece, manifestandosi in posizione di apertura, negano implicitamente questa loro funzione (Mauceri 2006, 61).

La tensione civile della sua ultima produzione è condivisa da molteplici autori, ma interessante è la sua appartenenza ad un filone della tradizione poetica italiana, ovvero quello «creaturale»: «filone che comincia con *Il cantico delle creature* e annovera il giardino delle sofferenze leopardiane nonché la *physis dolente* di Zanzotto; una tradizione in cui ogni ferita al volto della terra è ferita inferta al corpo dell'umanità» (Renda 2009 in Tomasello 2009, 101).

Come Jolanda Insana affermava in una intervista «per penuria lessicale e pigrizia mentale, della poesia solitamente si dice: «è difficile» » (Held 2002, 66). Questa affermazione potrebbe riferirsi alla sua produzione che, effettivamente, è come «una sabbia mobile, un trabocchetto, una giostra» (Mauri 1986 in Insana 2007, 586): questa pericolosa conseguenza ha decretato forse che solo un piccolo pubblico godesse dei suoi

versi. Tuttavia, è proprio questo vortice che caratterizza la sua poesia e che permette di godere appieno della sua ricchezza lessicale e stilistica, sino a spingerci ad una lettura ulteriore, che si dimostra vicina ai sentimenti umani, alle tensioni civili e quotidiane.

1.3 *La generazione del '56 e le influenze del secondo Novecento.*

Gli anni '50 furono per la Insana e i suoi coetanei un momento fortemente complesso, caratterizzato da eventi politici decisivi come il XX Congresso del Partito comunista sovietico e l'invasione sovietica dell'Ungheria, ma anche da instabilità sociali e ideologiche, inevitabili in un periodo postbellico. Tuttavia quegli anni furono anche un periodo di progresso tecnologico e culturale, che raggiunse il culmine alla fine degli anni Sessanta⁶. Dal punto di vista letterario,

è il passaggio da un'area d'influenza francese e spagnola (ancora prevalente per la maggior parte dei poeti della generazione del '45) ad una influenza anglosassone (l'asse Eliot-Pound e, più tardi, soprattutto Pound). Prosegue, parallelamente, la ricerca di riferimenti o autorizzazioni nella tradizione italiana pre-ermetica e pre-rondista; ma mentre, da parte della generazione del '35, la zona più mirata era quella compresa in un ideale triangolo Pascoli-crepuscolari-vociani, ora l'interesse è indirizzato soprattutto verso l'area di confine o interazione tra simbolismo e futurismo (Raboni 2005 in Cortellessa 2005, 226).

Questo è lo sfondo che Raboni individua per quel gruppo di poeti, la generazione del '56, che in quell'anno aveva all'incirca vent'anni (cfr. Raboni 2005 in Cortellessa 2005, 226-27). Fra loro, alcuni sono legati allo sperimentalismo e alla sperimentazione, hanno «un profilo, non dico omogeneo, ma abbastanza compatto» (ivi, 237), influenzati ed inseriti nel periodo della neoavanguardia, che si manifestò nel Gruppo 63, nella rivista «Il Verri» e nell'antologia *I Novissimi*, come Edoardo Sanguineti, Amelia Rosselli, Carlo Villa, Antonio Porta, Nanni Balestrini e Tiziano Rossi (cfr. ivi, 227-36). Insana, con la seconda, condivide la presenza, anche in *Variazioni Belliche*, di

immagini che si presentano, voci che emergono, ospiti mentali da fronteggiare, da smascherare con la denuncia interpretativa ed esclamativa di una definizione. Quasi che l'attività sintetica e definitoria del linguaggio fosse la risposta del poeta ad una Sfinge della mente, alla Sfinge minacciosa della realtà, o dell'irrealtà, che sbarra il passo (Berardinelli 1994, 171).

⁶ Cfr. Raboni 2005 in Cortellessa 2005, 226 e Afribo 2011 in Afribo-Zinato 2011, 190.

Porta e Insana, invece, sembrano possedere lo stesso «entusiasmo comunicativo», la stessa «consapevolezza incessante e dolorosa della violenza, della confusione», ma anche di un «paradossale sopravvivere della speranza» (Raboni 2005 in Cortellessa 2005, 234-35). Inoltre, «il parlante della poesia di Porta», così come quello di Insana,

non rinuncia, insomma, qualsiasi cosa succeda intorno a lui, a lanciare le sue frecce, i suoi aquiloni di parole – sapendo, o sperando, o comunque non riuscendo, pena la morte, a non credere, che almeno qualcuno di essi raggiungerà un ascoltatore, un lettore non meno ostinato, un interlocutore non meno intrepido e vorace (ivi, 235).

Un altro gruppo è costituito da poeti nati nella seconda metà degli anni Trenta, ad eccezione di Alda Merini. Questi sono accomunati dall'«essersi affermati dopo, o comunque, il situarsi decisamente altrove rispetto al momento aggregativo e programmatico della nuova avanguardia» (ivi, 237). Tra questi vi sono Alda Merini, appunto, Cosimo Oresta, Gregorio Scalise, Silvio Ramat, Rodolfo Quadrelli, Valentino Zeichen (cfr. ivi, 236-41), e ovviamente Jolanda Insana. Con alcuni di questi poeti, la Insana condivide scelte stilistiche e tematiche: con la poetessa milanese, «versi siglati dal flusso memoriale che attiva percorsi ripetitivi, anaforici, che all'improvviso si sospendono in illuminazione assoluta» (Lorenzini 2018, 188); con Scalise, l'uso dell'aforisma e della sententia (ivi, 185) e con alcuni suoi coetanei:

la condizione di un esordio tardivo [...] dopo un lungo periodo di maturazione semiclandestina; condizione motivata [...] soprattutto dal fatto che il clamoroso esordio, verso la metà degli anni Settanta, degli autori della generazione successiva, quella del '68, rompendo di colpo il pesante silenzio sulla letteratura motivato o imposto tra i giovani dal primato della passione ideologica o politica, ha per qualche tempo scavalcato e quasi cancellato i propri immediati e silenziosi antefatti. Ora, a poco a poco, le cose si stanno assestando, gli equilibri ricomponendo, e i migliori fra i poeti più penalizzati da questa singolare altalena di distrazione e attenzione stanno recuperando il posto cui hanno diritto (Raboni 2005 in Cortellessa 2005, 238).

Con la poesia degli anni Settanta, Insana condivide la tendenza allo spontaneismo, ovvero «la prassi della confessione in diretta senza apparenti schemi o schermi di autocoscienza culturale» (Afrìbo 2011 in Afrìbo-Zinato 2011, 193), con un «codice poetico *che* è scelto non perché più formale, ma al contrario, perché meno pianificato e più vicino di altri al flusso emotivo, alla confessione diretta (corsivo mio)» (ivi, 195). Anche l'insistenza sull'oralità, sulla «vocalità istintiva e gridata, sulla retorica

della ripetizione» (ivi, 196) si riscontra in *Insana* ed in questi autori. Un'altra traccia riscontrabile è quella dello sperimentalismo, caratterizzato da molteplici tendenze: «la schizomorfia, il plurilinguismo in libertà, l'effetto di action-poetry, i giochi grafici e del significante» (ivi, 198), ma anche l'assenza della punteggiatura e l'uso di elementi tipici dell'oralità.

In questi anni, inoltre, la poesia dialettale acquisisce una nuova identità con autori appartenenti alla generazione del '45 come Pasolini, Zanzotto, Tonino Guerra, Nino Pedretti e Raffaello Baldini, ma anche a quella del '56 come Franco Loi, Fernando Bandini e Paolo Bertolani⁷. «La nuova poesia in dialetto si riconduce infatti strettamente al tema della corporeità e della resa espressionistica» (Lorenzini 2018, 189), caratteristiche che si riscontrano anche nella poesia della *Insana*, seppur nella sua produzione, l'uso del dialetto messinese si riscontri in maggior misura nelle prime raccolte e costituendo un elemento di espressività nella produzione successiva.

I risultati poetici dalla *Insana* tra gli anni Ottanta e quelli Novanta risultano, come quelle di altri poeti, «più “poetici” e più equilibrati – almeno in superficie – di quelli del decennio precedente» (Afribo 2011 in Afribo-Zinato 2011, 222), in particolare ne *La Clausura*, *Medina Carnale* e *L'occhio dormiente*, sino a *La Stortura*, scritta negli anni Novanta e pubblicata nel 2002. Nonostante l'autrice fece di Roma la sua seconda casa, dal 1968, non fu influenzata da quella che è stata definita la “scuola romana”, dal loro ritorno al classico, alla chiarezza e agli stili semplici, in cui «i principi del *chiaro* e del *semplice*, del *bello* e del *buono* sono sentiti come sinonimi complementari dentro un sistema che fa di estetica ed etica una cosa sola» (ivi, 227). In questi anni, inoltre, autori come ad esempio Montale e l'ultimo Caproni, sono

assimilati pervasivamente e nel profondo, imitati nei loro criteri generali, tra tutti quello di convertire l'attualità e i fatti singoli in figurazioni allegoriche, in un sistema di correlati oggettivi e di portata universale. Il mondo contemporaneo, teatro di nuovi misfatti e di nuove violenze (terrorismo, guerre varie, «stato mercato», potere televisivo, nuove migrazioni ecc.), diventa un paesaggio petroso, non dissimile da altre *waste lands* e “inferni in terra” novecenteschi, per la cui rappresentazione il repertorio espressionistico e dantesco è attinto a piene mani (ivi, 242),

tendenze che si riscontrano in *Insana* a partire da *La Stortura* e nelle opere successive.

⁷ Cfr. Raboni 2005 in Cortellessa 2005, 242 e Lorenzini 2018, 189.

Negli anni Settanta si assiste alla pubblicazione di alcune antologie tra cui *Il pubblico della poesia* (Berardinelli-Cordelli 1975), *Poesie e realtà '45-'75* (Majorino 1977), *La parola innamorata* (Di Mauro-Pontiggia 1978), *Il movimento della poesia italiana negli anni settanta* (Kemeny-Viviani 1979) e *Poesia negli anni Settanta* (Porta 1979). Solamente in quest'ultima antologia, caratterizzata da «una mappa del percorso della poesia dal 1968 al 1978 secondo un criterio rigorosamente cronologico» (Lorenzini 2018 179), trova spazio Jolanda Insana⁸, così come altre autrici come Livia Candiani, Biancamaria Frabotta, Dacia Maraini, Elsa Morante, Amelia Rosselli. La sua assenza è giustificabile solo nelle antologie di Majorino, per motivi cronologici, e di Di Mauro e Pontiggia, in quanto trovano qui spazio i poeti neo-orfici, neo-romantici e neo-ermetici (cfr. Afribo 2011 in Afribo-Zinato 2011, 205). Tra il 1995 e il 2005, Jolanda Insana è citata in alcune antologie relative alla poesia italiana del secondo Novecento, ma comunque in poche ovvero: *Poesia italiana del Novecento* (Krumm-Rossi 1995), *Antologia della poesia italiana contemporanea (1980-2001)* (Vitello 2003), *Poesie e realtà 1945-2000* (Majorino 2000), *Poesia del Novecento italiano* (Lorenzini 2002) e *Tre generazioni di poeti italiani* (De Nicola-Manacorda 2005). È assente, tuttavia, in altre importanti antologie degli anni 2000, tra cui *Parola plurale*⁹, *Dopo la lirica* (Testa 2005) e *Nuovi poeti italiani* (Zublena 2005).

Una considerazione della produzione femminile risulta esserci, quindi, tranne rare eccezioni, solo in antologie che raccolgono solamente autrici. Jolanda Insana è analizzata e citata nelle seguenti antologie: *Poesia femminista italiana* (Di Nola 1978), *Poesia d'amore* (Pansa-Bucchich 1986), *Donne in poesia* (Quintavalla 1992), *Italian women poets of the twentieth century* (O' Brien 1996), *Donne e poesia. Dal 1980 al 1989* (Bettarini 1999), e negli anni 2000, *Femminile plurale* (Ammirati-Palumbo 2003), *Donne di parola* (Rizzi 2005) e *Scrittrici di poesia in Italia* (Cicogna 2003 in Pagliano 2003). Con alcune autrici di queste antologie condivide tendenze stilistiche e lessicali: con Patrizia Cavalli, ad esempio, il lessico disfemico e «l'esibizionismo teatrale» (Afribo 2011 in Afribo-Zinato 2011, 219), con Patrizia Valduga le scelte lessicali

⁸ Porta 1979, 477-79. Nell'individuare la presenza di Jolanda Insana nelle antologie citate sono state utili le tabelle in appendice della tesi di dottorato di Ambra Zorat, *La poesia femminile italiana dagli anni settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, anno accademico 2007/2008.

⁹ Alfano-Baldacci-Bello-Minciacchi-Cortellessa-Manganelli-Scarpa-Zinelli-Zublena 2005.

dall'aulico e letterario al comico e dispemico (cfr. *ivi*, 233), con Antonella Anedda, «il rapporto tra la parte della soggettività e quella della “comunità” e dei destini generali”», ovvero «l'io si fa, idealmente, da parte per ascoltare il racconto e il grido di dolore delle tante vite offese dalla storia» (*ivi*, 251), riscontrabile nel suo *Notte di pace occidentale* e ne *La Stortura* della Insana.

Anche se la riflessione è complessa, è comunque interessante notare che un'analisi critica che prenda in considerazione una produzione esclusivamente maschile o femminile può essere considerata globale e completa solo se fosse realizzata in un'antologia con prospettiva di genere, maschile e femminile. Nelle antologie degli anni Settanta, così come quelle successive, che non hanno questa prospettiva, l'assenza di poetesse può essere considerata una mancanza solo se non conforme alla scelta del curatore e alla linea di analisi su cui si focalizza. La stessa affermazione può essere compiuta per i poeti di sesso maschile. Sono questioni che tutt'oggi animano i critici: interessante la prospettiva di Cortellessa¹⁰, che, nel commentare le differenti dichiarazioni di Berardinelli, Galaverni e Marchesini sull'uscita, per Einaudi, nel 2012, di un volume della collana *Nuovi poeti italiani*, caratterizzata da soli poeti di sesso femminile, affermava che quando si parla di poesia femminile non si può discutere solo sui «contenuti in quanto tali», ma si tratta di una questione profonda, riassunta da una dichiarazione di Antonella Anedda: «si potrebbe dire che il contenuto delle donne è spesso così potente da dettare forme inusuali, di grande forza e originalità» (Anedda 2009 in Zorat 2007/2008, 431).

Jolanda Insana non voleva essere definita poetessa; ella infatti affermava «[...] non mi piacciono ‘le poete’ [...]. ‘Poeta’ è una parola neutra all'origine (Saffo era un poeta, e basta), e tale può (o deve) essere soprattutto oggi» (Insana 2009 in Zorat 2007/2008, 456) o ancora «poetessa: poeta sciocco, e di niun pregio. Lo stesso dicesi di Poesia rispetto a Poema» (Insana 2009, 115). Queste dichiarazioni confermano il suo rifiuto ad una appartenenza fredda ad ogni tipo di catalogazione, che vale per sé stessa ma anche per la sua produzione poetica (cfr. Doria 2003, 3), che è libera, attraversata da contrasti e sommovimenti, dedita al plurilinguismo e all'espressionismo, mai chiusa in sé stessa ma capace di interpretare e restituire la realtà, con un'unica direzione: non

¹⁰ Cortellessa 2012 (<http://www.leparoleelecose.it/?p=6455>).

quella di essere compresa sino in fondo, ma di essere un nuovo filtro per agire con determinazione e sensibilità.

Capitolo 2. «Lei si chiama vita / e lei si chiama morte». Temi, motivi, semantica di *Sciarra amara*.

2.1 *Vita e morte, due motivi in contrasto*.

La raccolta poetica *Sciarra Amara* fu pubblicata nel 1977, nella collana «Quaderno collettivo della Fenice», diretto da Giovanni Raboni, per la casa editrice Guanda¹¹. Al centro della raccolta poetica c'è una *sciarra*, uno scontro violento, un dialogo in fermento tra la vita e la morte, in cui il lettore è partecipe dei colpi inferti da entrambi, grazie all'universo fortemente espressivo che caratterizza i quasi cinquant'anni di produzione poetica di Jolanda Insana¹². Una linea può essere tracciata nelle sue prime raccolte: la *sciarra* tra vita e morte continua anche in *Schiticchio e schifio* (Insana 2007, 42-55), e lo scontro diviene poi tra lingua e dialetto in *Lessicòrio ovvero lessicòrio* (ivi, 57-114) e tra poetessa e tradizione poetica in *Fendenti fonici*¹³.

In *Sciarra Amara*, è tipicamente la modalità allocutiva che si incarica di rappresentare lo scontro violento tra vita e morte, con veri e propri episodi di altercatio che ricorda i contrasti della tradizione del XIII secolo, nella produzione popolare e giullaresca, ma anche in quella religiosa, di cui si ricorda Jacopone da Todi, che realizzò un dialogo tra un vivo e un morto in *Quando t'alegri, omo d'altura*. Nella raccolta,

¹¹ Insana 1977 in Raboni 1977, pp. 33-54.

¹² Per una comprensione lessicale e semantica di entrambe le raccolte poetiche sono stati fondamentali alcuni strumenti come *Vocabolario siciliano*, fondato da Giorgio Piccitto, diretto da Giovanni Tropea e Salvatore G. Trovato, Catania-Palermo, Centro di studi linguistici e filologici siciliani, 1977-2002; *Nuovissimo dizionario siciliano – italiano, contenente le voci e le frasi siciliane dissimili dalle italiane*, a c. di Edoardo Nicotra D'Urso, Catania, Giannotta, 1922; *Grande dizionario italiano dell'uso*, diretto da Tullio de Mauro, Torino, Utet, 1999; *Dizionario dei modi di dire*, a cura di Ottavio Lurati, Milano, Garzanti, 2001; *Dizionario etimologico dei dialetti italiani*, a cura di Manlio Cortelazzo e Carla Marcato, Milano, Utet, 2005; ma anche alcune risorse online, per la comprensione di arcaismi e termini rari, ovvero il *Tesoro della lingua italiana delle origini* (<http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/>) e il *Vocabolario Tommaseo Bellini* (<http://www.tommaseobellini.it/#/doc>).

¹³ Insana 1982, ora in Insana 2007, pp. 115-61.

l'assenza di segni di interpunzione non permette di individuare con immediatezza chi prenda la parola e aizzi la *sciarra* ('bisticcio, lite, rissa'). Inoltre non è sempre possibile comprendere se gli epiteti siano attribuiti alla vita o alla morte, in quanto entrambi sostantivi di genere femminile. La *pupara* di questo teatrino è l'autrice, che ordisce le trame dello scontro, ma non è giudice, come si poteva riscontrare nella letteratura delle origini¹⁴. Insana attribuisce ad ognuno dei due contendenti un organo sessuale:

pupara sono / e faccio teatrino con due soli pupi / lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte / la prima lei percosidire ha i coglioni / la seconda è una fessicella / e quando avviene che compenetrazione succede / la vita muore addirittura di piacere (p. 17).

Anche Giovanni Raboni, nell'introduzione alla raccolta, scriveva riguardo a questa sezione: «La guida più semplice e completa alla lettura di queste poesie può venire dal loro stesso interno, cioè dal quattordicesimo testo o frammento del primo fra i sette componimenti o *suites* nei quali, fondamentalmente, si articola la raccolta» (Raboni 1977 in Insana 2007, 14). La vita, quindi, coincide con l'organo sessuale maschile, la *minchia*, mentre la morte con l'organo sessuale femminile, *lo sticchio*. Curioso è che in siciliano l'organo maschile coincida con un sostantivo di genere femminile, *minchia* che «deriverebbe dal latino *mentula* incrociatosi in siciliano con *mingere* "orinare"» (Galli de' Paratesi 1969, 112). Problemi relativi al genere dell'organo sessuale maschile vi sono anche sull'etimologia di *cazzo*, su cui Prati ed Olivetti hanno posizioni discordanti:

Il Prati (V.E.I.) lo fa derivare da *cazza* che significa "mestolo" (cfr. cazzuola). [...] L'Olivetti (1953) si limita a rifiutare l'etimologia da *cazza* nel senso di "pene" in un sonetto di Rustico Filippi. Il passaggio di genere da femminile al maschile è giustificato dato che indica l'organo maschile (ivi, 111).

Il termine *sticchio* invece ha un'origine incerta. I due organi sessuali, declinati secondo il dialetto siciliano, si riscontrano anche nel sottotitolo della raccolta: «faccia di sticchiozuccheràto non aspettarti gioie da minchiapassoluta» (Insana 2007, 11), che riprende i versi del componimento *Minchiababba e babbanacchia* (ivi, 27).

¹⁴ «la figura del giudice rappresenta il punto di contatto tra la tradizione forense e retorica e quella bucolica. Nel primo caso si tratta di un'autorità di rango superiore invocata dalle parti, nel secondo di un'istanza originariamente di pari dignità che viene incaricata sul momento di controllare lo svolgimento del concorso e di deciderne l'esito», Stotz 1999 in Pedroni-Stauble 1999, 177-78.

La sciarra tra la vita e la morte è caratterizzata da uno scontro fisico: l'una *si avventa* sull'altra, *si stracchiano* ovvero si maltrattano, *si graffiano*, *si mózzicano* ovvero si morsicano, *si fracassano* e *scafazzano* ovvero si schiacciano con forza, tanto da *scrocchiarsi*:

m'avventai con la zapponella (p. 26)

che incucchi e stracchi / minchiasacca (p. 31)

e di dietro la graffia (p. 31)

mìscola quanto mózzica (p. 31)

scippa fracassa / scafazza e scrocchia (p. 33).

I colpi inferti sono *porche pedate* ma anche *buffazze*, *timpolate* e *moffe*, tutti e tre sinonimi di schiaffi. L'ultimo sostantivo è utilizzato anche come epiteto (*faccia di moffa*):

camminacammina / faccia di moffa / prima che t'arriva / una buffazza (p. 30)

ti cafullo / di moffe e timpolate (p. 32)

dopo la sua porcapedata (p. 38).

All'avversaria si augura il male con una *botta di veleno*, che provoca *uno sconcerto di stomaco*, e di ridurla a *spogliaserpe* ('privare qualcuno di ciò che ha o possiede con la violenza, l'inganno o il sotterfugio'), si progetta di *gettarla nel mare* e *metterla a mollo*, sapendo che lo scontro terminerà con un'imputazione e qualche schiaffo, ovvero *con quattro tacce* ('imputazioni di una colpa, cattiva fama') e *quattro tavolacce*:

botta di veleno / e sconcerto di stomaco / alla granfottente cumiota / che fa piazza pulita (p. 33)

ti ridurremo a spogliaserpe / culostracciato / e senza scarpe (p. 34)

un giorno o l'altro / ti getteremo a mare / menzognara e frastocchiara / ti mettiamo a mollo / faccia di suola (p. 35)

qui non finisce / a opera di pupi / finisce con quattro tacce / e quattro tavolacce (p. 23).

La vita e la morte, *minchia* e *sticchio*, si affrontano non solo sul piano della violenza fisica, per dimostrare chi prevalga, ma anche su quella sessuale¹⁵, ovvero si *fottono*. Qui il verbo può assumere anche il significato di ‘imbrogliare’¹⁶ o vincere, come nell’espressione *ama dio e fotte il prossimo*:

una volta mi hai fottuto (p. 18)

ma chi ti fotte e pensa (p. 19)

fa l’occhiolino / per fottermi nel vicolo / più vicolo / ma io perdo la scavallo (p. 34)

la morte / come le santocchie / ama dio e fotte il prossimo (p. 36).

Con l’uso di verbi esortativi, si intima l’avversaria di *camminare*, *scansarsi* o *lèvarsi*, oppure farsi da parte con l’espressione siciliana *arràssiti* (‘allontanati, scostati’) o *vattene*, sino a decidere di *metterla al bando* oppure di chiederle di *tornare* in quanto *vuole conto*:

apri la porta e vattene (p. 18)

camminacammina / faccia di moffa (p. 30)

si scansi la vita / dalla ruffiana (p. 31)

arràssiti arràssiti / troppi ossi / per un solo cane (p. 31)

scippa fracassa / scafazza e scrocchia / torna e vuole conto / e ragione (p. 33)

t’abbiamo messo al bando / zitta e buona nel tuo canto (p. 34)

lèvati / non mi fare il solletico (p. 38).

La vita e la morte sono maestre della parola, non si confrontano solo in uno scontro in cui la forza fisica decreta la vincitrice, ma è anche la forza espressiva che misura la capacità delle due contendenti: c’è chi *alliffa* l’altra ovvero l’adula e chi chiede di *sguàzzarsi la bocca* prima di parlare ovvero di sciacquarsela, chi *piglia* parole ma *risponde*:

¹⁵ «*fottere* che viene dal latino *futuere* attraverso il tardo latino **futttere*. Pare connesso con delle voci antiche che significano “pene”», Galli de’ Paratesi 1969, 121.

¹⁶ Cfr. Ibidem.

si scansi la vita / dalla ruffiana / che davanti l'alliffa / e di dietro la graffia (p. 31)

sguàzzati la bocca / prima di parlare (p. 32)

ohimè sventurata amara / falso inganno / piglio e rispondo / il mio sdillizio di vivere / è andato a fondo (p. 24).

Espedienti tipici dell'oralità rendono questa *sciarra* un vero scontro verbale, con locuzioni che si rivolgono direttamente all'avversario quali *ti dico* oppure *guarda che*, come nei seguenti versi:

crudo e nudo ti dico / che minchia monchia come sei / sfoderi al vento la tua braveria (p.18)

e guarda di non pestarci i piedi / sciò sciò tappinara (p. 19)

guarda che se tu mi tingi / io t'annérico / imbriacapisciata (p. 33).

Vi sono esclamazioni tipiche dell'oralità quali *grazie*, *basta*, *ohimè*, *guai*, *mannàggia*, *sciò sciò*, e due tipicamente siciliane, *che scanto* ('che paura') e *mìscola* ('caspita'):

ti fai gabbo che non ti cerco più / e grazie (p. 16)

e guarda di non pestarci i piedi / sciò sciò tappinara (p. 19)

non m'importa / che tu resti brutta / faccia di trippacotta / basta che non mi tocchi / chiapperi e chiapperara (p. 23)

basta / piattare malanova / non ti pigliare tutta la mano (p. 23)

ohimè sventurata amara / falso inganno / piglio e rispondo (p. 24)

che scanto (p. 27)

mìscola quanto mózzica / la canazza che non dice / compermesso (p. 31)

guai al minchione che non ha / potere (p. 37)

ma chi comanda qua / mannàggia (p. 38).

Vi sono poi esclamazioni proverbiali come *manco per tutto l'oro del mondo* o locuzioni esclamative, come nei seguenti versi:

ma che rischio e rischio (p. 15)

ah mammalucchito / che hai paura del suo sgobbo (p. 15)

ma che ti sei messo in testa (p. 16)

ma che conti e conti / quando ci hai spulciati tutti quanti (p. 18)

e chi s'è visto s'è visto (p. 18)

crudo e nudo ti dico / che minchia monchia come sei / sfoderi al vento la tua
bravanderia (p. 18)

ma che incucchi e incucchi / manico d'ombrello e culo di fiasco / più tinto è più
si fa accattare (p. 30)

che incucchi e stracchi / minchiasacca / che t'affanni a diventare ricca (p. 31)

manco per tutto l'oro del mondo (p. 32).

Alcune esclamazioni sono di carattere blasfemo come *dio sacramentato e perdìo*¹⁷, nei
seguenti versi:

dio sacramentato / morte subitanea / a questa facciatappiàta / che non ci lascia /
manco sale di saliera (p. 32)

ma io perdìo la scavallo (p. 34).

La vita e la morte si lanciano domande e provocazioni, esplicitate da interrogative
dirette, alcune delle quali, però, non direttamente connesse con i versi che precedono,
creando un effetto straniante (cfr. Mauceri 2006, 66),

ah mammalucchito / che hai paura del suo sgobbo // ma lo sai che pizzo oggi /
pizzo domani / ti rifili una vita / come vuoi? (p. 15)

l'anima in salamoia se la metta / quella baccalara che sconclude / sempre sul
cuore della vita // amici siamo – e chi dice niente? – / ma tra amici e tra parenti /
non accattare e non vendere niente // quand'è che finisci / tutta stracchiata / di
raccontarci questa storia / corta quanto un sospirato ah (pp. 16-17)

amore amore / brodo di ciciri e cicirella // ma che t'aspetti / decotti e balletti? (p.19),

e da interrogative retoriche:

secondo te / perché non troviamo ricetta / dovremmo scordare il nostro rancore /
e aprire le porte / a quella smorfiosa stracchiata (p. 16)

ma chi t'ha messo / tutte queste pulci / in testa / pezzo di birbante / noi non
abbiamo collare / e manco padroni / anche se tu sei padrona / di farci cuocere / a
fuocolento (p. 24)

¹⁷ «oggi *perdio* serve non poche volte ad esprimere rabbia, disappunto, impazienza, talora anche stupore»,
Dizionario dei modi di dire, 243.

quanto fiato perde / chi andando per la vita / chiama la morte e dice / accuccia-
accuccia (p. 38)

ma chi comanda qua / mannàggia (p. 38).

Molti di questi versi sono introdotti dal *ma*, congiunzione che ha la funzione di connettivo testuale. In alcuni casi, invece, «manifestandosi in posizione di apertura *nega* implicitamente questa *sua* funzione» divenendo così un «inizio di un “secondo tempo” di cui si tace l’antefatto» (Mauceri 2006, 61), come in questi versi:

ohimè sventurata amara / falso inganno / piglio e rispondo / il mio sdillizio di
vivere / è andato a fondo / non è cosa / non è cosa // ma chi t’ha messo / tutte
queste pulci / in testa / pezzo di birbante / noi non abbiamo collare / e manco
padroni / anche se tu sei padrona / di farci cuocere / a fuocolento (p. 24)

i piedi reggono esattamente / quanto io ho / lèvati / non mi fare il solletico // ma
chi comanda qua / mannàggia / non sono padrona / di niente / manco gli occhi
per piangere (p. 38).

Si crea così un effetto straniante che è consolidato dalla «totale ellissi dei segnali di interpunzione e la scelta grafica di assenza di maiuscole» (ivi, 62).

I due contendenti si provocano continuamente, come in questi versi:

scòncicascòncica / strafallària / e non bucare il bucato (p. 28)

i piedi reggono esattamente / quanto io ho / lèvati / non mi fare il solletico (p.
36)

ognuno saluta con la berretta / che have / quando passi tu / io sputo all’aria (p.
33).

Si *scòncicano* ovvero si infastidiscono in continuazione, con gesti infantili, come quello del *solletico*, oppure di disprezzo, come lo *sputare all’aria*. La contendente si rende conto che ogni colpo verbale inferto all’avversaria provoca in lei una maggiore considerazione di sé stessa, esplicito dalla forma verbale *luce* (‘rilucere, distinguersi per virtù):

quanto più ti bestemmiano / tanto più ti luce il pelo (p. 36).

Entrambe, testarde, non finiranno «mai di fare / sciarra amara» (Insana 2007, 29), in una lotta primordiale, destinata a durare per sempre, sulla carta stampata e nell'esistenza stessa.

2.2 *La danza macabra della morte nei versi di Jolanda Insana.*

L'universo della *sciarra* è costruito con scelte lessicali ed epiteti attribuiti alla morte. La parola *morte* ricorre 17 volte, di cui 10 come sostantivo femminile singolare, 6 come verbo transitivo, una come attributo. Si riscontra in tutti i componimenti, ad eccezione di *Mastra di trame e di telai* (ivi, 20-21), con un picco di 8 attestazioni in *Pupara sono* (ivi, 15-19):

poi e poi mai / aspetteremo di vedere / di che morte moriamo (p. 15)

ma che rischio e rischio / come tanti muccosi / ci tuffiamo nella rema morta / dello Stretto (p. 15)

appena chiude o muore ammazzata (p. 17)

e lei si chiama morte (p. 17)

la vita muore addirittura di piacere (p. 17)

morte fottuta (p. 18)

strambatizza imbrocchiata e mortizza (p. 19)

3 in *Morte bocchinara* (ivi, 22-25):

da morte bocchinara (p. 22)

insieme a te morte che fai morire (p.22)

e 3 in *Camoliato madapolàm* (ivi, 37-39):

la vita e la morte allato vanno (p. 37)

quanto fiato perde / chi andando per la vita / chiama la morte e dice / accuccia-
accuccia (p. 38)

chi muore riempie la sua fossa (p. 39).

In *Pupara sono*, solamente in due casi compare come sostantivo femminile singolare e interessanti sono i sintagmi, di cui uno è nei versi con cui si apre il componimento:

poi e poi mai / aspetteremo di vedere / di che morte moriamo (p. 15).

Questo è il primo caso di sintagma in cui si riscontra una figura etimologica, che itera il concetto e lo rende ridondante. I primi versi costituiscono una sorta di parapetto per il lettore, che crede di essere spettatore di questo scontro tra pupi, ma è immediatamente inglobato e tramortito, con maggiore intensità espressiva, nei versi della poetessa messinese. Nel secondo sintagma il concetto è iterato ma con un verbo di etimologia differente ed appartenente alla stessa area semantica:

appena chiude o muore ammazzata (p. 17).

In entrambi i sintagmi e in altri due casi, l'area semantica della morte si riscontra come forma verbale:

la vita muore addirittura di piacere (p. 17)

strambatizza imbrocata e mortizza (p. 19).

Il primo caso chiude la sezione 14 del componimento *Pupara sono* e costituisce l'apice di una climax, come si riscontra da questi versi:

pupara sono / e faccio teatrino con due soli pupi / lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte / la prima lei percosidire ha i coglioni / la seconda è una fessicella / e quando avviene che compenetrazione succede / la vita muore addirittura di piacere (p. 17) .

Inoltre la vita e la morte sono accostate tramite una costruzione ossimorica, intensificata dall'avverbio *addirittura*. Nel secondo caso, invece, Jolanda Insana realizza due neologismi, costruiti tramite il suffisso verbale denominale *-izzare*.

In un solo caso si esprime tramite un aggettivo, in un contesto differente dagli altri versi ma vicino a quello dell'autrice:

ci tuffiamo nella rema morta / dello Stretto (p. 15).

Specifica il sostantivo *rema*, ‘forte corrente che si forma in corrispondenza delle maree tra il versante ionico e il versante tirrenico dello stretto di Messina’. L’aggettivo *morta* toglie vitalità al movimento che si riscontra nello stretto di Messina e placa il rumore. In un altro caso, Jolanda Insana parla di *onda-vita* e *reme morte*:

[...] ma non ho mai capito bene se lo Stretto (da cui provengo) sia un vuoto o un pieno, separazione o congiunzione. [...] Certo è che conobbi e so i colpi della corrente in quel varco dove in punta di piedi l’onda cammina e penetrando colma la fenditura (per quale offesa il verso dà fendenti e Amleto parla pugnali?), e poi accelera e si accavalla come onda-vita e non onda-mignatta che succhia l’altrui sale. È onda forza che scancella l’offesa dello strappo, rabbiosamente crescendo tra bastardelle e reme morte, che ributtano i rifiuti, palle di zostère e poseidonie, sulla spiaggia (Insana 1988, 20).

Anche in queste parole dell’autrice si riscontra un vero e proprio sommovimento tra il pieno e il vuoto, la vita e la morte, metaforicamente reso dal flusso e il riflusso di quel luogo, vicino alla prima parte della sua esistenza e sempre riscontrabile nei suoi componimenti.

Nel secondo componimento della raccolta, il titolo utilizza un linguaggio triviale: *Morte bocchinara*, che si ritrova anche nel primo verso. Si riscontra, come anche nel primo componimento, una figura etimologica:

insieme a te morte che fai morire (p.22).

Nell’ultimo componimento, in un solo caso su tre l’ambito semantico è espresso tramite la forma verbale e chiude l’intera raccolta, dando alla morte l’ultima parola:

chi muore riempie la sua fossa (p. 39).

Passo ora a considerare gli aggettivi e gli epiteti, relativi alla morte. Nell’elenco che segue ho evidenziato in corsivo quelli più interessanti:

l’anima in salamoia se la metta / quella *baccalara* che sconclude / sempre sul cuore della vita (p. 16)

la seconda è una *fessicella* / e quando avviene che compenetrazione succede / la vita muore addirittura di piacere (p. 17)

sono io la vita / e t’incavallo / morte *fottuta* / tutta in tremolizio (p. 18)

strambatizza *imbriaca* e *mortizza* / ha nelle nostre case la trovatura / *sacrosanta fottitura* (p. 19)

ma chi ti fotte e pensa / *troia d'una porca* / tutta *ingrugnata* sulla vita (p. 19)

finta che non mi vede / bastò un rovescio di mano / e addio pane e piacere / lo stretto necessario / per campare (p.20)

insieme a te morte che fai morire / tre cose non possiamo ammucciare / amore che fa cantare / denaro che è fammiridere / femmina pregna che deve figliare (p. 22)

per non dare sazio a quella *rompina* / *rompigliona rompiculo* d'una morte / la vita se ne va / con gli occhi aperti (p. 27)

faccia di sticchiozuccherato / non aspettarti gioie / da *minchiapassoluta* (p. 27)

zòccola e *zalla* / *incucchia* terra e bara / come se fosse pane / e *mortadella* (p. 28)

non finiremo mai di fare / *sciarra amara* / nessun compare ci metterà la buona parola / tu stuti le candele / che io allumo (p. 29)

stròglitistrògliti / so quanto pesi / e l'onore che ci toglì / d'esser vivi (p. 29)

si scansi la vita / dalla *ruffiana* / che davanti l'alliffa / e di dietro la graffia (p. 31)

trucubalda e *minchiatesa* / fa l'occhiolino / per fottermi nel vicolo / più vicolo / ma io perdìo la scavallo (p. 34)

faccia lorda di facciòla / *più nera di mignatta* / t'attacchi alla mia vita (p. 35)

ladra e *sbordellata* / ci rubi i vivi / e pure il ricordo (p. 35)

la morte / come le *santocchie* / ama dio e fotte il prossimo (p. 36)

com'è camoliato / il *madapolam* della vita / lo sa la *falsabrigante* / e nulla può *naftalina* (p. 38).

Tra gli epiteti attribuiti alla morte si riscontrano insulti ingiuriosi quali: *baccalara*, *fessicella*, *finta*, *rompina*, *rompigliona*, *zalla*, *faccia lorda di facciòla*, *più nera di mignatta*, *ladra*, *falsabrigante*. Alcuni sono sicilianismi come *baccalara*, con il significato di *babbea* e *zalla*, forma messinese per *sciatta*. Insieme frequenti e importanti sono le varie forme di alterazione, come ad esempio *fessicella*, *rompina*,

rompigliona. Due locuzioni, inoltre, si riscontrano nella stessa sezione di un componimento ed intensificano il concetto tramite una climax ascendente:

faccia lorda di facciòla / più nera di mignatta / t'attacchi alla mia vita (p. 35).

Questi versi si focalizzano sulla stessa immagine: la lordura della morte coincide con lo sporco che intacca la *facciòla* ('ciascuna delle due strisce di tela bianca inamidata che scendono dal collo sul davanti nella toga dei magistrati e in alcuni abiti talari') e che poi si intensifica nell'oscuro colore della sanguisuga (la *mignatta* appunto), in grado quindi di succhiare il flusso vitale. I termini *ladra* e *falsabrigante* hanno la stessa valenza lessicale.

Si riscontrano, inoltre, epiteti volgari, appartenenti alla sfera dell'interdizione sessuale. Alcuni di questi coincidono con l'azione sessuale come *fottuta*, participio passato di *fottere* oppure con l'organo sessuale femminile come *faccia di sticchiozuccherato*. Contrariamente gli epiteti *sacrosanta fottitura* e *rompiculo* assumono altri significati: nel primo caso di *imbrogliona*, in quanto *fottere* «viene usato comunemente nel senso di "imbrogliare"» (Galli de' Paratesi 1969, 121), intensificato da *sacrosanta* e nel secondo caso di *rompiscatole*. Altri termini, invece, presentano la morte come frequentatrice di bordelli, con gli epiteti *sbordellata*, participio passato del verbo *sbordellare* ('frequentare abitualmente bordelli; condurre una vita licenziosa') e *zòccola*.

Ora, invece, considero le animazioni e le azioni della morte. Nel componimento, infatti, questa è un'entità inanimata o astratta ed assume stati d'animo o azioni, secondo la figura retorica della prosopopea:

l'anima in salamoia se la metta / quella baccalara che sconclude / sempre sul cuore della vita (p. 16)

stròglitistrògliti / so quanto pesi / e l'onore che ci toglì (p. 29)

si scansi la vita / dalla ruffiana / che davanti l'alliffa / e di dietro graffia (p. 31).

In questi versi la morte agisce direttamente sulla vita: *sconclude* ('disfa, manda a monte ciò che si era concluso o si era in procinto di concludere') le sue prospettive; spinge per sottrarre *l'onore d'esser vivi*, espresso con i verbi *stròglitistrògliti*, voce siciliana di

liberarsi e *togli*; l'*alliffa*, ovvero l'adula, e la *graffia*; oppure si attacca a lei come una sanguisuga, come scrive qui:

faccia lorda di facciòla / più nera di mignatta / t'attacchi alla mia vita (p. 35).

Inoltre ruba l'esistenza a coloro che sono «vivi / e pure il ricordo» (Insana 2007, 35). Anche in altri versi è possibile cogliere un'azione diretta della morte sulla vita, che tuttavia non è esplicitata ma è possibile comprenderne il significato dal contesto, ovvero finge di non vedere la vita, ma basta poco per rovesciare la situazione:

finta che non mi vede / bastò un rovescio di mano / e addio pane e piacere / lo stretto necessario / per campare (p. 20);

cerca di sottrarre nel mondo ciò che la vita può compiere, espresso metaforicamente con l'espressione:

tu stuti le candele / che io allumo (p. 29),

in cui il verbo *stutare*, arcaico, significa spegnere. Inoltre la morte *scavalla* la vita, ovvero la disarciona, quando questa cerca di fotterla:

trucubalda e minchiatesa / fa l'occhiolino / per fottermi nel vicolo / più vicolo / ma io perdìo la scavallo (p. 34).

La morte, poi, compie azioni direttamente connesse al suo campo semantico:

morte che fai morire (p. 22),

oppure

incucchia terra e bara / come se fosse pane / e mortadella (p. 28),

dove il verbo *incucchia* è intensivo di cucchiariare ('mangiare col cucchiario'). In un caso, inoltre, si esplica come la morte miri le sue azioni all'imbroglio, agendo come *le santocchie*, ovvero 'coloro che fingono santità di vita in modo ipocrita', come esplicitato nella seguente similitudine:

la morte / come le santocchie / ama dio e fotte il prossimo (p. 36).

Vi sono, inoltre, allocuzioni o forme verbali afferenti alla sfera sessuale:

sono io la vita / e t'incavallo / morte fottuta / tutta in tremolizio (p. 18)

la seconda è una fessicella / e quando avviene che compenetrazione succede / la vita muore addirittura di piacere (p. 17).

Nel primo verso, la morte trema, dopo essere stata *fottuta* dalla vita e, nel secondo, la morte è penetrata dalla vita e rappresenta un'eccezione lessicale, in quanto l'atto sessuale non è caratterizzato da interdizione linguistica, ma esplicitato.

2.3 *La resistenza della vita in una continua sciarra con la morte.*

La forza della vita si riscontra all'interno della raccolta poetica nelle scelte semantiche dell'autrice e negli epiteti attribuiti. Analizzando quantitativamente la presenza della parola vita, si riscontrano 22 attestazioni, di cui 8 in *Camoliato madapolàm*:

la vita e la morte allato vanno (p. 37)

vita con la vita non si mangia (p. 37)

quanto fiato perde / chi andando per la vita / chiama la morte e dice / accuccia - accuccia (p. 38)

com'è camoliato / il madapolàm della vita (p. 38)

vita bella e affatturata / non avea catene al collo (p. 38)

meschina vita / si difende a mozziconi / ma la storia è finita / chi muore riempie la sua fossa (p. 39)

per quanta vita sali / tanta ne discendi (p. 39);

6 in *Pupara sono*:

ah mammalucchito / che hai paura del suo sgobbo // ma lo sai che pizzo oggi / pizzo domani / ti rifili una vita / come vuoi? (p. 15)

l'anima in salamoia se la metta / quella baccalara che sconclude / sempre sul cuore della vita (p. 16)

lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte / la prima lei percosidire ha i coglioni / la seconda è una fessicella / e quando avviene che compenetrazione succede / la vita muore addirittura di piacere (p. 17)

sono io la vita / e t'incavallo / morte fottuta / tutta in tremolizio (p. 18)

ma chi ti fotte e pensa / troia d'una porca / tutta ingrugnata sulla vita (p. 19);

5 in *Sciarra Amara*:

padella non tinge padella / ma la mia è forata / e cola vita (p. 30)

manco un mazzacani / spezza la mia verga / lanciaspruzzo / lanciafiamma di vita
(p. 30)

la vita ha profumo di vita / così dolce / che scolla i santi / dalla croce (p. 31)

si scansi la vita / dalla ruffiana / che davanti l'alliffa / e di dietro la graffia (p.
31)

2 in *Mastra di trame e di telai*:

venni per accattare vita / come m'ha fottuto / il banditore (p. 20)

rèstati qua / attaccata sulla pelle / più forte di vogliadesìo / galante vita / con la
tua voglia ricca / a ogni santo arriva / la sua festa (p. 21)

una in *Minchiababba e babbanacchia* e una in *Faccia lorda di facciòla*:

la vita se ne va / con gli occhi aperti (p. 27)

faccia lorda di facciòla / più nera di mignatta / t'attacchi alla mia vita (p. 35).

Nella maggioranza di questi casi, il sostantivo *vita* si trova ad inizio o a fine verso, e in due casi è iterato con la figura retorica della diafora. Il primo verso presenta inoltre una sinestesia:

la vita ha profumo di vita (p. 31)

vita con la vita non si mangia (p. 37).

In *Pupara sono*, il sostantivo femminile compare nella strofa due volte e nel secondo caso in una costruzione ossimorica:

lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte / la prima lei percosìdire ha i
coglioni / la seconda è una fessicella / e quando avviene che compenetrazione
succede / la vita muore addirittura di piacere (p. 17).

Si riscontra, inoltre, una metafora interessante che chiarisce il significato del titolo *Camoliato madapolàm*: la vita, infatti, è comparata al *madapolàm*, ovvero la mussola, un tessuto molto leggero, che è parlato, ovvero *camoliato*. Di questo ne è consapevole la morte, *falsabrigante*, che sfrutta le mancanze della vita a suo favore e neppure la *naftalina* può mutare la situazione:

com'è camoliato / il madapolàm della vita / lo sa la falsabrigante / e nulla può
naftalina (p. 38).

In *Faccia lorda di facciòla*, vi è un caso in cui è attestato l'aggettivo sostantivato maschile *vivo*, nella forma plurale:

ladra e sbordellata / ci rubi i vivi / e pure il ricordo (p. 35).

In due casi, inoltre, si riscontra il verbo *vivere* ed il sinonimo *campare*:

il mio sdillizio di vivere / è andato a fondo / non è cosa / non è cosa (p. 24)

lo stretto necessario / per campare (p. 20).

Nei versi che seguono è possibile individuare una serie di epiteti ed aggettivi, evidenziati in corsivo, con una maggioranza di carattere ingiurioso e triviale:

crudo e nudo ti dico / che *minchia monchia* come sei / sfoderi al vento la tua
bravanderia (p. 18)

rèstati qua / attaccata sulla pelle / *più forte di vogliadesio* / *galante* vita / con la
tua voglia ricca / a ogni santo arriva / la sua festa (p. 21)

all'orba di una *minchiona* (p. 26)

faccia di sticchiozuccheràto / non aspettarti gioie / da *minchiapassoluta* (p. 27)

manco un mazzacani / spezza la mia verga / *lanciaspruzzo* / *lanciafiamma* di
vita (p. 30)

la vita ha profumo di vita / così *dolce* / che scolla i santi / dalla croce (p. 31)

trucubalda e *minchiatessa* / fa l'occhiolino / per fottermi nel vicolo / più vicolo /
ma io perdìo la scavallo (p. 34)

cazzo all'aria palle / a terra / chi l'ha vista / è già bello e sotterrato (p. 34)

vita *bella* e *affatturata* / non avea catene al collo né debito di coscienza / dopo la
sua porca pedata / non sa più spendersi (p. 38)

meschina vita / si difende a mozziconi / ma la storia è finita / chi muore riempie
la sua fossa (p. 39).

Come già indicato precedentemente, la vita è *minchia* e, in questi versi, l'epiteto è declinato in diversi modi: la sue debolezza è esplicitata con i due sinonimi *monchia*, ovvero molle, e *passoluta*, ovvero appassita, oppure al contrario *minchiatessa*. Il membro maschile è espresso con la parola più corrente, *cazzo* (cfr. Galli de' Paratesi 1969, 111), che in questo caso specifico è *all'aria* mentre le *palle* sono *a terra*. Tra gli epiteti

ingiuriosi attribuiti alla vita vi è *minchiona*, con il significato di sciocca (cfr. *ibidem*), *trucubalda*, variante del termine arcaico *trucibaldo* (‘che ha un aspetto aggressivo e minaccioso’), *meschina* e metaforicamente *lanciaspruzzo/lanciafiamma*, in riferimento alla sua presunta forza vitale. Alla vita sono attribuiti anche epiteti positivi, ma in senso ironico, quali *galante*, *dolce*, *bella e affatturata*, cioè in grado di ammaliare e la locuzione *più forte di vogliadesìo*.

Per quanto riguarda le personificazioni, alla vita sono attribuiti verbi o locuzioni di sfumatura metaforica, come lo sfoderare al vento la *bravanderia* (‘crudeltà), lo *scollare i santi dalla croce* ovvero con la sua forza, la vita è in grado, iperbolicamente, di mutare una condizione irreversibile ma anche di resistere e rimanere *attaccata alla pelle*:

crudo e nudo ti dico / che minchia monchia come sei / sfoderi al vento la tua
bravanderia (p. 18)

la vita ha profumo di vita / così dolce / che scolla i santi / dalla croce (p. 31)

rèstati qua / attaccata sulla pelle / più forte di vogliadesìo / galante vita / con la
tua voglia ricca / a ogni santo arriva / la sua festa (p. 21).

Inoltre, nonostante non abbia scrupoli, la vita non sa più come agire, dopo i colpi inferti dalla morte:

vita bella e affatturata / non avea catene al collo né debito di coscienza / dopo la
sua porca pedata / non sa più spendersi (p. 38).

Le sue azioni positive, metaforicamente l’*allumare*, sono minate da quelle della morte, ovvero lo *stutare*:

non finiremo mai di fare / sciarra amara / nessun compare ci metterà la buona
parola / tu stuti le candele / che io allumo (p. 29).

Alla vita sono attribuiti versi relativi alla sfera del movimento, ovvero *se ne va, si scansa* e prosegue il suo cammino accanto alla morte:

la vita se ne va / con gli occhi aperti (p. 27)

si scansi la vita / dalla ruffiana / che davanti l’alliffa / e di dietro la graffia (p.
31)

la vita e la morte allato vanno (p. 37).

Nel primo caso le sono attribuite parti del corpo, ovvero ha *gli occhi aperti*, ma anche in questo verso si fa riferimento ad un malessere fisico:

cancrena allo stomaco ti prenda (p. 29).

Il linguaggio basso e volgare si riscontra in particolare nei versi in cui la vita è coinvolta nell'atto sessuale:

lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte / la prima lei percosìdire ha i coglioni / la seconda è una fessicella / e quando avviene che compenetrazione succede / la vita muore addirittura di piacere (p. 17)

sono io la vita / e t'incavallo / morte fottuta / tutta in tremolizio (p. 18)

cancrena allo stomaco ti prenda / per quello smacco di spacchime / che a ogni fottuta / come becchime / ci dài (p. 29)

trucubalda e minchiatosa / fa l'occhiolino / per fottermi nel vicolo / più vicolo / ma io perdìo la scavallo (p. 34).

La vita ha i *coglioni* e la forma espressiva *compenetrazione*, connessa alla sfera del *piacere*, così come le forme verbali *incavallare* e *fottere* indicano l'atto sessuale. L'apice è raggiunto quando alla vita è attribuito lo *spacchime*, ovvero lo sperma, che diventa *becchime*, da chi da lei viene fottuto.

La raccolta termina con questi versi, in cui la vita, a *mozziconi*, ovvero a morsi, continua a difendersi imperterrita:

meschina vita / si difende a mozziconi / ma la storia è finita / chi muore riempie la sua fossa (p. 39).

Capitolo 3. Corpo a corpo con la lingua: plurilinguismo in *Sciarra Amara*.

3.1 *Introduzione*.

Lo scontro, in questa raccolta poetica, non è solamente tra la vita e la morte, ma Jolanda Insana, qui, come in tutta la sua produzione, lotta continuamente contro la parola e «la sua inadeguatezza»¹⁸. Si riscontra, quindi, una tensione, un inabissarsi «negli inferi del dizionario» (Insana 1990 in Insana 2007, 575), per raggiungere la massima espressività. In conseguenza di ciò, il lettore è in equilibrio precario nella lettura: il significato non è sempre limpido ed è necessaria una continua ricerca per sfiorare la comprensione profonda dei testi. La stessa autrice ricorda che «le parole trascinano senso, ma il senso non è univoco: ogni parola vibra nella sua durata fonica e nell'estensione semantica, e dentro un significato ne contiene altri, li sottintende, sì da creare cortocircuiti, spiazamenti, spostamenti, slittamenti» (Insana 1998 in Chemello 1998, 64). Jolanda Insana, quindi, si confronta con un lessico variegato, dagli arcaismi al dialetto messinese, sino alla scelta di un linguaggio basso e osceno, «con la dura ed apparente ottusa pazienza di chi schiaccia e tritura i suoi ingredienti con un pestello, o batte e ribatte un ferro incandescente» (Trevi 2005 in Insana 2007, 608-09): la poesia della Insana si presenta sempre come un continuo «corpo a corpo con le parole» (Insana 1998 in Chemello 1998, 64). Quando ciò non è sufficiente e si percepisce una mancanza, l'autrice crea una propria lingua. Afferma infatti: «le parole le ripropongo, le ricompongo, ma le invento, quanto non le trovo. So che la parola è manchevole, è insufficiente, mi tradisce, viene meno, sposta il significato. E invece è forte il desiderio di «abbrancare l'inabbrancabile», dove l'*inabbrancabile* è l'indicibile» (ibidem). Jolanda Insana non realizza solo neologismi, ma utilizza il lessico disponibile per creare qualcosa di nuovo tramite i processi di composizione, univerbazione, raddoppiamento e l'uso di prefissi intensivi e privativi. Faccio seguire quindi l'analisi dei fenomeni più interessanti e paradigmatici del sistema linguistico della poetessa.

¹⁸ Lorenzini 1986 ora in Insana 2007, 585. Cfr. Insana 1998 in Chemello 1998, 65.

3.2 Arcaismi, rarità e termini letterari.

Sebbene le opzioni per l'arcaismo o la forma scaduta non rappresentino una scelta dominate, sono comunque necessarie alla realizzazione di una tensione interna con il lessico violento, dialettale ed espressivo. Sono soprattutto scelte che interessano il lessico, ma rientrano in questa categoria anche certi punti di morfologia poetica come, ad esempio, le forme verbali *dovea* (p. 26) e *avea* (p. 38) o *havea*, senza la labiovelare, oppure una certa insistenza al di là del ragionevole per l'anteposizione dell'aggettivo del genere di «galante vita» (p. 21) o «meschina vita» (p. 39), «falso inganno» (p. 24), «rompina / rompiciglia rompiculo d'una morte» (p. 27), «i soliti tre compari» (p. 28), «solo cane» (p. 31), «nera carcarazza» (p. 32).

Veniamo al lessico. Con maggiore frequenza si riscontrano termini di uso antico come i sostantivi *banditore* ('chi leggeva i bandi al pubblico', p. 20), *smacco* (p. 29), *ciurma* (p. 32) e *tavernara* ('frequentatrice di taverne', p. 35); gli aggettivi *biscazzine* ('frequentatrice di bische' p. 22), *pregna* (p. 22), *tignoso* (p. 37) e le forme verbali *stuti* ('spegnere', p. 29), *allumo* ('accendere', p. 29), *scavallo* (p. 34), *cape* ('accogliere', p. 36), *luce* ('si mostra', p. 36). Alcuni termini presentano dei casi interessanti. Il sostantivo *banditore*, ad esempio, in questi versi, assume un significato differente ed è posto in posizione finale di strofa, accentuando il suo valore:

venni per accattare vita / come m'ha fottuto / il banditore (p. 20).

Il *banditore* è un divulgatore, un promotore, un ammaliatore, che con le proprie idee ha *fottuto*, imbrogliato. Anche il sostantivo *smacco* non è utilizzato nel suo primo significato di *ingiuria*, ma per *abbondanza*, intensificando il disgusto dell'immagine descritta in questi versi:

cancrena allo stomaco ti prenda / per quello smacco di spacchime / che a ogni
fottuta / come becchime / ci dài (p. 29).

L'aggettivo *pregna*, oggi riferito solamente a femmina di animale, anticamente o in usi letterari è riferito anche alla donna, qui *femmina*:

amore che fa cantare / denaro che è fammiridere / femmina prena che deve
figliare (p. 22).

Interessanti i verbi *stutare* ed *allumare*, entrambi di uso antico: il primo con il significato di spegnere, è utilizzato attualmente in alcuni dialetti, tra cui quello siciliano; il secondo, con il significato di accendere, invece, è un verbo parasintetico, usato da Dante nel Purgatorio e nel Paradiso, anche con riferimento all'azione di Dio, 'per illuminare l'intelletto in fatto di morale'. In questi versi non assume un significato così elevato, ma si riferisce ad una situazione particolare e concreta:

non finiremo ma di fare / sciarra amara / nessun compare ci metterà / la buona
parola / tu stuti le candele / che io allumo (p. 29).

La negazione nel primo verso è confermata dagli ultimi due: la *sciarra* non terminerà mai, in quanto la vita e la morte non troveranno mai una soluzione, dato che l'azione di una, lo *stutare*, è contrastata dall'altra, tramite l'*allumare*. Non di immediata comprensione sono le forme verbali *cape* e *luce*. Il primo caso ha significato di 'accogliere, ricevere nel proprio interno':

la casa cape / quanto vuole il padrone / ma la malacriata non have / padrone / né
seggia per assettarsi (p. 36).

La strofa è suddivisa in due parti dalla congiunzione avversativa *ma*. I primi due versi indicano una realtà comune; gli altri, invece, indicano una situazione particolare, quella di una *malacriata*, una *scostumata*. Il verbo *luce* significa 'rilucere, distinguersi per virtù' in questi versi, in correlazione tra loro:

quanto più ti bestemmiano / tanto più ti luce il pelo (p. 36).

Il secondo verso è conseguenza dell'azione del primo e richiama il modo di dire *lisciare il pelo a qualcuno*, ovvero adularlo.

Di carattere antico o letterario, si riscontrano i sostantivi *ricetto* (p. 16), *lustro* (p. 19), *sèggia* (p. 36), gli aggettivi *galante* (p. 21) e *malo* (p. 27), l'avverbio *manco* (p. 30), in un caso utilizzato in una locuzione proverbiale:

manco per tutto l'oro del mondo / compro carezza / tu sei ciurma / io
capoparanza (p. 32).

Inoltre sono interessanti il sostantivo *gabbo* (p. 16) e la sua forma verbale *gabbato* (p. 18), che questi versi assumono propriamente il significato di 'grave mancanza di rispetto, disprezzo':

ti fai gabbo che non ti cerco più (p.16),
mentre qui di ‘suscitare la derisione altrui’:

finita la festa / gabbato lo santo (p.18).

Di carattere letterario e raro, sono il sostantivo spregiativo *santocchie* (‘coloro che fingono santità di vita in modo ipocrita’, p. 36), gli aggettivi *nericata* (p. 26), *affatturata* (‘ammaliata’, p. 38) e *meschina* (p. 39), la forma verbale *soverchia* (‘avanza, sovrabbonda’, p. 37).

Jolanda Insana ricerca un lessico determinato e preciso. Ciò si riscontra sia nella scelta di forme dialettali, ma anche nella preferenza dell’iponimo talvolta tecnico sulla parola comune. In questa categoria rientrano i sostantivi *còcciole* (‘rigonfiamento’, p. 18), *tacce* (‘imputazione’, p. 23), *sazio* (p. 27), *tribolo* (‘dolore’, p. 28), *sconcerto* (p. 33), *facciòla* (‘strisce di tela bianca’, p. 35), *mignatta* (‘sanguisuga’, p. 35), *tabacchiere* (p. 36), *salvamento* (p. 37) e *madapolàm* (‘mussola’, p. 38), gli aggettivi *subitanea* (p. 32), *lorda* (p. 35) e *sbordellata* (‘frequentatrice abituale di bordelli’, p. 35) e le forme verbali *sconcludere* (p. 16), *avvoltolata* (‘avvolta’, p. 26) e *arraffa* (p. 33). Ci sono alcuni sostantivi di difficile comprensione. In questi versi si riscontra il sostantivo *còcciole*:

né còcciole né bacciate / riempiono panciate / qua noi non facciamo figli / non
abbiamo famiglia (p. 18).

Qui potrebbe assumere il significato di rigonfiamento, connesso con il verbo *riempire* e con il sostantivo *panciate*. I sostantivi *facciòla* e *mignatta* sono utilizzati nella stessa strofa:

faccia lorda di facciòla / più nera di mignatta / t’attacchi alla mia vita (p. 35).

I primi due versi sono apparentemente in antitesi, in quanto la *facciòla* identifica il bianco, mentre la *mignatta* identifica il nero; tuttavia assumono lo stesso significato, in quanto nel primo caso è presente l’aggettivo *lorda*. Un termine specifico e forestierismo

è il sostantivo *madapolàm*: indica un tessuto molto leggero¹⁹ ed è facilmente comprensibile in questi versi:

com'è camoliato / il madapolàm della vita / lo sa la falsabrigante / e nulla può
naftalina (p. 38).

La forma verbale *camoliato* e il sostantivo *naftalina*, infatti, condividono la stessa area tematica. Un'interessante voce verbale è il participio passato *avvoltolata*, ovvero avvolta, dall'infinito *avvoltolare*, frequentativo di *avvolgersi* e *avvoltarsi*:

non dovea pigliare latte / ma restare con la bocca secca / avvoltolata in spine
santare (p. 26).

Interessanti sono i sostantivi femminili come *crudela* (p. 19), *traditora* (p. 19) e *mastra* (p. 20). Potrebbero apparentemente sembrare sostantivi con suffissazioni dell'italiano antico, ma la scelta di Insana è dettata da una sensibilità verso una lingua di genere. A partire dal Sessantotto e dagli anni Settanta, con i movimenti di massa delle donne, si cominciò a comprendere l'importanza nell'eliminazione degli stereotipi sessisti, anche in ambito linguistico²⁰. Vita e morte, sostantivi di genere femminile, permettono di plasmare nuovi sostantivi, con suffissazioni che prendano in considerazione le differenze.

Altri sostantivi che apparentemente presentano suffissazione antica, come quella astratta in *-ura*, o una forma femminile antica, sono termini in realtà di uso siciliano quali *trovatura* (p. 19) e *forbiciara* (p. 32), oppure di uso comune come *fottitura* (p. 19). Il sostantivo *trovatura*, infatti, è connesso alla tradizione fantastica siciliana ed indica un 'avvenimento fortunato', mentre *forbiaciara* è connesso alla forma verbale *furbiciàri*, con significato di 'tagliare con le forbici' o in senso figurato di 'criticare'. Il

¹⁹ Deriva dal nome di «un sobborgo di Narasapur, cittadina dell'India sudorientale, dove la Compagnia delle Indie aveva un'importante manifattura tessile», *Grande dizionario italiano dell'uso*.

²⁰ È un processo che continuò nei decenni successivi con tappe significative, ad esempio nel 1986 con la pubblicazione del libro di Alma Sabatini, *Il sessismo nella lingua italiana*, ma anche delle *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana*, su indicazione della Commissione nazionale per le Pari Opportunità, sino al progetto POLITE (Pari opportunità e libri di testo) del 1997. Sulla questione cfr. Sapegno 2010, 17-26.

termine *fottitura*, invece, indica, ‘l’atto sessuale di penetrazione’, utilizzato ancora oggi con valore spregiativo, ma attestato già in Sacchetti²¹.

3.3 Scelte lessicali dialettali e regionalismi: un ritorno ai luoghi d’origine.

Jolanda Insana nasce a Messina e durante la guerra si sposta con la famiglia sfollata, a Monforte San Giorgio, paese della madre (cfr. Doria 2003, 7). Negli anni Settanta, la poetessa si trasferisce a Roma ma la sua esistenza è sempre connessa alla terra d’origine, alle sue «prime esperienze acustiche: i bombardamenti, le mitragliate, le cannonate, i boati di terremoto, la parlata aspra, molto aspra, il ritmo percussivo, i canti dei banditori, le voci dei venditori ambulanti con il tono che sale in levata e poi scende e si rompe e si strozza», ma anche «le nenie, le novene, le cadenze del rosario, la recitazione dei misteri, i lamenti funebri» (ivi, 9). Quella dei dialetti del Sud è una «musica percussiva», come lei stessa affermava, che per tutta la vita risuonò nei suoi versi, «dove i ritmi sono tutti percussivi, e in Sicilia rimane questo fondo percussivo arabo» (ivi, 8). Molti arabismi, infatti, si riscontrano in questa zona come in tutta l’isola, che fu assoggettata dagli arabi tra il IX e XI secolo (cfr. Loporcaro 2013, 41), e alcuni nella raccolta, come *mammalucchito* (p. 15), ma anche nel titolo: *sciarra*, infatti, è «arabismo siciliano che significa ‘violenta rissa, lite’, da non confondere con “sciara” – altro arabismo – che è la ‘via’ della colata lavica» (Insana 2007, 8). Lei stessa si considerava diglottica, ma riteneva che il dialetto non fosse qualcosa di cristallizzato: riteneva infatti che «la lingua è sempre in movimento, come la vita» (Doria 2003, 10).

Una piccola parentesi per questioni di carattere fono-morfologico che si riscontrano nel testo. Ad esempio l’uso dell’infinito in –are anziché in –ari, nelle forme verbali *ammucciare* (p. 22) per *ammucciari* e *ciaccare* (p. 28) per *ciaccari*. Infatti, «i dialetti meridionali estremi si oppongono agli alto-meridionali per il non presentare l’apocope nella desinenza infinitivale» (Loporcaro 2013, 135). In alcune forme verbali si riscontra una modifica di consonante interna: il mutamento da /tʃ/ in /tz/ in *mózzica*

²¹ «Il tempo vien de’ ceci e de’ fagioli / per ristorar le sconce fottiture / che si fan spesso per aver figliuoli», Boggione - Casalegno 1996, 191.

(p. 31) per *mòcica*²², di /d/ in /l/ in *cafullo* (p. 32) per *cafuddo*²³ e lo scempiamento in *stròglitistrògliti* (p. 29) per l'infinito *strogghjiri*²⁴. La forma verbale *rùmmicarùmmica* (p. 26) dall'infinito *rrumicari*²⁵ presenta uno scempiamento della consonante iniziale e un raddoppiamento di quella interna. Dal punto di vista morfologico, invece, interessante notare che, sebbene precedentemente si è considerato l'uso dell'articolo determinativo maschile *lo* come forma dell'italiano antico, l'uso della forma forte distingue i dialetti centro-meridionali da quelli toscani e settentrionali: infatti in questi dialetti si riscontra «l'assenza di forme deboli di articolo determinativo masch. sing. in posizione preconsonantica» (Loporcaro 2013, 132). Un esempio in questo verso:

finita la festa / gabbato lo santo (p. 18).

Passo ora a considerare le questioni lessicali più interessanti. In *Sciarra Amara*, così come nelle prime raccolte poetiche, il dialetto è molto presente, nelle forme del dialetto messinese degli anni '40 (cfr. Doria 2003, 10), ma anche assemblato in composti, neologismi, in quanto Jolanda Insana riteneva che «quando cerchiamo di recuperarlo nella scrittura, siamo costretti a reinventarlo per dargli una dignità letteraria» (Spagnoletti 1988, 671). All'interno della raccolta poetica, quindi, si riscontrano sostantivi e verbi, e in esigua misura aggettivi, che non sono stati modificati dal punto di vista fonetico o non hanno subito processi di suffissazione e composizione. Tra questi si riscontrano i sostantivi *tappinara* ('prostituta', p. 19), *stracchie* ('cose inutili', p. 22), *malanova* ('cattiva notizia', p. 23), *chiapperi* ('capperi', p. 23), *pupi e puppe* (p. 24), *sciarra* ('lite, rissa', p. 29), *canazza* ('cagna', p. 31), *carcarazza* ('gazza', p. 32) e *seggia* (p. 36), ma anche gli aggettivi *frastocchiara* ('guaritrice', p. 35) e *malacriata* ('scostumata', p. 36). Faccio seguire l'analisi dei sostantivi più interessanti e comprensibili necessariamente nel contesto in cui sono utilizzati. Il termine *trovatura* indica in questi versi 'un luogo positivo e fortunato' in cui la morte trova ciò di cui ha bisogno:

²² Mozzica, v. *mòcica*; *mocicari*: intr. Stridere, scricchiolare, *Vocabolario siciliano*.

²³ Cafuddari: tr. 5. Assestare con violenza, ad. es. un pugno. 6. ass. colpire, picchiare, percuotere.

²⁴ Strogghjiri: tr. Slegare, sciogliere, ad. es. un nodo o un animale legato.

²⁵ Rrumicari: intr. ruminare 2. tr. e ass. sgranocchiare; rodere, rosicchiare. 4. Dar filo da torcere 5. rifl. Rodersi; rimuginare qualcosa fra sé e sé.

stambatizza imbrocchiata e mortizza / ha nelle nostre case la trovatura / sacrosanta
fottitura (p. 19).

Il sostantivo *mazzacani* indica una ‘grossa pietra’, incapace di spezzare la *verga* della
morte:

manco un mazzacani / spezza la mia verga / lanciaspruzzo / lanciafiamma di vita
(p. 30).

L’aggettivo *santare* indica un tipo di spine, particolarmente dolorose, ovvero quelle
utilizzate per la corona di Gesù, durante la crocifissione:

non dovea pigliare latte / ma restare con la bocca secca / avvoltolata in spine
santare (p. 26);

I verbi, invece, che presentano un raddoppiamento, sono *scòncicascòncica* (‘stuzzica’,
p. 28), *arràssiti arràssiti* (‘allontanati’, p. 31) e *incucchi e incucchi* (‘imbrogli’, p. 30),
forma intensiva di *cucchiari*, qui con significato di ‘imbrogliare, burlare’:

scòncicascòncica / strafallària / e non bucare il bucato (p. 28)

arràssiti arràssiti / troppi ossi / per un solo cane (p. 31)

ma che incucchi e incucchi / manico d’ombrello e culo di fiasco / più tinto è più
si fa accattare (p. 30).

Nel primo verso interessante l’epiteto *strafallària* con il significato di ‘sgualdrina’. Il
verbo *stracchiari* è usato in alcuni versi ma sempre con il significato di ‘maltrattare’:

che incucchi e stracchi / minchiasacca / che t’affanni a diventare ricca (p. 31)

quand’è che finisci / tutta stracchiata / di raccontarci questa storia / corta quanto
un sospirato ah? (p. 17)

secondo te / perché non troviamo ricetta / dovremmo scordare il nostro rancore /
e aprire le porte / a quella smorfiosa stracchiata (p. 16).

Espressiva è anche la forma *sguàzzati*, qui usato nell’espressione *sciacquati la bocca*:

sguàzzati la bocca / prima di parlare / nera carcarazza / non sono pane per i tuoi /
denti (p. 32).

Si riscontrano versi in cui si ha un accoppiamento o accumulo di verbi in climax, che
intensificano il significato:

malanova pigli e quagli il sangue / all'orba d'una minchiona (p. 26)

scippa fracassa / scafazza e scrocchia (p. 33).

Nel primo verso interessante la forma *quagli*, ovvero coaguli, mentre nel secondo *scafazza*, ovvero schiaccia. Interessante anche le costruzioni parallelistiche, come in questo verso, in cui il verbo *alliffa* assume il significato di adulare:

si scansi la vita / dalla ruffiana / che davanti l'alliffa / e di dietro la graffia (p. 31).

Un'altra forma verbale interessante è *hai spuliciati*:

ma che conti e conti / quando ci hai spuliciati tutti quanti (p. 18).

Il verbo *spuliciàri* o *spulicari* ha il significato di 'pelare qualcuno, vincergli al gioco tutto il denaro che ha addosso, in maniera netta'. Qui il verbo è intensificato dal verso precedente, che indica appunto l'inutilità di contare il denaro, in quanto la vincita è palesemente a favore della morte.

Alcune parole siciliane presentano minimi adattamenti del genere di /o/ per /u/ oppure di /e/ per /i/, come nei seguenti casi: *muccosi*²⁶ ('mocciosi, di poco conto', p. 19), *piccioli*²⁷ ('denaro di poco valore', p. 35), *pescestocco* ('stoccafisso', p. 23), *pizzo* ('somma estorta', p. 15), *spacchìme*²⁸ ('sperma', p. 29) e *femminazza*²⁹ ('sgualdrina', p. 36). Alcuni termini presentano dei casi interessanti, come *scanto*³⁰, utilizzato in forma esclamativa con il significato di *paura*:

che scanto / quando la minchiabbaba e babbanacchia / ci prende per stanchezza con il fiato di fuori (p. 27).

Anche il termine *camorrià* è utilizzato solitamente in questo tipo di frasi, ma in questi versi ha il significato di 'persona fastidiosa'³¹:

²⁶ Muccusu: agg. moccioso 4. di poco conto, che vale poco (riferito a persona).

²⁷ Picciulu² m. antica moneta di rame di scarso valore 2. Denaro in piccoli pezzi o tagli, per lo più pl. 3. pl. denaro, soldi.

²⁸ Spacchjimi: f e m. sperma.

²⁹ Fimminazza: f. donnaccia 2. Sgualdrina.

³⁰ Scantu: m. paura, spavento.

³¹ Càmmurìa: f. noia, fastidio.

nericata e smorfiosa / rùmmicarùmmica / continua camorrìa (p. 26)

rinnòvati camorrìa / non ci fare / ciaccare di risate (p. 28).

Interessanti anche i termini *sdillizio*³² per piacere e *schiticchio*³³ per divertimento:

piglio e rispondo / il mio sdillizio di vivere / è andato a fondo (p. 24)

al tuo schiticchio / inviti i soliti tre / compari belli e fottuti / tribolo malanova e
scontentezza (p. 28)

In questi versi i sinonimi *buffazza*³⁴, *moffe*³⁵ e *timpolate*³⁶, hanno significato di *schiaffi*:

camminacammina / faccia di moffa / prima che t'arriva / una buffazza (p. 30)

ti cafullo / di moffe e timpolate (p. 32).

I primi due sostantivi presentano gli stessi adattamenti che si riscontrano in *zalla*³⁷ ('sciatta', p. 28).

Un'analisi differente meritano i sostantivi che indicano gli organi sessuali maschili e femminili. Nel primo caso, il sostantivo utilizzato da Jolanda Insana è *minchia*, in realtà diffuso in tutto il meridione e di uso, come interiezione, anche in altre parti d'Italia. Infatti, nella zona di Messina il termine utilizzato sarebbe *pizza*, mentre nella zona di Monforte San Giorgio sarebbe *pira* oppure *kazzu*³⁸. La scelta dell'autrice è stata quindi di utilizzare un termine noto, immediato ed evocativo. *Minchia* è utilizzato nei sostantivi composti *minchibabba* (pp. 26 e 27), *minchiapassoluta* (p. 27) e *minchiasacca* (p. 31). L'organo sessuale femminile è indicato con i sostantivi *sticchiu* e *nacchiu*, in entrambi i casi utilizzati nelle forme composte *babbanaccia* (p. 26) e *sticchiozuccherato* (p. 27); in quest'ultimo sostantivo si ha, come già nei casi precedenti, una modifica di vocale interna ovvero la vocale chiusa /u/ si apre nella

³² Sdillìziu: m. delizia, piacere 2. svago.

³³ Schiticchju: m. bisboccia 2. Divertimento tra amici.

³⁴ Bbuffazza: f. schiaffo.

³⁵ Mmoffa: f. schiaffo, buffetto sulle guance.

³⁶ Timpulata: f. schiaffo.

³⁷ Zzallu: m. sciatto.

³⁸ *Atlante linguistico italiano, Vol. I: il corpo umano, anatomia, qualità, difetti fisici, protesi popolari*, Carta n. 63. Messina corrisponde sulla carta a 1016, la zona di Monforte San Giorgio a 1015.

vocale media /o/. Il termine *sticchiu* si riscontra a Monforte San Giorgio, mentre il termine *nniccu* si riscontra a Messina. In entrambi i luoghi, inoltre, è utilizzato anche il sostantivo *fissa*³⁹.

Anche gli aggettivi, in alcuni casi sostantivati, hanno gli stessi adattamenti individuati precedentemente, come in *mammalucchito*⁴⁰ ('sciocco' p. 15), *baccalara*⁴¹ ('babbea', p. 16), *monchia*⁴² ('fiacca, priva di forze', p. 18) e *bagliota* ('che vive nel cortile o macello', p. 22):

ah mammalucchito / che hai paura del suo sgobbo (p. 15)

l'anima in salamoia se la metta / quella baccalara che sconclude / sempre sul cuore della vita (p. 16)

crudo e nudo ti dico / che minchia monchia come sei / sfoderi al vento la tua bravanteria (p.18)

quante stracchie / questa frescobalda bagliota / che travaglia come mula (p. 22)

In tutti questi versi gli aggettivi assumono la funzione di epiteti dispregiativi.

3.4 Il lessico sottoposto ad interdizione: linguaggio basso, termini triviali e osceni, insulti e maldicenze.

Interessante e fondamentale, nell'analisi della scelta di un lessico solitamente interdetto, è considerare l'anno di pubblicazione di *Sciarra Amara*, ovvero il 1977. Il nostro Paese, infatti, subì un'importante trasformazione socio-culturale con il Sessantotto, che portò ovviamente anche ad una trasformazione linguistica. La raccolta poetica di Jolanda Insana, quindi, è successiva ed è frutto di quel processo di trasformazione. Tuttavia, è anche d'obbligo evidenziare che la parola della poesia di Jolanda Insana «è quella che, letteralmente, si sottopone alla realtà, ma restando a testa

³⁹ Ivi, carta n. 6.

⁴⁰ Da mammaluccu: m. sciocco, babbeo, *Vocabolario siciliano*.

⁴¹ Bbaccalaru: m. baccalà 2. Grullo, babbeo.

⁴² Moddu: agg. morbido, che cede al tatto o alla pressione 4. Che non ha rigidità o tensione 5. del pene del maschio che non è in stato di erezione, impotente, fiacco, privo di forze, ivi; esiste anche la forma mònchiu agg. lento, flemmatico 2. pigro, indolente 3. fiacco, privo di forze.

alta», rendendo «in poesia non semplicemente la realtà, ma gli effetti del suo carico» (Scarpa 2006 in Insana 2007, 611) e dimostrando, anche nelle raccolte successive, di agire nella società con il tono dell'invettiva, su tematiche spinose e di attualità, con un linguaggio fortemente espressivo e tagliente. È interessante soffermarsi non solo su quelle parole «che siamo soliti chiamare *parolacce* (*disfemìe, turpiloquio*) ma anche tutte le altre, infinite parole che in un dato contesto socioculturale richiamano troppo esplicitamente [...] qualche cosa che fa paura ed offende, che va contro a una norma o agli interessi di un potere, e che per questo va attenuato, coperto, rimosso» (Iannaccaro – Matera 2009, 37). È necessario chiarire alcune terminologie il cui significato spesso è oscuro o incompreso: interdizione, eufemismo e tabù. Con interdizione si intende «la coazione a non parlare di una data cosa o ad accennarvi con termini che ne suggeriscano l'idea pur senza indicarla direttamente» e «tale interdizione può venirci imposta dall'esterno oppure essere un fatto interiore» (Galli de' Paratesi 1969, 25). Questa è la causa psicologica dell'eufemismo, «fenomeno linguistico per cui alcune parole vengono evitate e sostituite con altre» (ibidem). Il termine tabù, invece, è utilizzato solo «nel senso stretto di «interdizione religiosa primitiva» (ivi, 27), mentre spesso è utilizzato in modo ambiguo⁴³.

L'interdizione linguistica può essere determinata da molteplici cause come il disagio, il timore, pudore o disgusto, che non dipendono solo dall'interiorità del parlante ma anche dal contesto sociale in cui vive: «si può parlare di soggettività dell'interdizione: in quanto essa, giunta dall'esterno come prodotto del rapporto con la società si interiorizza ed agisce in modo che l'individuo, avendo assimilato e condividendo ormai quel certo giudizio, cioè che una cosa o la parola che la indica siano da evitare perché pericolose o vergognose, spontaneamente si pone una censura» (Galli de' Paratesi 1969, 28). In *Sciarra Amara* l'utilizzo di un lessico solitamente interdetto può essere interpretato, superficialmente, come uno sfogo irrazionale, come se l'autrice avesse voluto abbandonarsi all'emotività e lasciar scorrere la sua penna (ivi, 58), interpretazione giustificabile, in quanto il confrontarsi dell'essere umano con la vita e la

⁴³ «Si può indifferentemente dire che una parola è tabù cioè che è colpita da interdizione, o che un'altra è un tabù, cioè che è un sostituto o che un oggetto o una persona sono tabù cioè sacri ed il loro nome va evitato [...] mentre si tratta di tre momenti del fenomeno strutturalmente diversissimi», Galli de' Paratesi 1969, pp. 26-27. Su questa questione, cfr. anche Cardona 1976, 143-51.

morte può generare una vasta gamma di passioni. Tuttavia Jolanda Insana compie le proprie scelte lessicali con la volontà di «esaurire la carica emotiva, affermando la propria superiorità sull'oggetto, e in tal modo dominandolo» (ivi, 79) e ciò si verifica solitamente quando «verso l'oggetto interdetto si nutre una forte emotività negativa del tipo della vergogna (interdizione sessuale e scatologica) o della paura (interdizione religiosa, di morte e malattia)» (ibidem). L'autrice, infatti, è pupara di questa *sciarra*, della lotta della vita contro la morte, e ricerca un lessico espressivo e realistico, unito all'uso dell'ironia.

Sulla forza espressiva del linguaggio basso e osceno, che si riscontra anche in *Sciarra Amara*, si era espresso Italo Calvino, affermando che:

la locuzione oscena serve come una nota musicale per creare un determinato effetto nella partitura del discorso parlato o scritto. Questo implica una speciale orchestrazione, che subordina tutto a quell'effetto, se no la forza espressiva si ottunde, si logora, si spreca. È chiaro che questa strategia linguistica non può preoccuparsi del fatto che la parola usata sia regressiva, falsocentrica o misogina o altro; anzi la sua espressività è data spesso dalle sue connotazioni più negative. Bisogna soltanto preoccuparsi che la parola non perda la sua forza, cioè sia usata al momento giusto: se diventa d'uso corrente e anodino, non suonerà più con quel rilievo cromatico che costituisce il suo valore. Questo sarebbe una perdita per la nostra gamma espressiva (Calvino 1995, 367).

Le categorie di interdizione a cui appartiene il lessico riscontrabile in questa raccolta poetica sono afferenti all'interdizione di tipo sessuale, magico-religiosa e di decenza.

Per quanto riguarda la prima categoria, si riscontra l'uso di termini solitamente interdetti relativi ad organi sessuali maschili e femminili, ma anche altre parti del corpo, che sono interpellate nell'atto sessuale, le natiche (anche se quest'ultimo solitamente rientra nell'interdizione di decenza). Gli epiteti utilizzati inducono il riso nel lettore, ma, in particolare quelli relativi all'atto sessuale, esprimono la violenza dello scontro tra la vita e la morte. Per molti scrittori:

[...] l'approccio di segni del sesso si è svolto tradizionalmente attraverso il codice del gioco, del comico, o almeno dell'ironico. [...] il riso è pura difesa della trepidazione umana di fronte alla rivelazione del sesso, è esorcismo mimetico – attraverso lo sconvolgimento minore dell'ilarità – per padroneggiare lo sconvolgimento assoluto che il rapporto sessuale può scatenare.

L'atteggiamento ilare che accompagna il parlare del sesso può essere dunque inteso non solo come anticipo impaziente della felicità sperata, ma pure come riconoscimento del limite che si sta per varcare, dell'entrata in uno spazio diverso (ivi, 256).

Per indicare gli organi sessuali o le caratteristiche attribuite a questi, sono spesso utilizzate forme dialettali. Il lessico erotico nella poesia dialettale raggiunge esiti interessanti in Porta e Belli, nei cui componimenti, come in quelli di Jolanda Insana, «la parola oscena è parte integrante di una lingua viva» (Boggione-Casalegno 1996, L). La parola maggiormente utilizzata per indicare il pene è *minchia*, utilizzato in dialetto siciliano ma diffuso ormai come interiezione anche in altre zone della penisola. La sua etimologia è incerta e il termine si riscontra già nel Pulci⁴⁴. Il termine è spesso accompagnato da un aggettivo qualificativo: la *minchia*, infatti, è definita nella sua povertà e ristrettezza come *monchia* (p. 18) ovvero molle, *passoluta* (p. 27), ovvero appassita e *secca* (p. 31), oppure nel suo vigore, ovvero *tesa* (p. 34). Si riscontrano anche epiteti con il significato di *sciocco* e *babbeo*, come nel caso di *minchiona* (p. 26), *minchione*⁴⁵ (p. 37) e *minchiababba* (p. 27). Oltre a *minchia*, si riscontra il termine *cazzo*, che è sempre utilizzato in senso proprio: infatti, è descritto, come anche in alcuni casi per la *minchia*, *moscio* (p. 24) o *all'aria* (p. 59). È interessante sottolineare che l'uso del termine *cazzo*, nonostante sia un termine interdetto, è assai vivo, e la stessa affermazione può essere fatta per il termine *minchia*. Lo stesso Italo Calvino considera *cazzo* un termine «di sensibilità impareggiabile», ritenendo che «nelle altre lingue europee [...] le voci equivalenti siano tutte più pallide. Va dunque rispettata, facendone un uso appropriato e non automatico; se no, è un bene nazionale, che si deteriora, e dovrebbe intervenire 'Italia Nostra'» (Calvino 1995, 367-68). Sull'etimologia di *cazzo*, come già detto, vi sono diverse difficoltà, con l'aggiunta che «Crevatin, 73-74, ha proposto la derivazione da *Oco*, «maschio dell'oca», con l'aggiunta del suffisso *spre-*–*azzo* e l'aferesi della vocale iniziale. Il DELI propende per questa ultima ipotesi, in considerazione del fatto che in alcuni dialetti *Oco* e *Oca* indicano il membro»

⁴⁴ «Tu se' tucto minchia, fava e zugo / d'appiccarti per dondolo ad un ciugo (Pulci, *Sonetti contro Matteo Franco*, X, 19)», Boggione-Casalegno 1996, 338.

⁴⁵ «aggettivo molto comune, quest'ultimo anche nell'Italia settentrionale, *minchione* "sciocco"», Galli De' Paratesi 1969, 112.

(Boggione-Casalegno 215) . Questo termine si riscontra già nel Sacchetti⁴⁶ e, nel Novecento, anche Volponi⁴⁷ e Tondelli⁴⁸. Per indicare l'organo sessuale maschile è utilizzata la metafora del *manico d'ombrello* (p. 30), comunemente utilizzato come gesto d'insulto e provocatorio, e di significato uguale al dito medio. Questa espressione era già utilizzata dal Pulci⁴⁹ e dall'Aretino⁵⁰, e poi si ricorda anche Bassani⁵¹. Per indicare i testicoli sono utilizzati i termini *coglioni*⁵² (p. 17) e *palle*⁵³ (p. 34).

L'organo sessuale femminile è indicato con i termini siciliani *sticchio* e *nacchiu*. In entrambi i casi è utilizzato come epiteto, nelle forme composte, *babbanacchia* (p. 27) e *sticchiozuccheràto* (p. 27). Il termine *sticchio* è utilizzato non solo in siciliano ma anche in altri dialetti meridionali come il salentino. L'etimo è incerto ma

secondo Rohlf, *Calabria*, la si potrebbe far risalire al fr. *àstegos*, «nudo», «non coperto» ovvero «vergognoso per la nudità» (come sembrerebbe confermato dall'avv. calabr. *a sticchiu*, «nudo»). In calabr. sono tuttavia usate, per indicare il genitale femminile, anche le forme *fisticchiu* e *festicchiu* «pistacchio» (per l'analogia di forma), da cui *sticchiu* potrebbe derivare per aferesi. Possibile anche un rapporto con il gr. *stichos*, «riga linea» (Boggione-Casalegno 1996, 494).

⁴⁶ «l'ho il cazzo mio, ch'è tanto vano (Dolcibene, in Sacchetti, *Rime*, CXXIIb, 9)», Boggione-Casalegno 1996, 215.

⁴⁷ «poi nella commozione, gli strinse con le mani il cazzo e si chinò a guardare quel frutto che aveva conosciuto solo con parti del corpo meno indaganti. (Volponi, *Pianeta irritabile*, 24)», ivi, 216

⁴⁸ «Ce l'ho in mano, lo sfrego cazzo sei te questo, il tuo cazzo, hai chiavato tante fighe con il tuo cazzo, [...] si contorcevano quando te glielo sbattev dentro e le impalavi con questo cazzo forte e grande e duro [...]. (Tondelli, *Libertini*, 32)», ibidem.

⁴⁹ «E rifezion questa festa, / chè e' vi stava appunto bene, / la fanciulla era capresta, / et al manico s'attiene. (Pulci, *Una fanciulla*, 24)», ivi, 219-20.

⁵⁰ «Oh egli avea il gran manico di sotto il corpo! Oh egli lo aveva sodo! Oh egli lo aveva bestiale! (Aretino, *Sei giornate*, 53, 18)», ivi, 220.

⁵¹ «una mano pronta a girar pagina, e l'altra giù; altrettanto pronta ad accompagnare i punti salienti della narrazione con qualche svelta battutina del manico. (Bassani, *Dietro la porta*, 64)», ibidem.

⁵² «molto interdetto, ma molto usato. Deriva dal tardo latino *coleo-onis* che a sua volta è connesso a *coelum* “borsa dei testicoli”. L'etimologia di *coleo* è sconosciuta. Il D.E.I. ed altri lo mettono in relazione con *culleus* “otre “sacco di cuoio”», Galli De' Paratesi 1969, 115-116. Per altre questioni etimologiche, cfr. ivi, 116.

⁵³ Galli de' Paratesi la considera formazione metaforica e molto volgare, cfr. ibidem. «È la forma attualmente più diffusa nella lingua parlata, che ha dato origine a numerose locuz. e termini composti», Boggione-Casalegno 1996, 369.

Per indicare le natiche, è utilizzato *culo*⁵⁴ (p. 18), che, come *minchia* e *cazzo*, sebbene interdetto, è molto diffuso. Qui è definito come *perciato* (p. 27) e *stracciato* (p. 34). Un epiteto utilizzato è *rompiculo*⁵⁵ (p. 27) e in senso metaforico come *culo di fiasco* (p. 30).

L'atto sessuale è solitamente colpito da interdizione e «per indicarlo si ricorre spessissimo a termini di significato vastissimo» (Galli de' Paratesi, 121). Jolanda Insana, invece, utilizza termini precisi come *penetrazione* (p. 17), definita in modo positivo ovvero con *piacere* (p. 17). Tuttavia, è maggiormente utilizzato il termine *fottere*⁵⁶, atto caratterizzato, contrariamente, dal *tremolizio* (p.18), nelle forme del participio passato, *fottuto* (p. 18) o *fottuta* (pp. 18 e 29), dell'infinito, *fottermi* (p. 34). Questo verbo è utilizzato anche con il significato di *imbrogliare* (cfr Galli de' Paratesi 1969, 121) nei seguenti versi:

ma chi ti fotte e pensa / troia d'una porca / tutta ingrugnata sulla vita (p. 19)

venni per accattare vita / come m'ha fottuto / il banditore (p. 20)

la morte / come le santocchie / ama dio e fotte il prossimo (p. 36);

oppure come epiteto:

strambatizza imbriaica e mortizza / ha nelle nostre case la trovatura / sacrosanta fottitura (p. 19)

i soliti tre / compari belli e fottuti / trìbolo malanova e scontentezza (p. 28)

botta di veleno / e sconcerto di stomaco / alla granfottente cumiota / che fa piazza pulita / e arraffa tutte le paste / della festa (p. 33).

⁵⁴ «la parola *culo*, che è colpita anche da interdizione sessuale, pare che derivi insieme a *conno* da un'antica radice che significa cavità. In italiano significa “ano” e “natiche”. [...] *Culo* è parola molto volgare, tanto che l'interdizione che la colpisce giunge fino a *sculacciare*, in certi ambienti», Galli De' Paratesi 1969, 140.

⁵⁵ «In senso osceno «privare una donna della verginità» (con l'ogg. della persona o dell'organo; anche con riferimento a rapporti anali)», Boggione-Casalegno 1996, 47.

⁵⁶ «viene dal latino *futuere* attraverso il tardo latino **futttere*. Pare connesso con delle voci antiche che significano “pene”», Galli de' Paratesi, 121. «Usata fino al secolo scorso soltanto in relazione a sogg. masch., nella lingua contemporanea, soprattutto parlata, viene riferita anche alla donna», Boggione-Casalegno 1996, 189.

L'atto sessuale è espresso anche con il verbo *incavallare* (*t'incavallo*, p. 18). Inoltre, Jolanda Insana si spinge oltre, e non tace nemmeno sullo sperma, lo *spacchime* (p. 29), e nel definire la morte come una *bocchinara*⁵⁷ (p. 22).

Oltre all'atto sessuale, si riscontrano termini sottoposti a interdizione scatologica⁵⁸, come *cacare*⁵⁹ (p. 18) o *pisciare*, quest'ultima utilizzata nell'epiteto *imbriacapisciata*⁶⁰ (p. 33).

Jolanda Insana non si è risparmiata nell'utilizzo di queste espressioni interdette: se ne riscontrano alcune sottoposte ad interdizione religiosa, come ad esempio *dio sacramentato* (p. 32), in cui appunto *sacramento*, imprecazione comune (ivi, 144), è modificato tramite il suffisso -ato. Si riscontrano, inoltre, altri versi nei quali la sfera divina è connessa a quella sessuale: l'esito è assai irriverente. Lo stesso aggettivo *sacramentato*, ad esempio, determina il sostantivo *fottitura* (p. 19); oppure il *dio dello scontento* (p. 24) è dipinto come colui che passa *a cazzo moscio* (p. 24); sino all'ironica espressione dei seguenti versi:

la morte / come le santocchie / ama dio e fotte il prossimo (p. 36).

Il *Signore*⁶¹ (p. 22), inoltre, è scomodato per una richiesta insolita:

da morte bocchinara / liberateci Signore (p. 22).

La morte non considera la bestemmia come un'offesa, ma contrariamente mezzo per cui ci si sente apprezzati ed elevati:

quanto più ti bestemmiano / tanto più ti luce il pelo (p. 36).

⁵⁷ «donna esperta nel coito orale; la voce è usata anche al masch. come generica ingiuria», ivi, 200.

⁵⁸ «Essa colpisce i sostantivi ed i verbi che si riferiscono alle funzioni della digestione e dell'evacuazione, alle parti del corpo interessate a queste funzioni ed ai luoghi in cui esse si compiono», Galli de' Paratesi 1969, 137.

⁵⁹ «Cagare (*cacare*) è interdetto: è termine comunque molto usato ed antico», ivi, 138.

⁶⁰ «Pisciare è fortemente interdetto e considerato assai volgare», ivi, 139.

⁶¹ «*Signore per Dio* è una metafora comune a diverse lingue e diverse civiltà che trasferisce simbolicamente una condizione di potenza umana, quella del padrone [...] al divino. Questa metafora viene dall'ebraico, in cui [...] l'interdizione del nome Dio era fortissima [...]», ivi, 144.

Si riscontrano, inoltre, altri epiteti volgari come *troia d'una porca* (p. 19), che unisce due sostantivi che sono considerati tra le interdizioni di decenza⁶² e superstizione⁶³. Il termine *porco* è utilizzata anche nell'espressione *porcapedata* (p. 38). Epiteti dispregiativi sono attribuiti ad un essere di sesso femminile: *zòccola* e *zalla* (p. 28) e *femminazza* (p. 36). Tre allocuzioni sono costruite con la figura retorica del climax: *rompina rompigliona rompiculo* (p. 27), tutte introdotte dal prefisso *rompi-* e solo le prime due caratterizzate da suffissazioni diminutive e accrescitive.

3.5 Quando la parola è manchevole: neologismi e invenzioni lessicali.

3.5.1 Neologismi.

Sebbene in *Sciarra Amara* il numero di neologismi non sia elevato, si tratta comunque di un'interessante azione sulla lingua. I neologismi più interessanti sono realizzati tramite processi di suffissazione. Interessante è l'uso del suffisso *-izzare*, suffisso che si può applicare a sostantivi con basi molto diverse fra loro ed è diffuso nel linguaggio tecnico-scientifico e parascientifico, ma anche ad aggettivi⁶⁴: in entrambi i casi è presente un valore fattivo. Il primo caso si verifica nella parola *mortizza*, mentre l'altro in *strambatizza*. Un aggettivo, invece, è realizzato con il suffisso *-ato*, aggiunto alla base *sacramento*⁶⁵. I casi si riscontrano nei seguenti versi:

⁶² Nora de' Galli Paratesi, infatti, riscontra che «anche i nomi di alcuni animali sono vietati perché collegati con l'idea della sporczia o del sudiciume: rientrano quindi nell'interdizione di decenza. Il caso più tipico è quello di *porco*. Questo termine però non solo suggerisce un'idea di disgusto e di sporczia ma è anche sinonimo di difetti morali. In latino le radici che significano “porco” indicavano anche l'organo sessuale femminile: *porca, porcus, scrobis, scrofa*. *Porco* è una parola che nell'italiano bisogna evitare. [...] Anche i nomi della femmina del porco sono interdetti. *Troia* è parola già latina della cui etimologia parla Macrobio: *troia* si direbbe da *porcus troianus*, nome dato ad un piatto di cucina, il porco ripieno, in ricordo del cavallo pieno di soldati greci dell'Iliade», ivi, 141-42.

⁶³ Sempre Nora de' Galli Paratesi scrive che «il tabù magico-religioso degli animali è stato fortissimo nell'antichità, come anche quello degli alberi [...], e fino ad un'epoca relativamente recente. [...] Sul tabù degli animali s'è discusso molto [...]». Sulla questione cfr. ivi, 148-49.

⁶⁴ Sulla questione cfr. Dardano 1978, 29-34.

⁶⁵ Cfr. ivi, 69-70.

strambatizza imbrocchiata e mortizza / ha nelle nostre case la trovatura / sacrosanta
fottitura (p. 19)

dio sacramentato / morte subitanea / a questa facciatappiàta / che non ci lascia /
manco sale di saliera (p. 32).

Alcune parole che non possono essere considerate neologismi ma presentano
modifiche dal punto di vista fonetico:

guarda che se tu mi tingi / io t'annérico / imbrocchiapisciata (p. 33)

trucubalda e minchiatesa / fa l'occhiolino / per fottermi nel vicolo / più vicolo /
ma io perdìo la scavallo (p. 34)

un giorno o l'altro / ti getteremo a mare / menzognara e frastocchiara / ti
mettiamo a mollo / faccia di suola (p. 35).

Il verbo *annérico* presenta una sincope rispetto alla forma *annerisco*; gli aggettivi
trucubalda e *menzognara* presentano un mutamento di vocale: nel primo caso di vocale
chiusa, da /i/ ad /u/, nel secondo caso da semichiusa /e/ ad aperta /a/.

Si riscontrano due verbi realizzati con processo di prefissazione, che tuttavia non
possono essere considerati completamente neologismi. Infatti il verbo *incordare* è
dell'italiano dell'uso ma con significato metaforico, mentre il verbo *intramare* è
utilizzato con lo stesso significato della forma riflessiva *intramarsi*. Questi verbi si
riscontrano nei seguenti versi:

di bene in meglio / incordiamo la vita / andando indietro (p. 13)

mastra / di trame e telai / non potrò mai intramare / e tessere il tuo cuore / ma
quale cuore / sampirota disonorata faccia di bronzo (p. 20).

3.5.2 Fenomeni di composizione e univerbazione.

Tramite il processo di composizione, si registrano nuovi termini della lingua della poetessa messinese. Un numero elevato di composti sono allocuzioni, costituite da nome e verbo al participio passato, che assume valore attributivo⁶⁶:

non m'importa / che tu resti brutta / faccia di trippacotta / basta che non mi tocchi / chiapperi e chiapperara (p. 23)

culopeciato / ho la legna a malo / passo / e il fiato grosso (p. 27)

faccia di stìchiozuccheràto / non aspettarti gioie / da minchiapassoluta (p. 27)

dio sacramentato / morte subitanea / a questa facciatappiàta / che non ci lascia / manco sale di saliera (p. 32)

ti ridurremo a spogliaserpe / culostracciato / e senza scarpe (p. 34).

In tutti i casi presenti in questi versi, il determinato precede il determinante, ovvero «il secondo elemento determina cioè il significato del primo»⁶⁷. Si riscontrano due composti costituiti con il sostantivo *culo* e con due participi passati, sinonimi tra loro: *peciato*, ovvero *bucato*, e *stracciato*. Altri composti sono di carattere volgare, *stìchiozuccheràto* e *minchiapassoluta*, la cui testa è costituita da due termini del dialetto siciliano. Due epiteti sono allitteranti fra loro e insistono sulla occlusiva bilabiale sorda /p/, *trippacotta* e *facciatappiàta*. In entrambi i casi, inoltre, è la faccia che costituisce elemento di scherno, ma solo nel secondo caso il sostantivo è la testa del composto. Si riscontrano altri composti costituiti da nome ed aggettivo:

anche se tu sei padrona / di farci cuocere / a fuocolento (p. 24)

che scanto / quando la minchiababba e bannacchia / ci prende per stanchezza con il fiato di fuori (p. 27)

che incucchi e stracchi / minchiasacca / che t'affanni a diventare ricca (p. 31)

trucubalda e minchiatessa / fa l'occhiolino / per fottermi nel vicolo / più vicolo / ma io perdìo la scavallo (p. 34).

⁶⁶«Il genere fondamentale N + A che rappresenta il punto di riferimento dell'intera classe di composti, proviene dalla trasformazione di una frase predicativa con verbo essere; una relativa rappresenta il passaggio intermedio», *ivi*, 175.

⁶⁷ D'Achille 2003, 135. Cfr. Dardano 1978, 176.

In questi composti, la testa è il sostantivo *minchia*, le cui peculiarità sono definite dagli aggettivi *babba*, ovvero sciocca, *secca* e *tesa*. L'altro caso, invece, è un'espressione utilizzata frequentemente, ma non utilizzata come composto: *fuocolento*. Anche in questi tre casi il determinato precede il determinante.

Si riscontrano composti costituiti da aggettivo e nome, tipo poco produttivo in italiano, in cui il «nome ha la caratteristica espressa dall'aggettivo» (D'Achille 2003, 135):

che scanto / quando la minchiababba e bannacchia / ci prende per stanchezza
con il fiato di fuori (p. 27)

ti cafulo / di moffe e timpolate / te e i tuoi beatipaoli (p. 32)

com'è camoliato / il madapolàm della vita / lo sa la falsabrigante / e nulla può
naftalina (p. 38)

vita bella e affatturata / non avea catene al collo / né debito di coscienza / dopo
la sua porcapedata / non sa più spendersi (p. 38).

Due casi sono epiteti ovvero *babbanacchia* e *falsabrigante*. Il termine *beatipaoli*, invece, solitamente è utilizzato come locuzione proverbiale, con il significato di grande quantità⁶⁸. Le origini di *Insana* suggeriscono che il riferimento possa essere, invece, la setta segreta, nata in Sicilia nel XII secolo, e che quindi qui assuma un significato dispregiativo. Il composto *porcapedata* accosta al sostantivo *pedata* un aggettivo che solitamente non lo caratterizza (cfr. Serianni 1988, 559-60).

⁶⁸ «La locuzione, già usata col senso di 'abbondanza di botte in una rissa' da scrittori toscani del Cinquecento (P. Aretino [...]) e del Seicento (L. Lippi [...]), completa nella frase 'essercene anche per I beati Paoli', cioè 'per tutti' (in Lombardo e ticinese è omesso l'ultimo nome), è diffusa soprattutto nel Veneto, arrivando fino a Pordenone. Per il passato si spiegava il modo, ricostruendo l'aneddoto del ciarlatano che distribuiva un suo medicamento gratuitamente per devozione al santo a quanti si chiamavano Paolo; i quali accorsero in numero così alto da fargli esclamare: "Oh, quanti Beati Paoli!". Messo da parte, per la sua inconsistenza, il racconto esplicativo della locuzione, essa trova una sua più soddisfacente spiegazione nella ripetitiva lettura delle lettere di S. Paolo, *Lectio epistulae Beati Paoli*, dove il genitivo *Beati Paoli*, interpretato come un plurale, portò con sé il senso di pluralità e, quindi, di abbondanza. La stessa dispersione territoriale del sintagma, propria dei residui della terminologia liturgica dei dialetti, avvalorà l'ipotesi [...]], *Dizionario etimologico dei dialetti*.

In altri quattro casi, il composto è costituito dal verbo e dal nome (cfr. Dardano 1978, 148-54):

m'avventai con la zapponella / per farti glinglòn / ma eri della cosca / e io finii coglibosca (p. 26)

manco un mazzacani / spezza la mia verga / lanciaspruzzo / lanciafiamma di vita (p. 30)

ti ridurremo a spogliaserpe / culostracciato / e senza scarpe (p. 34).

Due epiteti sono costruiti con la stessa forma verbale: *lanciaspruzzo* e *lanciafiamma*. Negli altri due casi, invece, si tratta di locuzioni di significato proverbiale: *ridurre a spogliaserpe*, ovvero 'privare qualcuno di ciò che ha o possiede con la violenza, l'inganno o il sotterfugio' e *finire coglibosca*. In tutti questi casi il determinato precede il determinante ed inoltre il nome è complemento oggetto del verbo (cfr. D'Achille 2003, 136).

Vi sono inoltre composti costituiti da due aggettivi, come si riscontra in questi versi:

meglio un pezzo di cipolla / e pane neroduro / che pappa-e-ciccìa con te / nostra piaga verminosa (p. 29)

la vita e la morte allato vanno / transeunti per lo stesso porticato / comincia dolcechiaro finisce amaroscuro (p. 37) .

Due di questi composti si riscontrano nello stesso verso e costituiscono una costruzione in antitesi: *dolcechiaro* e *amaroscuro*. Nel primo verso, invece, due caratteristiche relative allo stesso sostantivo, *pane*, sono agglomerate in un unico composto, *neroduro*. In tutti e tre i casi si tratta di forme composte da aggettivi coordinati, anche nel significato⁶⁹. Anche l'epiteto *imbriacisciata* può essere considerato parte di questa categoria, assumendo quindi le caratteristiche dei composti precedenti:

guarda che se tu mi tingi / io t'annérico / imbriacisciata (p. 33).

Il secondo aggettivo, infatti, è espresso dal participio passato *isciata*.

⁶⁹ Cfr. Dardano 1978, 193-94 e D'Achille 2003, 135-36.

Il raddoppiamento della stessa categoria grammaticale caratterizza i composti presenti nei seguenti versi:

rèstati qua / attaccata sulla pelle / più forte di vogliadesìo / galante vita / con la tua voglia ricca / a ogni santo arriva / la sua festa (p. 21)

manco per tutto l'oro del mondo / compro carezze / tu sei ciurma / io capoparanza (p. 32).

I composti *vogliadesìo* e *capoparanza* sono costituiti da due sostantivi: il secondo ha maggiore concretezza del primo e lo determina (fanno parte della categoria determinato+determinante). Inoltre nel caso di *capoparanza*, «il secondo elemento determina il significato del primo, svolgendo una funzione quasi aggettivale»⁷⁰, mentre è probabile che *vogliadesìo* abbia un'altra sfumatura di significato, ovvero stia per *qualsivògliadesìo*.

Si riscontra, inoltre, un caso particolare. La parola *glinglòn* è un'onomatopea costituita da due suoni uniti in una forma composta, che solitamente sono distinti:

m'avventai con la zapponella / per farti glinglòn / ma eri della cosca / e io finii coglibosca (p. 26)

Jolanda Insana, quindi, ama la lingua e la modifica a proprio piacimento, torcendola per essere maggiormente aggressiva, a favore della sciarra. All'interno della raccolta si riscontrano anche termini composti che sono già di uso comune, quali i sostantivi *nottetempo*, *boccaporti*, *rompiculo* e *malanova*, l'aggettivo *sacrosanta*:

strambatizza imbria e mortizza / ha nelle nostre case la trovatura / sacrosanta fottitura (p. 19)

nottetempo trafughiamo il carrozzone / delle illusioni / ma presto anche sotto il sole / tanto siamo sfacciati (p. 21)

abbiamo aperto / porte portelli e boccaporti (p. 24)

basta / piattara malanova / parente di pezzenti e di potenti / non ti pigliare tutta la mano / lasciami un'unghia (p. 23)

per non dare spazio a quella rompina / rompigliona rompiculo d'una morte / la vita se ne va / con gli occhi aperti (p. 27).

⁷⁰ D'Achille 2003, 135. Cfr. Dardano 1978, 183-85.

I primi due composti sono costituiti da due sostantivi, il terzo da un verbo ed un sostantivo. Interessanti i primi due casi: *nottetempo*, il cui la base è costituita dal secondo elemento, che solitamente si verifica nel caso di calchi di lingue straniere (cfr. D'Achille 2003, 135); *boccaporti*, in cui la testa è a sinistra ma la flessione si verifica a destra⁷¹. Il termine *malanova* è di origine dialettale ed ha il significato di cattiva notizia, costituito dall'aggettivo *mala* e dal sostantivo *nova*. L'aggettivo *sacrosanta*, invece, è costituito da due termini della medesima categoria grammaticale.

Fenomeni interessanti, ma in numero minore, sono le univerbazioni. Nella raccolta *Sciarra Amara*, infatti, si riscontrano parole in cui vi è la «fusione – manifestata anche dalla grafia – di due parole originariamente autonome» (Serianni 1988, 8):

lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte / la prima lei percosìdire ha i coglioni / la seconda è una fessicella / e quando avviene che compenetrazione succede / la vita muore addirittura di piacere (p. 17)

insieme a te morte che fai morire / tre cose non possiamo ammucciare / amore che fa cantare / denaro che è fammiridere / femmina pregna che deve figliare (p. 22)

miscola quanto mózzica / la canazza che non dice / compermesso (p. 31)

botta di veleno / e sconcerto di stomaco / alla granfottente cumiota / che fa piazza pulita / e arraffa tutte le paste / della festa (p. 33)

potendo il poco basta / carne cotta o cruda / l'assai soverchia / e troppe grazie a santantònio (p. 37).

Nel caso di *percosìdire*, i tre elementi che lo costituiscono appartengono a tre categorie grammaticali differenti; contrariamente la parola *santantònio* presenta la fusione di due sostantivi mentre *fammiridere*, invece, è costituito da due verbi e inserito in tre versi con costruzione parallelistica. Vi sono, inoltre, due casi di univerbazioni in cui si riscontra un processo fonosintattico: i termini *compenetrazione* e *compermesso*. In questi due casi, infatti, la nasale bilabiale si verifica al confine di parola per il processo

⁷¹ «Nel corso del tempo (e probabilmente in relazione a fatti extralinguistici come la frequenza d'uso) i composti tendono a perdere trasparenza, nel qual caso la testa diventa meno identificabile e il composto, percepito come privo di struttura interna, viene flesso secondo la regola generale di flessione dell'italiano, vale a dire «a destra»», Graffi-Scalise 2003, 142.

di assimilazione. In un ultimo caso, invece, si verifica l'univerbazione tra un aggettivo e il suo accrescitivo: *granfottente*.

3.5.3 Raddoppiamenti.

Jolanda Insana utilizza l'espedito linguistico del raddoppiamento che ha una doppia funzione: da un lato itera il concetto e amplifica la sua forza semantica, dall'altro intensifica la materia fonica. Tutte le parole che presentano raddoppiamenti sono costituiti da forme verbali. La metà di questi sono verbi di movimento, come si riscontra nei seguenti versi:

stròglitistrògliti / so quanto pesi / e l'onore che ci toglì / d'esser vivi (p. 29)

camminacammina / faccia di moffa / prima che t'arriva / una buffazza (p. 30)

arràssiti arràssiti / troppi ossi / per un solo cane (p. 31)

quanto fiato perde / chi andando per la vita / chiama la morte e dice / accuccia-
accuccia (p. 38).

Due verbi sono di origine siciliana: *arràssiti arràssiti* dal verbo *arrassari*, è forma esortativa per 'allontanati', mentre *stròglitistrògliti* dal verbo *strogghjiri*, con il significato di 'liberarsi'. Gli altri due, invece, hanno significato opposto ovvero di indurre il movimento (*camminacammina*) oppure di limitarlo (*accuccia-accuccia*). Dal punto di vista fonico, i suoni allitteranti nei quattro versi sono: la laterale palatale sonora /ʎ/, la nasale bilabiale sonora /m/, la fricativa alveolare sonora /z/ e la oclusiva velare sorda /k/.

In altre due forme iterate, invece, è coinvolta la bocca, con la masticazione, in *rosicchia-rosicchia* e in *rùmmicarùmmica*, ovvero 'sgranocchiare':

rosicchia-rosicchia / qualche osso resterà (p. 21)

nericata e smorfiosa / rùmmicarùmmica / continua camorria / sarà un modo
nuovo di fare / poesia (p. 26).

Nel secondo verso, tuttavia, il verbo assume la sfumatura di 'rimuginare qualcosa fra sé e sé'.

Vi sono poi altri verbi che caratterizzano la *sciarra*: lo stuzzicare, espresso con il verbo siciliano *scòncicascòncica*, e lo scuire, verbo attribuito alle consuetudini della contadente, nella forma iterata *scuci-scuci*:

scòncicascòncica / strafallària / e non bucare il bucato (p. 28)

brutta forbiciara / abituata a fare scuci-scuci (p. 32).

In entrambi i casi, i raddoppiamenti amplificano l'occlusiva velare sorda /k/ e la affricata palato alveolare sorda /tʃ/.

I raddoppiamenti, inoltre, non sono uniformati nelle loro modalità grafiche: infatti le due forme verbali sono unite, separate da uno spazio oppure da un trattino.

3.5.4 *L'uso dei prefissi.*

Nella raccolta poetica *Sciarra amara* si riscontra un numero elevato di verbi con prefissi, alcuni dei quali di carattere privativo ed intensivo.

In numero elevato è possibile rilevare verbi introdotti da *s-* privativa. Tra questi vi sono le forme verbali *sconclude*, *scordare*, *scordiamo*, *sfoderi*, *scolla*, *scansi*, *scuci-scuci*:

l'anima in salamoia se la metta / quella baccalara che sconclude / sempre sul cuore della vita (p. 16)

secondo te / perché non troviamo ricetta / dovremmo scordare il nostro rancore / e aprire le porte / a quella smorfiosa stracchiata (p. 16)

noi non scordiamo niente / niente scordiamo noi (p. 16)

crudo e nudo ti dico / che minchia monchia come sei / sfoderi al vento la tua braveria (p. 18)

così dolce / che scolla i santi / dalla croce (p. 31)

si scansi la vita / dalla ruffiana (p. 31)

a la lontana / brutta forbiciara / abituata a fare scuci-scuci (p. 32).

Un'altra forma caratterizzata da questo prefisso è un verbo parasintetico (cfr. Dardano 1978, 30-32), *scavallo*:

fa l'occhiolino / per fottermi nel vicolo / più vicolo / ma io perdio la scavallo (p. 34).

Con il prefisso privativo, si riscontra anche la forma verbale *disonorata*:

sampirota disonorata faccia di bronzo (p. 20).

Il prefisso *s-* può avere anche valore intensivo, come si riscontra nelle forme verbali *sfilare* e *scrocchia* e nel sostantivo *sbordellata*:

attraverso lo spioncino vedremo / sfilare pupi e pupe di pezza (p. 24)

scippa fracassa / scafazza e scrocchia (p. 33)

ladra o sbordellata / ci rubi i vivi (p. 35).

Altri prefissi utilizzati sono *in-* e *ri-* che costituiscono le forme verbali *incordiamo* e *ingrugnata*, parasintetici, e *incucchi*, *rifili*, *rinnòvati*, *intramare*:

di bene in meglio / incordiamo vita / andando indietro (p. 13)

ma chi ti fotte e pensa / troia d'una porca / tutta ingrugnata sulla vita (p. 19)

ma che incucchi e incucchi / manico d'ombrello e culo di fiasco (p. 30)

ma lo sai che pizzo oggi / pizzo domani / ti rifili una vita / come vuoi? (p. 15)

rinnòvati camorria / non ci fare / ciaccare di risate (p. 28)

non potrò mai intramare / e tessere il tuo cuore (p. 20).

L'utilizzo di prefissi privativi e intensivi si riscontra anche per sostantivi ed aggettivi: *scontentezza*, *sdegno*, *scontento*, *sfacciati* e *disonorata*:

tribolo malanova e scontentezza / rinnòvati camorria / non ci fare (p. 28)

pure i santi si stancano / da tanto amore / a tanto sdegno (p. 16)

attraverso lo spioncino vedremo / sfilare pupi e pupe di pezza / per ultimo passerà il dio dello scontento (p. 24)

nottetempo trafughiamo il carrozzone / delle illusioni / ma presto anche sotto il sole / tanto siamo sfacciati (p. 21)

ma quale cuore / sampirota disonorata faccia di bronzo (p. 20).

Capitolo 4. *Sciarra amara*. Una lettura.

Pupara sono

I

1

poi e poi mai
aspetteremo di vedere
di che morte moriamo

2

più confusi che persuasi
vediamo con i nostri occhi 5
che sei tu
senza sapere chi sei

3

ma che rischio e rischio
come tanti muccosi 10
ci tuffiamo nella rema morta
dello Stretto

4

ah mammalucchito
che hai paura del suo sgobbo

ma lo sai che pizzo oggi
pizzo domani 15
ti rifili una vita
come vuoi?

5

ti fai gabbo che non ti cerco più
e grazie
corte oggi corte domani 20
pure i santi si stancano

6	
da tanto amore	
a tanto sdegno	
7	
secondo te	
perché non troviamo ricetta	25
dovremmo scordare il nostro rancore	
e aprire le porte	
a quella smorfiosa stracchiata	
8	
ma che ti sei messo in testa	
noi non scordiamo niente	30
niente scordiamo noi	
l'anima in salamoia se la metta	
quella baccalara che sconclude	
sempre sul cuore della vita	
9	
amici siamo – e chi dice niente? –	35
ma tra amici e tra parenti	
non accattare e non vendere niente	
10	
quand'è che finisci	
tutta stracchiata	
di raccontarci questa storia	40
corta quanto un sospirato ah?	
11	
né di dolore né di vergogna	
12	
prima o poi si tornerà	
a parlare di questa storia	
appena chiude o muore ammazzata	45
13	
né per piacere né per forza	

14
pupara sono
e faccio teatrino con due soli pupi
lei e lei
lei si chiama vita 50
e lei si chiama morte
la prima lei percosìdire ha i coglioni
la seconda è una fessicella
e quando avviene che compenetrazione succede
la vita muore addirittura di piacere 55

15
né còcciole né bacciate
riempiono panciate
qua noi non facciamo figli
non abbiamo famiglia 60
apri la porta e vattene
una volta mi hai fottuto
ora puoi cacare dove vuoi
il culo non te lo pulisce nessuno

16
ma che conti e conti
quando ci hai spulciati tutti quanti 65

II

1
finita la festa
gabbato lo santo
una volta passa il santo
mai più festa a Cardà
e chi s'è visto s'è visto 70

2
sono io la vita
e t'incavallo
morte fottuta
tutta in tremolizio

3		
crudo e nudo ti dico	75	
che minchia monchia come sei		
sfoderi al vento la tua bravanderia		
4		
strambatizza imbrocata e mortizza		
ha nelle nostre case la trovatura		
sacrosanta fottitura	80	
5		
amore amore		
brodo di cìciri e cicirella		
6		
ma che t'aspetti		
decotti e balletti?		
7		
e guarda di non pestarci i piedi	85	
sciò sciò tappinara		
luce di paradiso		
non ne vedi		
8		
amaro chi crede		
a questa femmina crudela	90	
e traditora		
né lustro né ricetta trova		
9		
ma chi ti fotte e pensa		
troia d'una porca		
tutta ingrugnata sulla vita	95	

Il componimento *Pupara sono apre* la raccolta *Sciarra Amara* e contiene i motivi e le peculiarità lessicali che attraversano tutti i versi successivi. Vita e morte, scambiandosi insulti violenti, si sfidano in questa altercatio. In particolare, in questi versi la tensione tra vita e morte si sviluppa principalmente dal punto di vista dialettico, con sententiae, modi di dire, allocuzioni ed espedienti tipici del parlato. Lo scontro fisico, invece, acquisisce intensità maggiore nei componimenti successivi, anche se qui non manca l'uso di un lessico violento e disfemico.

Il testo è suddiviso in due parti, costituite rispettivamente di 16 e 9 sezioni. A ogni sezione corrisponde una strofa, ad eccezione della quarta e dell'ottava, costituite entrambe da due strofe. Come già affermato da Raboni, la quattordicesima sezione della prima parte (vv. 47-55) è una fondamentale guida per la lettura dei componimenti. Di questo *teatrino* (v. 48), l'autrice si definisce *pupara* (v. 47). In questi versi presenta ai lettori i suoi *pupi* (v. 48), ovvero la *vita* e la *morte* («lei si chiama vita / e lei si chiama morte» 50-51). La prima è caratterizzata dai *coglioni* (v. 52), la seconda da un epiteto, *fessicella* (v. 53). Lo scontro tra i due pupi è fisico e sessuale, una *compenetrazione* (v. 54), caratterizzata dal *piacere* (v. 55). Il ritmo dello scontro è accelerato da una climax ascendente, dall'anfora della congiunzione *e* (vv. 48, 51 e 54) ma anche da costruzioni parallelistiche («lei e lei / lei si chiama vita / e lei si chiama morte / la prima lei percòsidire ha i coglioni / la seconda è una fessicella» 49-53). Il focus è nel verso finale, di carattere ossimorico («la vita muore addirittura di piacere» 55), intensificato dall'avverbio *addirittura*. Questo scontro è trasferito sul piano sonoro, nella scelta di allitterazioni con suoni duri come le dentali sorde e sonore e le vibranti alveolari; negli ultimi due versi si ha una assonanza («succede» : «piacere» 54-55).

Le due sezioni del componimento ruotano attorno alle stesse tematiche e scelte stilistiche, ovvero scontro vita-morte, utilizzo di allocuzioni e frasi sentenziose. Entrambe presentano nelle prime strofe riferimenti alla terra di origine dell'autrice: *rema* (v. 10), *Stretto* (v. 11) e *Cardà* (v. 69). Il nome della cittadina della provincia messinese è utilizzato in corrispondenza di una strofa con valenza proverbiale. La prima sezione, inoltre, presenta la peculiarità di utilizzare una prima persona plurale non precisata ma in cui è possibile identificarsi, in un comune destino in cui vita e morte si

alternano: *aspetteremo* (v. 2), *moriamo* (v. 3), *vediamo* (v. 5), *tuffiamo* (v. 10), *troviamo* (v. 25), *dovremmo* (v. 26), *scordiamo* (vv. 30-31), *siamo* (v. 35).

Si riscontra una maggioranza di versi brevi. Sono comunque presenti endecasillabi (vv. 18, 26, 32, 37, 65), di cui alcuni in apertura (vv. 18, 32) o chiusura (vv. 37, 65) di strofa. Si riscontrano alcuni versi di lunghezza maggiore (vv. 48, 52, 54, 55, 63, 77, 79), alcuni a fine strofa (vv. 55, 63, 77). La maggior parte delle strofe presenta in apertura e chiusura versi brevi; alcuni di questi sono in serie come quinari (vv. 22-23, 71-73, 93-94), senari (vv. 66-67), settenari (vv. 30-31, 59-60), ottonari (vv. 3-5), novenari (vv. 40-41).

Le strofe sono di varia estensione: si riscontra un maggior numero di strofe costituite da tre o quattro versi. In queste, la frase principale è sempre presente al primo verso, ad eccezione di alcuni casi in cui è posticipata al secondo verso («vediamo con i nostri occhi» 15 e «noi non scordiamo niente» 30), al terzo verso («dovremmo scordare il nostro rancore» 26) e all'ultimo verso («né lustro né ricetta trova» 92). Quest'ultimo caso è determinato dall'anastrofe e dalla presenza di un enjambement («crudela / e traditora» 90-91). Le strofe costituite da due versi hanno carattere sentenzioso («da tanto amore / a tanto sdegno» 22-23), interrogativo ed introdotte dal *ma* avversativo senza antecedente («ma che conti e conti / quando ci hai spulciati tutti quanti» 65-66, «ma che t'aspetti / decotti e balletti?» 83-84) oppure sono costituite da epiteti di carattere ironico («amore amore / brodo di cìciri e cìcirella» 81-82). Un'altra strofa di due versi è connessa sintatticamente alla strofa successiva («ah mammalucchito / che hai paura del suo sgobbo // ma lo sai che pizzo oggi / pizzo domani / ti rifili una vita / come vuoi?» 12-17). Le strofe monoversuali sono costruite tramite parallelismo («né di dolore né di vergogna»...«né per piacere né per forza» 42-46). Si riscontrano solo due strofe lunghe: la prima (vv. 47-55) caratterizza da anafore e parallelismi, già precedentemente individuati; la seconda (vv. 56-63) presenta un'insistenza sulle negazioni («né còcciole né bacciate»...«qua noi non facciamo figli / non abbiamo famiglia»...«il culo non te lo pulisce nessuno» 56-58-59-63) e due versi con indicazioni temporali in parallelo («una volta mi hai fottuto / ora puoi cacare dove vuoi» 61-62).

Le rime sono principalmente concentrate nella seconda parte. La maggior parte sono rime perfette («stracchiata» : «ammazzata» 39-45, «bacciate» : «panciate» : 56-57,

«trovatura» : «fottitura» 79-80, «aspetti» : «balletti» 83-84, «piedi» : «vedi» 85-88), ma vi sono anche casi di interne («troviamo» : «scordiamo» 25-30, «crudo e nudo» 75, «strambatizza imbrocata e mortizza» 78, «decotti e balletti» 83) e identiche («niente?» : «niente» 35-37, «santo» : «santo» 67-68, «storia» : «storia» 40-44, «scordiamo» : «scordiamo» 30-31). Si riscontrano anche consonanze («figli» : «famiglia» 58-59, «conti» : «quanti» 65-66) e assonanze («succede» : «piacere» 54-55, «fottuto» : «nessuno» 61-63).

Lo scontro tra vita e morte obbedisce all'espressività stilistica e lessicale e, in questo componimento, con una maggiore caratterizzazione semantica attribuita alla morte, intensificata dall'uso di figure etimologiche («di che morte moriamo» 3), sinonimi («muore ammazzata» 45), oppure neologismi («mortizza» 78). Il ritmo di questo scontro è determinato dall'elevato numero di epiteti, di carattere dispregiativo come *fottuta* (v. 73), *minchia monchia* (v. 76), *sacrosanta fottitura* (v. 80), *troia d'una porca* (v. 94), dialettale come *stracchiata* (vv. 28 e 39), *baccalara* (v. 33), *tappinara* (v. 86), vezzeggiativo come *fessicella* (v. 53), dispregiativo come *imbrocata* (v. 78) o con connotazione di genere come «crudela / e traditora» (vv. 90-91). Uno scontro che qui si profila soprattutto dal punto di vista sessuale, come già individuato in precedenza nel frammento 14, ma che poi si intensifica nel frammento 3 della seconda sezione. È una strofa breve che si focalizza sull'atto sessuale («t'incavallo» 72, «fottuta» 73) e sulle conseguenze della violenza («tremolizio» 74), declinati con precisione lessicale, in una strofa con versi brevi e ritmo sostenuto. Nella sezione 15, invece, l'interlocutrice è denigrata nella descrizione di una scena solitamente sottoposta ad interdizione scatologica («ora puoi cacare dove vuoi / il culo non te lo pulisce nessuno», 63), con insistenza sulle vocali /o/ ed /u/. Qui il ritmo è sostenuto dall'uso della seconda persona singolare, iterata nelle forme verbali e nell'uso del pronome personale. Altre azioni attribuite alla morte o alla vita non sono qui di carattere particolarmente violento («apri la porta e vattene» 60, «quando ci hai spulciati tutti quanti» 65, «sfoderi al vento la tua braveria» 77), ma fondate principalmente sulla beffa e l'inganno («ti fai gabbo che non ti cerco più» 18, «quella baccalara che sconclude / sempre sul cuore della vita», 33-34).

Ciò che invece caratterizza particolarmente questo componimento è l'uso di molteplici accorgimenti stilistici, retorici e sintattici che intensificano lo scontro dialettico dei due contendenti. Si riscontrano locuzioni rivolte direttamente all'avversario come «ah mammalucchito» (v. 12), «secondo te» (v. 24), «ti dico» (v. 75), «guarda» (v. 85) oppure interrogative dirette (vv. 14-17, v. 35, vv. 38-41, vv. 83-84), indirette (vv. 24-26) e retoriche (v. 29, 93). Alcune di queste sono introdotte dal *ma* a inizio verso («ma lo sai che pizzo oggi» 14, «ma che ti sei messo in testa» 29, «ma che t'aspetti» 83, «ma chi ti fotte e pensa», 93). Alcune forme proverbiali ravvivano l'altercatio e spesso hanno una valenza ironica (vv. 20-21, 66-70) e caratterizzate fonicamente («brodo di cìciri e cicirella» 82). Molte le forme iterate tipiche del parlato come «poi e poi mai» (v. 1), «ma che rischio e rischio» (v. 8), «da tanto amore / a tanto sdegno» (vv. 22-23), «ma che conti e conti» (v. 64), «e chi s'è visto s'è visto» (v. 70), «amore amore» (v. 81), «sciò sciò» (v. 86), alcune costruite con parallelismi come «ma lo sai che pizzo oggi / pizzo domani» (vv. 14-15) e «corte oggi corte domani» (v. 20), figura che si riscontra anche in una interrogativa (vv. 35-36). Altre figure di ripetizione come l'anafora («amici siamo» - «ma tra amici» 35-36) o l'epifora («di raccontarci questa storia»- «a parlare di questa storia» 40-44) contribuiscono ad aumentare il ritmo dell'altercatio, così come quelle di suono come la paronomasia («crudo e nudo» 75), ma anche consonanze («aspetteremo» : «moriamo» 2-3, «confusi» : «persuasi» 4) e assonanze («fottuta» : «tutta» 73-74). Principalmente la prima parte è caratterizzata fonicamente, da segnalare l'allitterazione ai versi 1-3 «poi e poi *mai* / aspetteremo di vedere / di che *morte moriamo*», 7-8 «a che *rischio e rischio* / come tanti *muccosi*», 30-31 «*noi non scordiamo niente / niente scordiamo noi*». Anche la chiusura del componimento presenta un'allitterazione: vv. 93-95 «*troia d'una porca / tutta ingrugnata sulla vita*». Qui come in altre raccolte, vi è anche l'insistenza della *s*– ad inizio parola (sezioni 5, 6, 7 e 8), in un caso con valore intensivo («sconclude» v. 33) e in un altro caratterizzato dalla figura etimologica («scordare» : «scordiamo» 26-30).

Le scelte sintattiche aumentano il ritmo di questa colata dialettica, di botta e risposta. La paratassi è dominante: le congiunzioni, coordinanti o avversative, sono poste a inizio verso; lo stesso si può dire per frasi subordinate o negative. In quest'ultimo caso, si assiste all'iterazione («non accattare e non vendere niente» 37, «né còcciole né bacciate» 56, «qua noi non facciamo figli / non abbiamo famiglia» 58-59,

«né lustro né ricetta trova» 92). Il ritmo è spezzato da enjambement, anche forti («ci tuffiamo nella rema morta / dello stretto» 10-11, «l'anima in salamoia se la metta / quella baccalara» 32-33, «di raccontarci questa storia / corta» 40-41, «prima o poi si tornerà / a parlare» 43-44, «a questa femmina crudela / e traditora» 90-91»), iperbati (vv. 38-41, 75-77), dislocazioni a sinistra («il culo non te lo pulisce nessuno» 18), e in un caso dal chiasmo («noi non scordiamo niente / niente scordiamo noi» 30-31).

Qui, come negli altri componimenti della raccolta, la scelta di un lessico fortemente espressivo e di un ritmo intensificato dalle figure di ripetizione, determina il susseguirsi di vere e proprie scene, in cui vita e morte si scontrano, fisicamente, sessualmente o verbalmente. Si assiste spesso ad un brusco mutamento di scena, senza un motivo apparentemente logico, con un ritmo che improvvisamente si spezza. Il lettore è inglobato in questa successione continua, in cui parola e immagine formano un tutt'uno. La parola si fa corpo, esprimendo la tensione continua tra vita e morte, e muta, facendosi dialettale, arcaica e disfemica, e quando non basta, è sottoposta a univernazione e composizione, spingendosi sino ad essere creata dal nulla. In questo esordio letterario, Insana dà prova della sua capacità di plasmare un linguaggio fortemente tagliente e incisivo, tendenza che si riscontrerà in tutta la sua produzione poetica, anche nel mutare di temi e motivi. Infatti, la tensione tra vita e morte ha la stessa intensità di quel conflitto tra l'io e il mondo, tra l'io e il linguaggio, che sempre anima i suoi versi.

Capitolo 5. «Infermità del corpo e infermità della nazione». Temi, motivi, semantica de *La Stortura*.

5.1 Introduzione.

Scritta tra il 1995 e il 2000, *La Stortura* fu pubblicata nel 2002 ed ottenne apprezzamenti dalla critica, che le valsero il riconoscimento del premio Viareggio per la poesia. La raccolta poetica sembrerebbe avere

la stessa risentita combattività delle prime opere [...] come *Sciarra Amara* e *Fendenti fonici*. In quest'opera, però, il risentimento diventa motivo per un'analisi socio-culturale della società contemporanea che non esclude l'aperta denuncia, ma che non giunge mai agli eccessi sperimentali delle fasi poetiche precedenti. Se il soggetto poetico, ai tempi dell'esordio e negli anni successivi, è un attore urlante, dolorosamente scisso, capace dei più violenti "fendenti", qui i toni sono quelli duri, ma fermi del poeta civile (Venturini 2008, 176).

Una nuova tendenza dell'autrice si nota infatti a partire dalla raccolta poetica *La Clausura* (Insana 1987), «caratterizzata da uno spazio maggiore conferito all'interiorità, dall'allungamento del verso e da una dimensione meno frammentaria e più narrativa» (Venturini 2008, 170), e con *La Stortura* si avvicina inoltre a toni declamatori e profetici, che si risconteranno anche nella successiva raccolta *La tagliola del disamore*⁷².

La Stortura è costituita da diciassette sezioni numerate: ognuna di queste è introdotta da alcuni versi in corsivo, che «rappresentano veloci illuminazioni dal sapore epigrammatico e dal tono meditativo e sospeso piuttosto che testi con funzione introduttiva o esplicativa» (Venturini 2008, 172), e costituita da un poemetto di lunghezza variabile. «L'ultima sezione dell'opera si chiude con sei versi che seguono il poemetto e chiudono l'intera opera. Ogni poemetto ha un titolo e può sviluppare o meno il tema presentato nei versi in corsivo che lo precedono» (ivi, 171). Come scrive Maria Antonietta Grignani, che ha potuto avere delucidazioni dalla stessa autrice sulle fasi elaborative dell'opera, l'ultimo poemetto, *Il martòrio*, fu composto: «tra la fine di maggio e la metà di giugno del 1998, con revisione conclusa a fine agosto. La poesia di

⁷² Insana 2005. Su questa questione cfr. Venturini 2008, 186.

chiusura (*il nemico stravince?*) invece è di due anni prima» ed è in stretta connessione tematica «con il primo testo *L'ultima parola non è detta* e soprattutto con il titolo del libro, che per tutto il corso dell'elaborazione era appunto quest'ultimo, dedotto da una frase di uso comune» (Grignani 2009 in Tomasello 2009, 43). Il titolo fu mutato con una scelta più espressiva e coerente con il percorso stesso dell'autrice, che anche per le altre raccolte poetiche, non seguì la via dell'immediatezza. Il termine *stortura* esprime innanzitutto una tensione, percepibile in tutti i poemetti ed ha molteplici significati. Il sostantivo, infatti, indica il problema fisico di cui, in quegli anni, l'autrice soffriva considerevolmente e che riguardava non solo la masticazione ma anche l'articolazione, limitando quindi la comunicazione orale. Infatti,

la Insana riesce a dare un potente, fulminante spessore simbolico a un dato che parrebbe un'ovvietà: come spesso accade con le cose fondamentali e però consuete, non riflettiamo mai sul fatto che la bocca serve allo stesso tempo a nutrirci e a parlare. La «stortura» in questione rende così problematiche proprio le attività che fondano il nostro essere nel mondo: cioè anzitutto il processo digerente, che sorregge la nostra materialità [...]. Ma la «stortura» disturba anche sia la generica capacità di comunicare, di interagire con gli altri, sia la più specifica abilità del poetare (Turchetta 2003 in Insana 2007, 601).

Tuttavia, si tratta di «infermità del corpo e infermità della nazione»⁷³, in un contesto contemporaneo caratterizzato da devianze, o *storture* appunto, politiche, economiche ed ecologiche. Proprio la condivisione dello stesso male determina un acuto e inedito sguardo dell'autrice sul mondo, consapevole del valore e del potere salvifico della poesia, ma anche della natura e della memoria, strumento necessario per comprendere la realtà. Questa tensione alla risoluzione delle storture che ci circondano si riscontra anche in alcune scelte stilistiche, come la catafora, ma è anche rivelata negli ultimi versi della raccolta:

il nemico stravince? / ma non è detta l'ultima parola (p. 433).

Questo percorso di ricerca coincide, in un certo senso, con quello di Dante Alighieri:

il senso del viaggio e del cammino attraverso "l'inferno terreno", il corpo come protagonista e luogo di esperienza del bene e del male, i continui riferimenti ad una contemporaneità sempre presente, e infine, la posizione esistenziale e politica, di distacco e partecipazione tipica dell'esilio. Lo scenario è quello di un

⁷³ Raboni 2002, prefazione a *La Stortura* ora in Insana 2007, 342.

inferno che, però, invoca la salvezza, un panorama di morte e violenza fisica, psicologica e sociale, che ha in sé anche un'affermazione di vita alla rovescia, la ricerca inesausta di uno spiraglio (ivi, 173).

Un'altra immagine dantesca può essere individuata nel pellegrino in cammino:

così con il cuore salmistrato / e la glassa montata a puntino / i bischeri mascheravano la notte e il mattino / per confondere il pellegrino / che atterrito si alzò / e a piedi scalzi riprese il cammino (p. 375).

L'analisi che segue, quindi, cerca di individuare come queste tematiche siano sviluppate nella raccolta poetica, con particolare attenzione alle scelte semantiche ed espressive e alle peculiarità dell'autrice, che procede sempre partendo da una incessante ricerca dalla realtà circostante:

scavare, scavare senza paraocchi, sempre più a fondo, nell'esperienza sensibile, nella spazzatura che ammorba impuzzolisce e acceca il mondo, togliendogli pane e parola. Non si va dall'astrazione all'esperienza, il percorso è l'inverso: andando dall'esperienza all'astrazione si esperiscono gli strumenti di conoscenza e di intervento vero sulla bella lavagna della vita, lordata e scheggiata. Non si parte dal virtuale per arrivare al reale. Non c'è strada vera, la strada è finta. Con un paradosso si potrebbe dire «dimmi cosa e come guardi, e ti dirò che poeta sei» (Insana 2002 in Held 2002, 66).

5.2 *La Stortura come malattia.*

Nell'ultimo periodo della sua esistenza, Jolanda Insana soffriva di un problema fisico che riguardava la mandibola e le arcate dentarie. Il dolore si verificava quotidianamente, provocava problemi alla masticazione ma anche nella comunicazione orale sino ad un dolore generale che implicava difficoltà in ogni azione quotidiana, compresa la scrittura. Infatti, con un velo di sarcasmo e ironia, dichiara:

ho un disturbo dell'articolazione / un difetto d'occlusione / chiudo male la bocca / l'occhio mi balla / mi muovo con circospezione / non ho equilibrio né sostegno / non posso portare pesi / neppure la busta del latte / figurarsi di dare un calcio alle cartacce / e se chiedo aiuto mi sento dire / ma che fai? non hai mica ottant'anni (p. 394).

Il problema e le sue conseguenze sono esplicate quasi con rigore e chiarezza medica, analizzando le parti anatomiche coinvolte e le disfunzionalità:

la mandibola non tiene / i masseteri non si gonfiano / e quando stringo i denti la lingua non è casa sua (p. 399)

e sono fortunata / se riesco a muovere la mandibola in avanti / senza sbandare (p. 347)

è una continua contusione // metto la lingua contro gli incisivi / stando con la bocca aperta e le labbra chiuse / per non urtare sui canini / ma non c'è riparo ai colpi (p. 419)

il rapporto mascella-mandibola / non dipende dallo sbrodolamento / ma dall'arco facciale dalla dimensione verticale / dalla forma che si conferma come sostanza / della bocca (p. 420).

Sono coinvolti, infatti, *mandibola*, *masseteri* ('muscoli preposti alla masticazione'), *denti*, *lingua*, *incisivi*, *bocca*, *labbra*, *mascella* e *arco facciale*. I verbi *sbandare* e *urtare* indicano una tensione e un'instabilità continua tra questi elementi, così come i sostantivi *contusione* e *colpi*.

La difficoltà nella fonazione si riscontra nei seguenti versi:

che fatica fannullare ruffolando parole / e tenendo la viltà a capotavola / sicché nessuno intraprende la più piccola impresa (p. 400)

il dolore è pericoloso / rintrona la testa / scoppia nelle orecchie / gonfia le ghiandole mandibolari / e nella deglutizione difficile la voce è soffocata (p. 418)

come un cane ansimo e non abbaio (p. 419)

e intanto latra e ringhia / sfregando impuri suoni / storcendo frange di discorsi d'accatto / con la pretesa di spiegare il male (p. 420).

I verbi utilizzati indicano una volontà di ricercare le parole con bramosia, come si riscontra nella scelta del verbo *ruffolare*, forma meno usata per *grufolare*, sino a *latrare* e *ringhiare*. Tuttavia a causa del dolore *fannulla*, ovvero fallisce. Infatti, la comunicazione è caratterizzata dalle seguenti forme verbali: *ansimare*, *soffocare*, *sfregare* e *storcere*.

Il tentativo di comunicare la necessità di nutrirsi, è impossibilitato dal dolore:

non ho accesso alla parola / e quando con fatica dico fame / faccio vento e non posso masticare (p. 418)

è un'ossessione la bocca / poi che si mangia i denti e fa sputazza (p. 418).

La *masticazione* è compromessa: la bocca *fa vento* e i *denti* sembrano le uniche cose che sia in grado di mangiare.

La stortura rende quindi difficoltose o quasi impossibili due azioni indispensabili alla vita della poetessa. Ciò si riscontra particolarmente nel poemetto finale della raccolta poetica, *Il martòrio* (Insana 2007, 429-33), in cui ogni strofa presenta in apertura un participio passato, attribuito alla lingua martoriata, soggetto dell'intero componimento ma svelato solamente all'ultimo verso, secondo un processo cataforico spesso utilizzato in questa raccolta. La difficoltà comunicativa si riscontra in questi versi:

disorientata va a tentoni e risospinta da ogni canto / s'inarca s'inalbera s'allunga
/ si ritrae e sbatte / torna a riaffacciarsi e rientra di corsa / saggia gli anfratti e
inciampa negli spigoli / si sgraffia e scappa / non trova riparo e si taglia / perché
non sa dove sloggiare / tanto è indemoniata // estenuata si storce a sinistra e si
posa / e quando si leva verso l'uscita indocile sbanda / e starnazza imprigionata
(p. 429)

inarticolata fallisce e ciondola / nelle fumare abbandonate / torna schietta e
abbaia per troppa bestialità (p. 432)

sfrenata si srotola nella cavità e si sfessa / e non trovando il giusto appoggio non
consuona / sicché s'affloscia sul pavimento / e fa fatica con la effe fessa / finché
diviene tremando muta sotto la volta crollata (p. 432).

La lingua martoriata è alla ricerca di una possibilità, riscontrabile nelle locuzioni *va a tentoni*, *torna a riaffacciarsi*, *saggia gli anfratti*, *inciampa negli spigoli*, *si storce a sinistra* e *si leva verso l'uscita* e nei verbi *s'inarca*, *s'inalbera* e *s'allunga*. Il fallimento è espresso dalle locuzioni *rientra di corsa*, *non trova riparo* e *non sa dove sloggiare* e nei verbi *si ritrae*, *sbatte*, *scappa*, *si taglia*, *sbanda*, *ciondola*. Tuttavia vi è una sconfitta, infatti la lingua *si posa* e *fallisce*. Vi è ancora però una possibile vitalità espressa dai verbi *starnazza* e *abbaia* e nella locuzione *torna schietta*. Alcuni epiteti, inoltre, sono attribuiti alla lingua martoriata, connessi all'incertezza, come *disorientata* e *risospinta*, alla debolezza, *estenuata*, *imprigionata* e *inarticolata*, sino alla forza insita, come *indemoniata* e *schietta*. Negli ultimi versi citati, inoltre, «nel participio “sfrenata” [...] il significato usuale di “senza freni” inibitori si sovrappone a “frenulo”, che in senso anatomico unisce la lingua al “pavimento” della bocca, mentre la “volta crollata” è sia la volta del palato che quella della casa e patria» (Grignani 2009 in

Tomasello 2009, 52), sino all'interessante citazione dantesca, connessa all'incapacità comunicativa, ovvero *tremando muta*.

La difficoltà nella masticazione e quindi nella nutrizione si riscontra nei seguenti versi:

intossicata ha perso il piacere e il gusto / poi che adusto fu il nucleo della papilla / e più non riconosce manco camomilla // frastornata quando il tatto l'inganna / non capisce se rotola spongilla / o si dibatte su un pezzo d'anguilla / sicché s'annebbia e lacrima la pupilla // scorticata sguizza e ribatte / sale e scende per guidare il sorso oltre l'istmo / e dalle fauci alla faringe / con forza sospinge il boccone / che ogni tanto resta a galla nel palato / e viene vomitato (p. 430)

screpolata non mastica né inghiotte / non è liturgica né sacrilega / è franca e bastarda e non se ne vanta / poi che è uscita dal corteo della vanità (p. 432).

L'incapacità di distinguere i sapori si riscontra in alcune locuzioni, come *ha perso il piacere e il gusto e più non riconosce camomilla*, ma anche nella forma verbale *s'annebbia*. Vi è inoltre l'impossibilità di mangiare e gustare il cibo, espressa nella locuzione, *con forza sospinge il boccone* e nell'espressione verbale *non mastica né inghiotte*. Anche abbeverarsi diventa difficile:

scortica sguizza e ribatte / sale e scende per guidare il sorso oltre l'istmo (p. 430).

La lingua martoriata è consapevole di essere *franca e bastarda*, tuttavia in questa particolare situazione deve ammettere di essere debole, ovvero *intossicata, frastornata e screpolata*. Nonostante la sconfitta, vi è una volontà di rivalsa:

cecata s'interpica e strapiomba / si rialza e stramazza / perché pure marciando in avanti è sghemba / sulla traccia che slemba bislacca (p. 429)

enfiata e bianca si vergogna / perché sogna d'esser rosea / ma resta imbrogliata e unta (p. 430).

La lingua cerca di reagire, infatti *s'interpica e si rialza*, ma *strapiomba e stramazza, resta imbrogliata e unta*. Le sono attribuiti gli epiteti di *cecata, sghemba, enfiata e bianca*.

La poetessa, quindi, è profondamente provata dal *dolore* e dall'*angoscia*. Il primo sostantivo ricorre otto volte, di cui due nello stesso verso, in climax, oppure in apertura o chiusura di verso:

il dolore che per lo corpo si muove / e non è in certo loco / variamente
sommuoove (p. 346)

il dolore mi tolse i libri e fui smummiata (p. 351)

dolore sopra dolore ha chiuso ogni spiraglio (p. 383)

in assenza di lamenti o bestemmie / non intende quant'è brutto il dolore / e
tuttavia preferisco resti aperta / perché non si infetti male rimarginata (p. 400)

il dolore è pericoloso / rintrona la testa / scoppia nelle orecchie / gonfia le
ghiandole mandibolari / e nella deglutizione difficile la voce è soffocata (p. 418)

ma se il dolore sale agli occhi / non vale recriminare (p. 420)

sempre la vita andrà davanti / e sgusciando per bravaglie velenose / incanti da
cucchi e malie verminose / ricompono le particelle effimere del corpo / e se lo
sente ancora addosso / tanto che l'anima gli pare muscolo stressato / e però
affamato d'un ardore che brucia / più del dolore (p. 423).

Il secondo sostantivo, invece, ricorre due volte, di cui solamente una in versi relativi alla
stortura come malattia del corpo, mentre il secondo caso è relativo ad alcuni versi di
carattere invettivale:

pregherò a voce alta e non sacrificherò la bocca / per dire che le arcate sono
sghembe / e mi fanno storta / e se nessun dentista capisce / urlerò urlerò per dare
sfiatatoio all'angoscia (p. 410)

arringa gli astri e chi fa da spalla / e non tralascia nessun'occasione / di rifare
tutto come prima / dopo avere sturato tutta l'angoscia / e con più crudeltà
imperversa ogni volta che torna / dalla compagnia di famigli leconi / e con i
pannicelli caldi della mediocrità / ristora l'artritica falsità (p 405).

Sul viso, Jolanda Insana esprime il suo dolore:

sono venuta per vedere / come si allaccia le scarpe / e se nello sforzo la faccia
s'infiamma (p. 399)

e se solo lacrime per mala occlusione / lasciarle cadere / sulla faccia storta e
rincagnata (p. 418)

come un cane ansimo e non abbaio / e non reggo il peso della testa / e la testa
non regge alla sospensione / e la vista non è desta e la polvere m'annorba (p.
419)

ma se il dolore sale agli occhi / non vale recriminare / sul sugo che insudicia la
pettina perché una macchia si smacchia / e non vale dire fumi troppo / perché si
scambia l'osso con la polpa (p. 420)

si svegliò perché piangeva (p. 420).

Infatti la *faccia* è *storta* e *rincagnata*, come se fosse quasi deformata, *si infiamma* a
causa dello *sforzo*. Gli occhi sono il mezzo per esprimere esternamente la sofferenza: *il
dolore sale* e le *lacrime* sono lasciate *cadere*, ed inoltre *la vista non è desta*. Il verbo
ansimare indica una voce, che è rotta e incapace di esprimersi. Il dolore non è
focalizzato ma si propaga in tutto il corpo:

il dolore che per lo corpo si muove / e non è mai in certo loco / variamente
sommuoove / intralcia la vista / sconquassa le membra / e quando il collo
s'affloscia / come se disciolti fossero i nervi / a stento sostiene il capo che casca
morto / e non vuole cascare (p. 346).

Il dolore, qui personificato, è caratterizzato dal movimento e dall'inquietudine: *si muove*
e *sommuoove*, *sconquassa le membra*. L'equilibrio viene a mancare e rende incapace la
poetessa di svolgere azioni quotidiane:

e ottenebrata da troppa luce scorgo ombre / perché non ho baricentro / e le
gambe pesano quintali (p. 347)

sono venuta per vedere / come si allaccia le scarpe / e se nello sforzo la faccia
s'infiamma (p. 399)

è una fatica raccattare // come faccio a strappare le erbacce / se a stento mi reggo
in piedi? (p. 399).

potrei caderti sotto gli occhi / ma tu frulli parole per non vedere (p. 347)

e vomito e mi gratto tra i capelli / e ho chiazze rosse sulla pelle / dalle tempie
all'alluce e però pure vacillando / prendo a camminare per il mondo (p. 420).

Raccattare, *strappare le erbacce*, *reggersi in piedi* diventano azioni non scontate, in
quanto vi è assenza di *baricentro* e *vacillamento*, possibilità di caduta (*potrei caderti
sotto gli occhi*) ma ha anche difficoltà nella vista (*ottenebrata da troppa luce scorgo
ombre*). La linfa vitale della sua esistenza, ovvero la scrittura, si trova, in questo
periodo di malattia, fortemente compromessa:

il dolore mi tolse i libri e fui smummiata (p. 351)

dissero / non possa mai né bere né mangiare / né tua scribacchiera fare (p. 423).

Perdere tutto questo, nonostante da molti è considerato *scribacchiera*, significa per lei essere *smummiata*.

La malattia può comportare conseguenze estreme, sino a considerare la morte come un'ipotesi vicina:

altro che chiacchiera / ci vuole un triplo stop un appoggio di ringhiera / per non schiattare di commozione (p. 419)

è così che il malato venne abbandonato (p. 347)

il dolore mi tolse i libri e fui smummiata (p. 351)

e ti cala la cataratta davanti alla malattia / che mi piega e schiaccia / mi scaccia e getta nella congrega delle anime racchie (p. 371)

dolore sopra dolore ha chiuso ogni spiraglio (p. 383).

Le forme verbali che indicano questa tangibile sconfitta sono, in climax, *piega*, *schiaccia*, *scaccia* e *getta*, concetti amplificati dai verbi *abbandonare* e *smummiare*. Una tragica ipotesi è esplicitata dal verbo *schiattare*, forma espressiva per morire, e dalla locuzione *ha chiuso ogni spiraglio*.

L'autrice dimostra la volontà di rivelare il proprio dolore:

ti fa senso la mia povertà / e me la vuoi nascondere / mentre io non ho paura e la mostro (p. 347)

in assenza di lamenti o bestemmie / non intende quant'è brutto il dolore / e tuttavia preferisco che la ferita resti aperta / perché non si infetti male rimarginata (p. 400).

Questa tendenza è espressa dal verbo *mostrare* e dalle locuzioni *io non ho paura* e *preferisco che la ferita resti aperta*.

Nonostante il carattere forte e deciso, rivolge invocazioni di aiuto, espresse dai verbi *pregare* e *urlare*:

pregherò a voce alta e non sacrificherò la bocca / per dire che le arcate sono sghembe / e mi fanno storta / e se nessun dentista capisce / urlerò urlerò per dare sfiatatoio all'angoscia (p. 410).

Il secondo verbo è iterato e ha come fine la liberazione dell'angoscia, concetto espresso dalla locuzione *dare sfiatatoio*.

Nei componimenti *Il sacrificante* (Insana 2007, 387-89) e *Malie verminose* (Insana 2007, 423-26), Insana sembra ricercare una soluzione nelle pratiche magiche e in riti antichi e popolari:

nulla può contro il malocchio / e si lascia strappare le corde / e con la bocca piena di saliva tace (p. 387)

nell'infermo corpo / non si ricrea del gusto / felice messaggero della lingua al cervello / è carcerato e cieco verso l'uscita / ha perso il tatto e non ha orgasmo / non arriccia le froge al profluvio di profumi dolciastri / e ha una paura fottuta di mancare / e però non si duole della fattucchieria / e così non c'è rimbombo / né di strepiti né di piagnistei (p. 388).

Il male che prova sembra provocato dal *malocchio*, contro il quale agisce tramite differenti pratiche esplicate dai sostantivi *fattucchieria* ('stregoneria') e *malia* ('incantesimo'), e altri riti come si riscontra nei seguenti versi:

dissero / non possa mai né bere né mangiare / né tua scribacchieria fare / né i monconi salvare e la bocca sbilenca rabberciare / finché non cadi ginocchioni / e a velo scoperto afferri l'osso (p. 423).

Jolanda Insana resiste al dolore, come esplicito in questo verso:

a stento sostiene il capo che casca morto / e non vuole cascare (p. 346).

Qui il poliptoto sottolinea la volontà mentale di controllare un corpo che mostra segni di cedimento e sconfitta.

Il dolore, l'angoscia, le problematiche fisiche, quindi, vertono tutte ad una guarigione, fortemente auspicata dall'autrice, che infatti ipotizza una probabile soluzione medica:

è così che affronterò il problema dell'emancipazione / procedendo al molaggio selettivo / come il dentista sullo scheletrato (p. 395).

Inoltre, desidera un miglioramento generale della propria esistenza, in un'azione pratica e poetica, dettata da consapevolezza e incisività:

e guarita con tutt'e due le arcate combacianti / me ne infischierò delle fregnacce
/ e prenderò a morsi la vita (p. 395).

5.3 *La Stortura come male del mondo.*

La malattia di Jolanda Insana non è portatrice solamente di dolore e sofferenza ma anche di uno sguardo inedito sul mondo a lei contemporaneo. Infatti «questo stato di deformante infermità o quasi «tortura» [...] diviene la metafora più dolorosa e vera di una malattia che coinvolge in primo luogo la nostra società: le sue sempre più evidenti «storture», e le torture, quindi, che occulte o meno, dal suo Potere ci s'infligge» (Ottonieri 2008, 94). Un tono incandescente si alza in molteplici versi contro una società perversa e corrotta, in cui l'uomo, narcotizzato dai mass-media, vive acriticamente il suo rapporto con gli altri esseri viventi, che siano uomini, animali o piante. Si riscontrano inoltre una particolare sensibilità alle questioni ecologiche, velati o espliciti riferimenti alla politica italiana contemporanea, fondata sul grido e non sul contenuto, ma anche a tragici eventi mondiali, dominati da morte, dolore e distruzione.

Un tono violento, caratterizzato dall'uso di un lessico volgare e triviale, si era riscontrato nella prima fase della sua produzione poetica. Jolanda Insana, puntando principalmente sulla scelta lessicale e su uno stile ricco di espressionismo, scagliava «fendenti fonici»⁷⁴, in un continuo scambio verbale, nella forma metrica del contrasto. In questa raccolta poetica, invece, la violenza verbale diminuisce, a favore di una profonda ed acuta analisi delle storture del mondo contemporaneo, senza scendere in banali considerazioni (cfr. Broccio 2018, 97). Questo «equilibrio si traduce anche nella compattezza della struttura formale e da una identità, seppure *sui generis*, maturata negli anni, che permette di esprimersi ora senza bisogno di ricorrere all'urlo, alla sciarra [...], all'acuto dell'alterco violento. È forse questo il senso del verso che sigilla il secondo poemetto lasciando intravedere il delinearsi di una nuova poetica» (Venturini 2008, 176):

nella ripresa s'è perso l'acuto (p. 353).

⁷⁴ Espressione tratta dalla raccolta omonima: Insana 1982 anche in Insana 2007, 115-61.

Ciò non significa che l'autrice non voglia mancare di incisività, come scrive ne *L'ultima parola non è detta*:

sbatte la finestra / cambia scenario e battuta / e però dopo tanta incazzatura / ho voglia di sbraitare cantando / perché l'ultima parola non è detta (p. 345).

Il sostantivo *incazzatura* e il verbo *sbraitare* indicano la volontà di utilizzare una forza nella scrittura e nella denuncia delle storture del mondo contemporaneo, con una tensione verso un recitativo drammatico, ovvero lo *sbraitare cantando*⁷⁵. Altro verbo interessante con cui l'autrice vuole scuotere gli animi corrotti è *abborrire*, come si riscontra in questi versi:

abborrire li brutti occhi iettatori / poi che pare che avventino la vita / in male avventure (p. 385).

Questa tendenza si riscontra sino all'apertura dell'ultimo componimento, in cui l'autrice si spinge a *bandire una guerra* e ad *invocare il dio delle vendette*:

domandò ai nemici di restituire il tolto / di salute e soldi / o di lasciare la dentisteria / e poi che si rifiutarono bandi guerra / invocando a testimonio il dio delle vendette / contro chi ha il torto (p. 427).

Jolanda Insana traccia in questa raccolta il ritratto dell'uomo contemporaneo, che si adula, dedito al consumo e al vizio, sempre pronto a scaricare la responsabilità delle proprie azioni, come esplicitato all'inizio del componimento *È questa la ricchezza*:

si fa i complimenti allo specchio / sniffa zaffate e arranca sul patibolo / e se non ha altro da fare tira il secchio / e scarica il peso delle ventraglie / sulla testa dell'offerente / stando in guardia del postribolo (p. 393).

In una climax ascendente, i verbi insistono sulle sue azioni corrotte (*sniffa*, *arranca*, *scarica*) e il disgusto che ne consegue si riscontra anche nelle scelte foniche dei seguenti sostantivi: *zaffate*, *ventraglie*, *postribolo*. Anche il cambiamento del rapporto dell'uomo con il cibo mostra la sua corruzione: se prima la vita era caratterizzata dalla frugalità, ora, invece, importanti sono l'accumulo e il consumo:

bisogna scordare panettone e pasta frolla / per ricordare il pane / scordare il buio freddo / del bosco che assedia la casa / e ricordare i lampi di sole ai vetri sgorati

⁷⁵ « [...] tipica mistione di popolaresco e colto: *recitare cantando* era l'ideale della cinquecentesca Camera dei Bardi [,,]», Cortellessa 2006 in Insana 2007, 614.

/ scordare il cipciap di commensali fintoanoressici / per ricordare la pentola della polenta / che sfiata sulla stufa (p. 351).

Inoltre, l'uomo comune è incapace di ascoltare e trovare risposte, ma anche di comprendere il presente, è un additatore e quindi mai responsabile delle proprie azioni ma vittima⁷⁶:

per troppa scarsità d'orecchio non dà risposte / e quando s'infilta la calzamaglia di penitente / è uno sdiluvio di parole incrociate / di ricchezze malriposte e bruciate (p. 393).

Gli stessi concetti, espliciti con sarcasmo e con una penna affilata, si riscontrano anche in questi versi:

non chiamare all'appello / non ho il formato dei panciuti conviventi / che si abbeverano alla botte / consumano posate / e cacano geniali pensate senza fiore / disputando di biancaneve e i cento nani / con gli inceppi palatali di bambini scemi / e urlano e affilano coltelli / quando si tratta di pagare la bolletta dell'Enel / e patiscono assai struggendosi per cazzate / perché incapaci di sostituire / in mancanza di denari / la passione per i cavalli con le cavalcate (p. 352).

Anche qui si insiste sulla mediocrità odierna, focalizzata su questioni banali (*disputando di biancaneve e i cento nani*). La comunicazione non utilizza un linguaggio adeguato (*con gli inceppi palatali di bambini scemi*), ma al contrario la violenza (*e urlano e affilano coltelli*), in particolare su questioni personali e contro le quali non c'è diritto di ribellione (*quando si tratta di pagare la bolletta dell'Enel*). Contro queste inutili pretese, definite *bamboleggiamenti*, Jolanda Insana risponde:

non ci sto con questi bamboleggiamenti / perché io sono abituata a pagare l'energia che consumo / e nessuno mantiene la luce (p. 353).

Gli uomini sono dominati dall'incertezza, come si riscontra in queste coppie verbali in antitesi: *gridano e digiunano, gozzovigliano e tacciono, piangono e sperano, disperano e ridono*; nel frattempo, intorno a loro, il mondo è dominato da morte e distruzione:

adusti da collera e malinconia / gridano e digiunano / gozzovigliano e tacciono / piangono e sperano / disperano e ridono / ma il fuoco è sparso sulla terra / che arde e brucia / e morte manifesta non possono rifiutare (p. 396).

⁷⁶ Cfr. Broccio 2018, 108; Venturini 2008, 181-82.

Una soluzione potrebbe essere ricercata nel passato, ormai dimenticato, come l'autrice con sarcasmo scrive:

per quale via arriverà l'ascesi? / i miei coetanei ricchi hanno scordato l'Italia /
che si puliva il culo con la carta di giornale (p. 409).

Nel componimento *L'artritica falsità*, la stortura dell'uomo è causata dalla sua incapacità di comprendere il male:

nessuna lusinga / il male è tutto alliffato truccato griffato / addirittura buonista
(p. 405);

tuttavia ritiene possibile una rivincita su di esso, con uno squarcio di verità e chiarezza:

e rincuorati dall'eco di piccoli passi pensiamo / che riusciremo ad aprire la
finestra / smontate le impalcature e sciolti i velami (p. 405).

Il verso successivo, introdotto da una congiunzione avversativa, svela l'incapacità di guardare a fondo e scorgere la verità:

e però la coscienza non ha modo / di sogguardare il fondo e sondare i pilastri /
finchè regge la casa / e ogni condòmino si mantiene a galla (p. 405).

Questo concetto è evidenziato anche nella strofa successiva:

sapendo e non sapendo / chi è ingannato chi s'inganna da sé / per depressa
mestizia (p. 405).

La storia, infatti, «rende all'uomo i mezzi per evitare di imbattersi negli stessi errori, ma un processo di indebolimento ed inerzia esistenziali sembrano averne definitivamente compromesso la capacità di giudizio, spingendolo all'autoinganno» (Broccio 2018, 106).

La verità non è ricercata, ma è taciuta continuamente, puntando alla *balla* e *all'imbroglio*, in una corsa continua verso l'interesse personale, come si riscontra in questi versi:

spande cordoglio e spende / si attorciglia e sorprende nell'imbroglio / si slega e
sega / si leva d'impaccio / tirando un fregaccio su ogni balla che vende (p. 406).

Questa critica nei confronti di un atteggiamento comune di disprezzo e rimozione sui vinti della storia, si riscontra anche in un testo di Sereni, *La spiaggia*, da *Gli strumenti umani*, sul quale Franco Fortini affermava:

non è sollecitare troppo questo testo se si indica, nella sua varia e ora allentata ora estremamente contratta e dura scansione, una aperta chiamata: alla parte muta o ammutolita di noi stessi, della storia, degli uomini. Chi «parlerà»? Non soltanto il poeta, la voce che «amò e che cantò» e fa lieti del suo canto i deserti. Ma già parlano i distanti, i lontani, gli avvenire (Fortini 1987, 188).

La televisione è qui rappresentata come il mezzo tramite cui l'uomo interpreta il mondo e l'unico idolo che può indicargli come comprenderlo:

da allora gli altarini li apparecchiano al chiuso / e sul vassoio di plastica consumano la cena / davanti alla televisione / per non perdere di vista sanremo casini e buttiglione (p. 376).

È descritta una scena triste di ordinaria quotidianità: un pasto veloce, in cui è assente il dialogo e la condivisione, ma in cui è fondamentale *non perdere di vista sanremo casini e buttiglione*. L'informazione politica, identificata nel nome di due tra i fondatori dell'UDC, e l'intrattenimento, ovvero *sanremo*, sono poste sullo stesso piano: lo sguardo dell'uomo comune non cambia e analizza entrambi senza spirito critico. Insana, infatti, aggiunge:

la festa continua / e di falsità in falsità s'accendono le luminarie // al buio cammina il pellegrino (p. 376).

Le *luminarie*, ovvero le luci dello spettacolo, che caratterizzano l'intrattenimento ma anche la politica, abbagliano, aggiungendo *falsità*, vendute però come verità; il pellegrino, colui che ricerca la verità, decide di camminare solo, al buio, e seguire un'altra luce, quella della ragione. I mass media offuscano le menti degli spettatori con apocalittiche o banali rivelazioni:

intanto s'annunciano nuovi eventi sulla terra // le pulci torneranno a saltare / i lombrichi a strisciare / le zecche a succhiare sangue / scambiando i villeggianti con le pecore / e al lampo seguirà il tuono / e le piogge torneranno a scrosciare // a settembre con il rientro in città / i prezzi saliranno alle stelle / anche per chi in vacanza non va / e questa è la grande novità // crescerà il numero dei monopolisti dei cimiteri / e dei piccioni che vanno sulle tombe a cacare / in crescita anche gli esattori di bordelli / gli addetti alla colorazione dei verdelli (p. 376).

Televisione e politica, dunque, sono strettamente connessi fra loro: soprattutto a partire dagli anni Novanta, nasce un nuovo modo di comunicazione con l'elettorato, dovuto alla nascita di programmi di approfondimento politico ma anche all'ingresso in

politica di Silvio Berlusconi. I seguenti versi sono attribuiti a lui, *padrone* di un'emittente televisiva⁷⁷, ma anche a qualunque altro politico, che in programmi di approfondimento, ha la tendenza a monopolizzare la discussione:

voce di silenzio è la voce del padre e del figlio / mentre il padrone grida / a me tutti i microfoni (p. 345).

Il verso «si può intendere come discorso diretto riportato – *il padrone grida «a me tutti i microfoni»* - oppure, con espressivo anacoluto, le *grida* del *padrone* giungono a *me* attraverso *tutti i microfoni»* (Cortellessa 2006 in Insana 2007, 614).

L'invettiva di Jolanda Insana continua, in un crescendo di indignazione e compiendo una sorta di analisi economica delle condizioni in cui vessa il nostro Paese, caratterizzato da politiche fiscali incomprensibili:

niente rottamazione di dentiere / sepolcri iperbarici o incubatrici / macchine diagnostiche o strumenti di riabilitazione / mentre la detrazione fiscale per spese mediche / scende dal 22 al 19 % / per dare una mano all'evasione / e l'inflazione è sotto il 2% / ma il latte è aumentato più del 10% / insieme al gas alla luce e al telefono / e al 27 % resta ferma la tassa sul reddito da interessi / che a tasso 0,25 % il Credito italiano dà / ai risparmi del poveretto (p. 424),

sino a temere il peggio:

a quando la rottamazione dei vecchi / per non pagargli la pensione o l'assicurazione (p. 424).

La poetessa, inoltre, ricorda la tragedia di Sarno e di altri comuni limitrofi, dove, nel maggio 1998, dopo un'alluvione, una valanga di fango, appunto, invase la zona, provocando la morte di 160 persone:

il fango di Sarno dispiega la forma / della mente del paese / e mentre si indaga sul magistrato / che denuncia ricatti e confusione / scappa il condannato per mafia bancarotta eversione (p. 424).

Il fango, però, inghiotte il buon senso *della mente del paese*, che dimostra un'incapacità nel gestire le questioni giudiziarie. Interessanti gli ultimi due versi, in cui il comportamento del *magistrato*, che *denuncia ricatti e confusione*, è passibile di

⁷⁷ Il contesto da cui sono scaturiti i versi è stato rivelato da Insana durante la residenza artistica presso l'Università Federico II di Napoli, nel 2005; cfr. Broccio 2018, 104.

indagine, mentre colui che è condannato per *mafia bancarotta* ed *eversione* riesce a *scappare*. Molteplici casi possono essere attribuiti a questi versi, tra cui quello relativo a Gherardo Colombo e Licio Gelli (cfr. Grignani 2009 in Tomasello 2009, 36-37). Da un'Italia caratterizzata da corruzione, tragedie ambientali e una classe politica inconcludente, Jolanda Insana si sente *straniata*, come Polinice da Tebe, nella tragedia *Le Fenicie* di Euripide:

straniata nella sua Tebe / non ritrova la casa con angoli e pareti / la lingua martoriata (p. 432).

Infatti

Insana [...], avendo tradotto *Le Fenicie* di Euripide, è stata colpita dal ritorno a Tebe dopo l'esilio di Polinice, che ne era stato cacciato dal fratello Eteocle, ma si sente ormai *straniero* nella sua patria, destinata del resto alla distruzione, come i due fratelli e Giocasta sono votati alla morte. [...]. Lo spunto è anche politico, dappoiché ne *Il martòrio* viene istituito per implicito un paragone tra la fine di Tebe, città del lutto, e l'Italia omologata e decolorata (Grignani 2009 in Tomasello 2009, 52).

Oltre ad Euripide, Jolanda Insana utilizza Dante per comparare il nostro Paese. In alcuni versi, infatti, lo considera un *giardino*, così come si riscontra nel canto VI del *Purgatorio*⁷⁸. Se nel XIII secolo i mali dell'Italia erano stati causati dall'inefficienza degli imperatori e dalla loro lontananza della penisola, all'alba del XXI secolo dall'assenza di tutela del territorio, *oppresso* da *valanghe* e *frane*:

il bel giardino da valanghe e frane è oppresso / poi che la diligenza del bon agricola / con tutti i suoi ministeri / non li sa prevedere / e pota e rimuove il terriccio / disbosca e non pianta argini / finanzia la speculazione e alza muri di cartone / getta colate di cemento e non scava scolatoi / ma è svelto e s'imbosca in parlamento / per aumentarsi la paghetta / in quattro e quattr'otto (p. 425).

L'incapacità di gestire il rischio idrogeologico del nostro Paese è sottolineato dalla scelta di coppie di verbi, intensificati dall'anafora della congiunzione *e*: *pota* e *rimuove*, *disbosca* e *non pianta*, *finanza* e *alza*, *getta* e *non scava*, *è svelto* e *s'imbosca*. La denuncia di disastri ecologici si riscontra anche in altri versi della raccolta:

⁷⁸ «Ch'avete tu e 'l tuo padre sofferto, / per cupidigia di costà distretti, / che 'l giardin de lo 'mperio sia deserto», Dante Alighieri, *Purgatorio*, *canto VI*, vv. 103-105.

la casa non smotta perché piove a dirotto / ma perché ha il culo sulla mota (p. 406)

aria acqua terra e fuoco / intossicati affogati terremotati bruciati (p. 424).

Lo sguardo dell'autrice non si limita solamente al nostro Paese, ma si sofferma anche su eventi internazionali, che, anche in questi versi, ricordano come l'assenza di rispetto per l'ambiente possa provocare conseguenze estremamente dolorose:

dopo Cernobyl nascono fragole giganti / alberi metà pino e metà abete / agnelli a cinque zampe / bambinelli con un occhio e senza piedi / deliranti (p. 395).

Jolanda Insana si sofferma anche su stragi oggi ormai dimenticate: le rivolte degli studenti a Giacarta nel maggio del 1998, che si trasformarono presto in una sanguinosa guerra civile, la strage di Hebron del 1994, in cui morirono decine di musulmani, e il crollo di un deposito di immondizia a Manila, dopo una serie di piogge incessanti, nel luglio del 2000, che provocò anche qui morti e feriti:

Giacarta brucia / a Hebron è una carneficina / e più di trecento sono i morti sommersi / dove con le fogne e gli escrementi / si scioglie scivola scola il grasso dei potenti (p. 423);

i magnacci assonnati / che si precipitano a spalare / sotto la collina dei rifiuti crollata a Manila (p. 377).

Tuttavia, la memoria di questi eventi è destinata a durare poco, cancellata da nuove tragedie o da altri interessi più redditizi:

e soprattutto entreranno in organico / nel nuovo ministero / tutti i disoccupati con l'incarico di procedere / alla cancellazione del nome di tutti i morti (p. 377).

I testi di Jolanda Insana possono sembrare scritti *con succo di cipolla o di limone* e quindi incomprensibili, ma, se avvicinati ad una fiamma, rivelano il loro significato (cfr. Venturini 2008, 177):

volendo si può scrivere con succo / di cipolla o di limone o di altro frutto agro / e nessun segno sarà mai visibile / finché non si mostra al fuoco / e torna parola / per scomparire lontano dal fuoco (p. 359).

Infatti, non devono essere letti acriticamente e freddamente, ma alla luce della storia che «se ora suona forte e chiara è perché è davvero tempo, questo, in cui» (Cortellessa 2006 in Insana 2007, 616):

dopo la resistenza / si torna alla resistenza (p. 348).

L'immagine del lume che porta chiarezza si riscontra anche in altri versi, in cui Jolanda Insana ritiene che «è nel tempo ottuso dell'oscurità, che bisogna attivare – a tagliare la cortina – le più occulte, raddomantiche (e casomai randomiche, anche) facoltà critiche: le estreme – mai ultime – che ci siano date» (Ottonieri 2008, 95):

sono molte / le cose che la notte fanno lume / ma ci vuole più chiaro lume /
perché si possa vedere la notte (p. 415).

Per Jolanda Insana è quindi necessario «tenere la testa alta» che

è naturalmente una forma di resistenza morale, è uscire «fuori di menzogna», e non a caso la parola «sommovimento», tra i suoi significati, racchiude certo quello di «terremoto» (riferendosi a un trauma atavico pre-esistenze alla scrittura e all'esistenza del poeta) ma etimologicamente indica anche una parabola che parte dal basso, una «sommossa», una ribellione contro gli artefici delle storture, siccità e salassi che impoveriscono la terra per prima (Renda 2009 in Tomasello 2009, 106).

La parola è quindi indispensabile e Jolanda Insana ritiene di non possedere la *mollezza babbia*, ovvero la debolezza di comunicazione, e nemmeno *calli sulla lingua*, come dimostrano i suoi testi, dai contenuti espliciti e scottanti allo stile fortemente espressivo:

e poi / avendo calli sulla lingua / non s'addice alla mia bocca la mollezza babbia
(p. 353).

E ancora scrive:

non sono la stracciarola / che per piazzare il suo strambello / si enfia e sibila /
madonna mia quant'è bello // io strippo e sbuzzo il porcospino / che vuole farsi
il giaciglio nella mia tana (p. 395).

Insana ritiene quindi di non essere una *stracciarola* che si *enfia*, si vanta di quanto ha scritto o di possedere la verità, tuttavia è consapevole di voler indagare a fondo la realtà, che qui è comparata ad un *porcospino*, che l'autrice, come un chirurgo, *strippa* e *sbuzza*.

È una necessità di scrittura e di parola che risuona in molteplici versi del Novecento, tra i quali si possono ricordare quelli di Franco Fortini, nel testo *Traducendo Brecht*:

Scrivi mi dico, odia / chi con dolcezza guida al niente / gli uomini e le donne
che con te si accompagnano / e credono di non sapere. Fra quelli dei nemici /
scrivi anche il tuo nome. Il temporale / è sparito con enfasi. La natura / per
imitare le battaglie è troppo debole. La poesia / non muta nulla. Nulla è sicuro,
ma scrivi.

5.4 *Il doppio della parola.*

Nella raccolta poetica *La Stortura*, il legame intenso con la parola e con il linguaggio si riscontra su molti punti. Da un lato, la stortura è una malattia della bocca che quindi coinvolge la difficoltà di enunciazione e di comunicazione. Dall'altro la parola e la letteratura sono considerate come forma di resistenza alla stortura del mondo, nonostante siano spesso martoriate e disconosciute; Jolanda Insana stessa affermò: «Sì, «mi calo la visiera / e do coltellate di bellezza», pensando alla «lingua martoriata» che non dice più la verità e non ha gioia né speranza»⁷⁹. Gli stessi titoli di alcuni componimenti, inoltre, esprimono una connessione semantica: *L'ultima parola non è detta*, *La mollezza babbia*, *Bocche effimere*, *La chiacchiera* e *Il Martòrio*.

Il primo componimento si apre con una dichiarazione molto forte, in quanto l'autrice, nonostante la debolezza che il corpo mostra nella comunicazione, vuole affermare chiaramente «la sua volontà di dire, strumento di vera e propria resistenza contro la stortura contemporanea e leit-motiv che torna nell'intera opera, rivelando la fiducia profonda nella parola e nella sua capacità di guardare criticamente il presente» (Venturini 2008, 175):

sbatte la finestra / cambia scenario e battuta / e però dopo tanta incazzatura / ho
voglia di sbraitare cantando / perché l'ultima parola non è detta (p. 345).

Nei versi seguenti si ricorda come, nel contesto contemporaneo, la comunicazione sia fondata sul conflitto, sulle *grida*, oppure sull'incapacità nell'uso della lingua, come esplicitato nelle locuzioni *rosicare sillabe* o *frullare parole*:

voce di silenzio è la voce del padre e del figlio / mentre il padrone grida / a me
tutti i microfoni (p. 345)

⁷⁹ Doria 2003, 10. Il verso citato è nella raccolta poetica *Fendenti fonici* in Insana 2007, 143.

stacca le sanguisughe dal costato / e prendi fiato prima di rosicare sillabe / poi
che dal conversare si pigliano / profondissime ferite (p. 346)

potrei caderti sotto gli occhi / ma tu frulli parole per non vedere (p. 347).

Spesso, inoltre, le *conversazioni* non giungono a buon fine, provocando profondissime *ferite*.

L'errato uso del linguaggio si riscontra anche in un altro componimento, *La mollezza babbia*. L'aggettivo deriva dal verbo *babbiari*, con il significato di 'fingere di non capire, essere ingenuo e semplice'. Questa falsità comunicativa si riscontra in altri sostantivi come *chiacchiericcio*, caratterizzato da *urla e inceppi palatali*:

e cacano geniali pensate senza fiore / disputando di biancaneve e i cento nani /
con gli inceppi palatali di bambini scemi / e urlano e affilano coltelli / quando si
tratta di pagare la bolletta dell'Enel (p. 352)

sventagliando virgolette / e pizzicando parti invariabili del discorso / mi tiri per i
capelli e io mi svincolo / e svincolando te li lascio in mano / e però mi domi se
mi coinvolgi / nel chiacchiericcio che ti avvolge e sconvolge (p. 352).

L'autrice non si riconosce nella *mollezza*, ma contrariamente è abile non solo nella scrittura e nell'uso di parole affilate, ma anche nella comunicazione verbale, tanto da avere *calli sulla lingua*:

e poi / avendo calli sulla lingua / non s'addice alla mia bocca la mollezza babbia
/ di nanina sisetta pipina (p. 353).

Il culto dell'effimero, che domina la nostra società, riguarda anche il linguaggio, che deve essere semplice e immediato, come l'autrice rivela in alcuni versi del componimento *Bocche effimere*:

di ogni storia riesce a raccontare solamente l'inizio / perché l'orizzonte di eventi
è risucchiato / nell'inghiottitoio di bocche effimere mai sazie / (ma arriverà il
diluvio e le ingozzerà) (p. 366).

L'uomo contemporaneo vuole comprendere immediatamente il fine e il contenuto di un discorso, non accetta premesse e quindi *di ogni storia riesce a raccontare solamente l'inizio*. Le *bocche effimere* non saranno *mai sazie*, sino a quando un evento apocalittico non decreterà la loro fine (*ma arriverà il diluvio e le ingozzerà*). Nel componimento si riscontra il verbo *parlare*, intensificato dall'anafora, ed inoltre l'uso del discorso diretto

e della punteggiatura, che è assente nella produzione di Jolanda Insana, tranne rare eccezioni:

e io non so a quante persone parlavo / quando parlavo alle sue orecchie //
difficile indovinare a chi si parla / o a chi tocca l'ultima battuta / e se è «buon
viaggio» o «partiamo insieme?» (p. 366).

Un atteggiamento di critica nei confronti dell'uso odierno della parola si riscontra nella prima parte del componimento *La chiacchiera*. Il titolo scelto è di carattere dispregiativo, in quanto è solitamente utilizzato per discorsi senza un fine preciso o caratterizzati da abbondanza e spreco di parole. Infatti Insana scrive:

non sa castigare la parola / e sfiata e gira a stile libero (p. 417)

dove c'è passione / non ci sono chiacchiere né requisitorie (p. 417)

spara a vanvera / e mi scrolla e sforza a ciò che dice senza riflessione /
ebetemente pattinando in ciabatte (p. 417).

L'inconcludenza a cui la parola oggi è destinata si riscontra nell'uso della forma verbale *sfiata*, ovvero enuncia inutilmente, e delle locuzioni *gira a stile libero*, *spara a vanvera* e *dice senza inflessione*. L'incomprensione del significato toglie le energie all'interlocutore, lo *scrolla* e lo *sforza*. La *passione* è la soluzione che può porre fine a *chiacchiere* e *requisitorie*. Nella seconda parte del componimento, l'autrice si sofferma sul dolore e sull'incapacità nell'uso dell'organo fonatorio, che coinvolge in particolare la *bocca*, le *labbra*, la *lingua* e i *denti*:

è un'ossessione la bocca / poi che mangia i denti e fa sputazza (p. 418)

metto la lingua contro gli incisivi / stando con la bocca aperta e le labbra chiuse
(p. 419).

È difficile enunciare il dolore, come esplicito in questi versi:

e intanto latra e ringhia / sfregando impuri suoni / storcendo frange di discorsi
d'accatto / con la pretesa di spiegare il male (p. 420).

Non *spiega*, ma *latra* e *ringhia*, e ciò che enuncia sono *impuri suoni*. Il male non le permette la comunicazione:

il dolore è pericoloso / rintrona la testa / scoppia nelle orecchie / gonfia le
ghiandole mandibolari / e nella deglutizione difficile la voce è soffocata (p. 418)

non ho accesso alla parola / e quando con fatica dico fame / faccio vento e non posso masticare (p. 418)

Questo limite è sottolineato nell'uso di altre forme verbali, come *rumoreggia*, *brontola*, *rimbrotta*, *s'impiastriccia* e *bisticcia*:

rumoreggia e il vuoto troneggia / brontola e rimbrotta / s'impiastriccia della sua stessa voce e bisticcia (p. 419)

Nonostante le difficoltà, vi è una forte esigenza di comunicare:

non ascolta e si risponde con più eccitazione / si scorda cosa dice e lo ridice (p. 419).

Nel poemetto finale la riflessione si fa più ampia e globale: si riscontrano molteplici tematiche presenti nel resto della raccolta come la difficoltà di comunicazione causata dal dolore, il depauperamento del linguaggio quotidiano ma anche di quello poetico e letterario. Il soggetto del componimento è a lungo taciuto, secondo la figura della preterizione, ma non omesso. «Quella che in retorica si definisce «catàfora» innesca così una mostruosa tensione *in avanti*. [...] qui – nell'ultimo e apicale verso dei poemetti, *Il martòrio* – ad apparire il clausola è «la lingua martoriata»» (Cortellessa 2006 in Insana 2007, 615). Questo processo è favorito anche «dalla prevalenza del verbo sul sostantivo» che «regala forza motoria e dinamismo crudele alle affezioni del corpo» (Grignani 2009 in Tomasello 2009, 46). Se le prime strofe del poemetto si concentrano sulla difficoltà di movimento della lingua, a causa della malattia, nella quarta strofa si riscontrano modi di dire relativi alla comunicazione, ovvero le locuzioni *non avere peli sulla lingua* e *avere sulla punta della lingua*:

disarmata non è sciolta né pronta / né lascia impronta / e poi che non riesce a levarsi i peli / non dà né prende e si strapazza / e però non ha più niente sulla punta (p. 430).

Inoltre, i tre aggettivi indicano la mancanza di strumenti espressivi: *disarmata non è sciolta né pronta*. L'autrice si riferisce ad una lingua che ormai è divenuta *comune*, quindi semplice e ovvia, che non presenta peculiarità, ovvero *non è più figurata*:

incatenata non si gloria dei suoi fiori / poiché ha finito per essere comune / e non è più figurata (p. 431).

Una lingua che ormai non è incline alla precisione, ma polisemica, come esplicitato in queste strofe:

straziata non è più sana né mala / è povera e non si fa vedere / per non essere smaneggiata // ricacciata si smuscola e affrena / e non ha cuore e si morde / tanto è diventata incerta bassa e purgata // arrotolata si scioglie dai drappeggi dell'ambiguità / sostenendo che è imperfetta e s'è involuta / sotto il ruggito del male / sicché si attiene al particolare / senza pretesa di universale (p. 431).

Ciò si riscontra negli aggettivi *straziata* e *imperfetta*, dalle locuzioni *non è più sana né mala* e *si attiene al particolare senza pretesa di universale*. Il depauperamento si riscontra in altri aggettivi quali *povera*, *incerta*, *bassa* e *purgata*, e nella forma verbale *s'è involuta*. La lingua non lotta per migliorare la sua condizione, ma *si smuscola* e *affrena*. Tuttavia cerca comunque di *mostrarsi*, come scrive nella strofa successiva, nonostante comprenda di essere *stridente*:

insaziata non cessa mai di mostrarsi / anche se è tarda e non sa più / cos'è la solennità sonante / e sente che è stridente (p. 431).

L'ambivalenza di espressione è nuovamente evidenziata: «il soggetto è tagliato e non è più tagliente, incerto di sottoporsi all'*uso*, nel senso della funzione fisiologica e in quello attribuito alla *langue*, non *si snoda* e quindi non può affrancarsi dal nodo che blocca la schiettezza espressiva, [...] è schiacciato al *suolo*, sinonimo di pavimento, termine medico a indicare la cavità orale» (Grignani 2009 in Tomasello 2009, 50):

tagliata e senza osso non è più tagliente / e dispera che l'uso sia ancora il suo signore // schiacciata al suolo si alza e si segue / e poiché volteggia ma non si snoda / e non può tirarsi fuori / implora d'essere affrancata da tanto rigore (pp. 431-32).

Nella strofa successiva si riscontrano riferimenti all'infanzia e quindi al dialetto messinese, che la plasmò e poi la influenzò considerevolmente:

legata non è più taglio malandrino di prima qualità / e si rammarica di non arrivare al mare / e tanto si smuove che articola infuriata (p. 432).

Il *taglio malandrino* è «probabilmente un'associazione di immagini infantili [...]: guarda caso, la scuoletta elementare di Monforte presso Messina, cioè il luogo primario di avvicinamento al logos, era dirimpettaia di un macello» (ivi, 51). Anche il mare indica un ritorno alle origini, allo Stretto di Messina che spesso rimembra. Inoltre «le

ultime tre strofe prolungano la lettura per strati semantici, bilanciate come sono tra il non poter masticare e inghiottire (dell'organo preposto a queste funzioni vitali) e i predicati etico-estetici di una vocazione e di una presa di posizione espressiva che» (ivi, 52):

non è liturgica né sacrilega / è franca e bastarda (p. 432).

La lingua, a causa della difficoltà di articolarsi, *si sfessa, non consuona e fa fatica con la effe fessa*:

sfrenata si srotola nella cavità e si sfessa / e non trovando il giusto appoggio non consuona / sicché s'affloscia sul pavimento / e fa fatica con la effe fessa / finché diviene tremando muta sotto la volta crollata (p. 432).

Vi sono altri versi in cui si riscontrano riferimenti al linguaggio e alla comunicazione:

manate di smalto sulla verità del legno / e presine insipide di monosillabi / sulla grancassa della lingua (p. 375)

e stringo il nodo parlato / e ho il peso nelle mani (p. 381)

con la bocca si fa confessione per essere salvati / ma è tutto un frastordimento / un fraintendimento di richieste e offerte (p. 396)

brancapelo finì di argomentare e sgomentare (p. 410).

Nei componimenti ricorre spesso il sostantivo *voce* o verbi che indicano differenti modulazioni come le forme verbali *gridano* e *urlerò*, e le locuzioni *pregherò a voce alta* o *dare sfiatatoio all'angoscia*:

voci e persone arrivano e vanno / e raffreddate per troppo ardore / scompaiono tutte / subissate da inesorabili dettagli / nel teatrino delle ombre (p. 358)

pregherò a voce alta e non sacrificherò la bocca / per dire che le arcate sono sghembe / e mi fanno storta / e se nessun dentista capisce / urlerò urlerò per dare sfiatatoio all'angoscia (p. 410)

adusti da collera e malinconia / gridano e digiunano / gozzovigliano e tacciono / piangono e sperano / disperano e ridono (p. 396).

Nell'ultimo verso, con la forma verbale *tacciono*, si riscontra parallelamente un riferimento al silenzio, all'incapacità di trovare risorse verbali, come anche qui:

sono qui e non sono ammutolita e sciacquo il tempo / per acquistare il tempo (p. 361).

Il sostantivo *parola* si riscontra in molteplici componimenti, fra cui i seguenti casi:

non c'è altra parola che la semplice parola / ma s'infine di non sentire / e mi lascio con le braccia aperte / credendosi il padrone che s'abbuffa di libertà / e sputa servi incatenati (p. 361)

appuntamento al prossimo lunedì / e però per rifare il quadro e la cornice / è giocoforza sacrificare / fronzoli pellicchie e pellicchie / senza impanare le parole / poi che di spine e spasimi si riempì la casa grande (p. 371)

è uno sdiluvio di parole incrociate / di ricchezze malriposte e bruciate (p. 393)

che fatica fannullare ruffolando parole / e tenendo la viltà a capotavola / sicché nessuno intraprende la più piccola impresa (p. 400).

Nella penultima strofa de *Il martòrio*

è possibile constatare che siamo davanti a una lingua che si aggroviglia, scava dentro se stessa e dentro i propri suoni, utilizza e combina in vario modo materiali, testi diversi [...] ed esprime continuamente distorsioni e lacerazioni del presente, sotto il peso delle quali non c'è possibilità né speranza di affermare verità, ma solo di trasmettere negazione, protesta e, alla fine, persino silenzio (Mauceri 2006, 59-60).

Tuttavia, i versi che chiudono la raccolta poetica indicano una volontà di resistenza di una lingua che continua a ricercare la sua identità e ad affermare la sua forza espressiva:

il nemico stravince? / ma non è detta l'ultima parola (p. 433).

5.5 *La vita e la morte nel mondo naturale.*

Nella raccolta poetica *La Stortura*, l'ambiente naturale ed animale è espressione dei mali del mondo e dei difetti dell'uomo. Il paesaggio si fa portatore di morte, gli animali assumono i comportamenti umani più degradati e l'uomo sembra non comprendere il valore di ciò che lo circonda. Tuttavia, come esplicitato al termine della

raccolta, l'autrice conserva fiducia nell'uomo e nella sua sensibilità a comprendere quanto la natura ci offre.

Il velo di morte che avvolge differenti specie vegetali è esplicitato dall'uso di forme verbali che indicano distruzione, come *crolla*, *strappare* e *si sciolgono*, e stasi, come *è morto*, *gelarono* e *non cresce*:

crolla il balcone con tutti i gelsomini / e le ghirlande di cipolle / ma io non sono
parente stretta della morte / e non voglio baciare chi se ne va (p. 348)

è morto il roseto / per la secca baldanza di strappare / senza mai dare né cibo né
cura (p. 357)

non cresce palma nel giardino delle promesse / perché tutte le scommesse si
fanno / sul verde e sulla linfa (p. 357)

per fantasia di calura spalancò la vetrata della serra / e così gelarono i limoni
dentro i vasi e scarsa terra (p. 400)

sbrinati dal vento della vanità / si sciolgono i narcisi / stampati sugli specchi (p.
403);

ciò non risparmia neppure alcune specie animali:

stecchiti dal gelo caddero d'inverno gli uccelli (p. 345).

Tutta la biosfera è coinvolta in questo processo di distruzione, evidenziato dall'uso di una climax ascendente:

aria acqua terra e fuoco / intossicati affogati terremotati bruciati (p. 424).

Amore e morte coesistono, sotto lo sguardo egoista dell'uomo:

cupidità e appetito / affligge e accende / trascende e trafugge / a bruciapelo // d'amore
terra mare e cielo / sono pieni di morte (p. 411).

Le forme di vita non sono riconosciute, in quanto l'uomo *non guarda* e *non ha desiderio*, non coglie i *frutti* della terra come *giuggiole*, *noci* e *melograno*:

ha il giardino e non guarda gli occhiuti virgulti (p. 357)

è il momento delle giuggiole mature / delle noci che cadono / ma non è fedele
alla terra e non la pensa / e non ha desiderio dei frutti che dispone / non apre
finestre al vento di novembre / perché c'è nebbia e non si vede oltre il davanzale

// per altre avventure esce dal possesso reale / non avendo padronanza delle strade / e così la pretesa d'assoluto si conclude senza armonia (p. 361)

la vita mette nuove foglie / ma tu continui a fabbricare e sfabbricare memorie / per farne cuscini di pietra (p. 372)

e s'alzano segnali di fumo e non vedo il melograno / che spunta sotto il geranio (p. 417).

Nel poemetto *Il giardino delle promesse* «l'immagine del giardino, all'apparenza pieno solo di vita e bellezza, ma in realtà, anche campo di battaglia, sofferenza e morte, rievoca il leopardiano giardino-ospedale, descritto nello *Zibaldone*. Le immagini di morte si alternano a quelle di vita, le piante agli animali, la luce alle ombre» (Venturini 2008, 177-78):

distante è la distanza / e torneranno a essere cimiteriali loculi vuoti / i buchi del muro di sostegno / dove interrati rizomi e piantate talee / occhieggiavano iris e corbezzoli / poi che nessuno s'arrampica sulla scala traballante / per portare terra e acqua / e il vento non porta semi manco di gramigna / e api non vengono dove non c'è sole / dove non c'è fiore da succhiare // tornando a primavera / non vedrà cascate compiute / ma un muro di forati // geme il giardino non curato (p. 358).

Le prime sono esplicitate dagli aggettivi *cimiteriali* e *vuoti*, dal sostantivo *buchi* e dalla forma verbale *geme*; un barlume di speranza si riscontra invece nell'azione rigenerante di *rizomi* e *talee*.

Interessante la capacità di *Insana* di ricreare la natura in ogni sua sfaccettatura: la raccolta, infatti,

pullula di animali, che peraltro offrono continue occasioni per approfondire ed esplorare l'area semantica e simbolica del mangiare, che diventa, volta a volta, ingoiare, divorare, rosicchiare, spolpare, intonandosi con un bestiario amplissimo, dai pescecani ai maialini, e dai porcospini alle scimmie, con uno spazio privilegiato per gli animali piccolissimi, brulicanti e francamente disgustosi (Turchetta 2003 in *Insana* 2007, 602).

Alcuni esempi in questi versi:

e la faina assassina scavalcate le trappole sul tetto / ha preso dimora nel solaio / e il fetore arriva in cantina (p. 357)

anche il cigno finisce arrostito allo spiedo (p. 401)

ci sono formiche / che montano sopra le altre / vanno in carrozza / e non scendono mai / finché morte non le sgombra (p. 397).

Gli animali sono spesso «dotati di una forte carica metaforica e, in certi casi, come strumenti di contestazione di un comportamento corrotto o malvagio» (Venturini 2008, 180):

il pescecane morto / continua a inghiottire / pesci vivi (p. 343)

in Africa milioni di formiche / spolpano polli e sgrassano maialini / e quando vanno all'attacco dell'uomo che dorme / lo intossicano e svenano / sicché langue senza sangue / e viene meglio scarnificato (p. 373).

Il primo caso potrebbe indicare l'infermità e l'ingiustizia «di un Potere che manipola e distorce: un potere-pescecane già morto che non smette di divorare» (Ottonieri 2008, 93). Nel secondo caso, la violenza si riscontra nella scelta di forme verbali violente quali *spolpano*, *sgrassano*, *svenano*, caratterizzate da s-privativa, e *intossicano*, e dalle locuzioni *vanno all'attacco* e *viene scarnificato*. Altri verbi utilizzati sono *saltare*, *strisciare* e *succhiare*, come si riscontra in questi versi, caratterizzati da uguale espressività e pathos, o meglio «profetismo biblico» (ibidem):

intanto s'annunciano nuovi eventi sulla terra / le pulci torneranno a saltare / i lombrichi a strisciare / le zecche a succhiare sangue / scambiando i villeggianti con le pecore / e al lampo seguirà il tuono / e le piogge torneranno a scrosciare (p. 376).

Interessante è la cinica e cruda descrizione di animali, che assumono atteggiamenti umani: *l'agnello* e il *leone* rappresentano «i conflitti esistenti tra gli uomini [...], nei quali è possibile assistere alla lotta, sia essa di classe, di potere, economica o politica» (Venturini 2008, 181):

come fa l'agnello sdentato / a convivere con il leone / se non mette qualche artiglio / e non rinuncia al belato (p. 391);

la *formica* è definita *bulldog*, in grado di attaccare i corpi con violenza:

dopo la resistenza / si torna alla resistenza dacché in questi paraggi / non sopravvive formica bulldog / che non trapassi con la mandibola a stiletto / i corpi dei nemici e dei parenti / e delinquenti e sfregiatori che sono i vecchi padri / incarogniti e ubriachi di viagra / che ammazzano le mogli e si mangiano i figli (p. 348);

il merlo di becco giallo non mostra apprezzamento per ciò che è di valore e *al grano preferisce i vermi*:

io torno all'orto e al semenzaio sui piedi malfermi / e predispongo chicchi a vista / perché il merlo di becco giallo non scalzi il terriccio / ma è fatica sprecata / poi che al grano preferisce vermi (p. 393);

alcuni *animali, imbecilli e minutissimi*, nonostante comprendano i propri limiti, decidono di *pugnare* contro altri, che sono tuttavia *giganti e forzuti*:

correndo allo sfacelo / imbecilli e minutissimi animali / contro avversari giganti e forzuti / pugnano con ardito zelo (p. 411);

una *scimmia* assume un comportamento che indica «l'incapacità dell'uomo contemporaneo, in questo preciso momento storico, di essere appunto umano, persino nei suoi rapporti più stretti, come quelli parentali» (ivi, 180):

la scimmia nuda corse e salutò la madre / poi s'appese all'albero e pianse (p. 396).

In quest'ultimo verso,

l'espressione "la scimmia nuda" potrebbe rappresentare un riferimento ad un testo a metà strada tra zoologia e antropologia, diffuso soprattutto negli anni Settanta e conosciuto per le sue tesi provocatorie e originali: *La scimmia nuda* dello zoologo Desmond Morris. La tesi di questo libro si basa sul dato di fatto che l'uomo è un animale e, per questo, analizza ogni comportamento umano alla luce di quello animale (ivi, 181).

Nonostante violenza e distruzione sembrano annidarsi in ogni anfratto del mondo animale e vegetale, c'è comunque una tensione alla vita, in quanto

dietro il muro la vita continua a respirare (p. 345).

Infatti, «si fa strada con insistenza l'anelito a riconoscere esili quanto resistenti forme di vita [...] tanto più durature quanto più rivestite da una scorza ruvida e dura» (Cortellessa 2006 in Insana 2007, 614), come esplicitato in questi versi:

a forza la natura veste e difende / con più ruvida e dura scorza / la creatura più duratura (p. 369).

La forza vitale della natura sembra poter essere in grado di scalfire *il male ardente*:

foglia verde / acqua corrente / porta via questo male ardente (p. 381),

ma anche agire quando è assente l'azione dell'uomo (*la mano che rimonda e toglie i rami*), tramite il potere salvifico della luce solare:

mancando la mano che rimonda / e toglie i rami morti / il nespolo inselvaticchito
non darà più frutti / ma il sole ne rafforza il verde / e nessuno può impallinarlo /
o azionargli i timoni / sganciando bigliettoni da centomila ai compari / che a
comando fanno scena vuota (p. 414);

In questi versi il cambiamento è evidenziato dalla congiunzione avversativa a inizio verso. Nei componimenti si riscontrano molteplici forme di vita, come piante (*origano, palmine, palma, magnolia*), frutti (*limoni, datteri*) e animali (*vespe*):

a marcio dispetto l'origano mette fiori (p. 346)

il canestro della frutta accanto al camino è pieno / però mancano i limoni del tuo
giardino (p. 347)

mangia cinque datteri / interra cinque ossi / e se la terra è buona e il vento non è
aspro / spunteranno cinque palmine // io ho più di qualche palma / nel vaso
sopra i libri (p. 347)

nessun rimborso né rimorso / e pensando di pensare in grande / nei bicchieri si
versarono altri giorni laccati / ma le vespe fecero nido dentro la magnolia / e il
grappolo pendeva come un lampadario / sul tavolo di pietra (p. 375).

Non solo i colori, ma anche i profumi sprigionano il potere della natura:

tempo di respiro e il mare è nelle orecchie / e al naso carrube e gardenie / ma ho
potato i limoni / e l'agro è sulle mani e nei capelli (p. 352).

Le piante sono essenziali per la vita dell'uomo e dimostrano, in natura, come la cooperazione tra esseri viventi sia fondamentale:

non c'è palmo di terra contemplata che non frutti / non c'è palma scompagnata /
che generi senza il maschio accanto (p. 355)

s'inchina e sta bassa per toccarlo / e però anche lui cala la cima e s'inchina / per
contentarla con il suo manto / e quando non consegue l'intento suo / desolata si
secca e s'incrina / ma perché consolata cominci a fare frutti / propinque e
accompagnate vanno piantate (p. 355)

gran benevolenza tra la canna e l'asparigina / che l'abbraccia e punge forte / e il
suo fiore in microscopici grappoli bianco-rosati / ha profumo fruttato / ma
raramente qualcuno se ne accorge (p. 365)

grande amore tiene legata la mortella al melograno / talché si piantano insieme /
e fanno più frutto / e quando avviene che stanno lontani / con le radici si vanno
a cercare // nella vicinanza c'è raddoppio di fragranza / e non si registra baccano
(p. 366).

La tensione vitale è evidenziata da verbi (*s'inchina, l'abbraccia*), locuzioni verbali (*sta bassa per toccarlo, contentarla con il suo manto, si vanno a cercare*), aggettivi (*propinque, accompagnate*) e sostantivi (*amore, vicinanza*). L'uomo, finalmente accorto e sensibile ad una natura che da sempre richiama la sua attenzione, può dimostrare di agire nel quotidiano:

ma in combutta con gli imbonitori / del quotidiano sviamento / mostrando i polsi
unti e la faccia risciacquata / m'impegno in imprese di fiori e di frutti per
mettere al coperto i nidi / e sfiatare la fola dello stento (p. 382)

perché dunque non allargare la primavera / e approfittare di gemme e germogli?
(p. 383)

e a pane e acqua nutre le piante / sullo stretto davanzale / nella ricchezza del sole
(p. 389)

ho tolto i pidocchi ai limoni e piantato / il liliun sulphureum che però è
profumatissimo (p. 413);

ma anche giovare ad un intero ecosistema:

vigilare disinquinare / restituire il letto ai torrenti / l'acqua agli abbeveratoi /
l'erba ai conigli / a questo serve la ricchezza / è questa la ricchezza che serve (p.
395).

Jolanda Insana, quindi, «crea nuove prospettive dalle quali poter osservare più autenticamente la realtà» (Venturini 2008, 182); infatti «lo scenario» sembra poter essere «quello di un inferno che, però, invoca la salvezza, un panorama di morte e violenza fisica, psicologica e sociale», metaforicamente espressa anche nei comportamenti animali, e «che ha in sé anche un'affermazione di vita alla rovescia, la ricerca inesausta di uno spiraglio, di “un'anticchia di sole”» (ivi, 173):

e però per sbrinare il cavolo / ci vuole poco / quasi niente / manca un'anticchia
di sole (p. 382).

5.6 Il tema della memoria, personale e collettiva.

Il rapporto di Jolanda Insana nei confronti della memoria è duplice. Da un lato la memoria è percepita con timore quasi reverenziale, dall'altro invece è considerata come necessaria per comprendere il proprio vissuto ma anche il proprio presente. Quest'area semantica è espressa dai sostantivi *memoria* e *mente*, che è definita ossimoricamente *smemorata*, e dalla forma verbale *scalettò*:

nella pienezza dell'ora calda / smangiata dagli acidi del sudore / disprezza la
mente smemorata / dappocché dietro il muro la vita continua a respirare /
strapazzata / e io esisto in equilibrio a quest'altra altezza / per non essere
desviata (p. 345)

ma si snudò e mutò / e più non scalettò gli eventi (p. 389)

con scarso bagaglio / risicate provviste e l'andatura sicura / la mente fa qualche
passo / interrogando e aspettando l'altrui decisione (p. 419)

la memoria frivola scarta e scolla appunti / scuce i lembi del vestito e ne fa
sbrèndoli / e quando alza l'anca rattroppita / bastarda spadona reseca fiori d'erba
/ pisciando e cazzeggiando dentro la superba riserva / che sdegrada in pulciose
catapecchie (p. 351).

Negli ultimi versi, la memoria personificata compie azioni violente, identificate dalle forme verbali *scarta*, *scolla*, *scuce*, *reseca*, *sdegrada*, ma anche svilenti, come *pisciando* e *cazzeggiando*, e le sono attribuiti epiteti volgari, come *bastarda* e dispregiativi come *spadona*.

Nei confronti della memoria, l'autrice mostra una sorta di timore, relativo a ciò che «potrebbe scoprire indulgendo troppo a rovistare negli archivi» (Cortellessa 2009 in Tomasello 2009, 19):

con circospezione sollevano vecchie pietre / e zufolando titillano la coda dello
scorpione (p. 363)

chiudersi in soffitta / dove i ricordi non sono buoni (p. 400).

I ricordi sono comparati a qualcosa di inerte, come la pietra:

la vita mette nuove foglie / ma tu continui a fabbricare e fabbricare memorie /
per farne cuscini di pietra (p. 372);

oppure a ciò che è degradato e *puzza*: «memoria e morte, insomma, si somigliano. Entrambe infatti, col materialismo basso-corporeo nel quale Insana, spontaneamente si esprime, *puzzano*» (ivi, 20):

perché so quanto puzzano quei resti / di cui si nutre la memoria / tra le trine morbide della sua alcova / dopo il risveglio delle mandrie / pungolate dagli schiavi (p. 381).

Jolanda Insana dimostra, in questa raccolta poetica, di essere sensibile e toccata profondamente dalla stortura che è insita nell'uomo contemporaneo, che vive nel fluire della sua esistenza, senza essere toccato dagli eventi che lo circondano, spesso caratterizzati da morte e distruzione. Inoltre, l'individuo comune non possiede la memoria per gli eventi passati e quindi non è in allerta se, quanto accaduto in un tempo remoto, rischia di ripresentarsi. Infatti

si può supporre che la temperatura del presente che ha urticato così in profondità la pelle "civile" del poeta è quella di un tempo nostro – che ha davvero seppellito la memoria del danno, ha edulcorato la ferita delle proprie origini storiche. E che non consente più, quindi, di tenere a distanza il trauma individuale che di quella ferita è flagrante sineddoche. [...] Ecco, forse è stato proprio rendersi conto che in un baleno di venire anche lei da lì, da un nodo della storia che evidentemente è viluppo non solo individuale, può aver contribuito a rendere di nuovo, leggibile, sulla carne, il tatuaggio agro della memoria. [...] può infatti davvero dire Jolanda Insana classe 1937, di essere figlia della guerra (Cortellessa 2009 in Tomasello 2009, 30-31).

L'autrice, infatti, per la prima volta, citando eventi e luoghi conosciuti, fa riferimento alla propria data di nascita:

ha l'età di Cinecittà / dell'assassinio dei fratelli Rosselli / e ha girato per tutte queste vie e vicoli e villaggi (p. 388).

In questi versi è interessante la modalità stilistica scelta, ovvero

la riconoscibilità del referente risulta ricostruibile mediante il ricorso al contesto [...]. L'effetto straniante si verifica nella percezione del lettore e dipende dal fatto che *il testo*, proprio perché non *esplicita il referente* e si *avvale* della terza persona, *presenta* una sorta di doppio che non è mai, però, esplicitamente combaciante con chi scrive. [...] Siamo davanti a costruzioni testuali in cui sulla coerenza prevalgono le spinte al discontinuo e all'eterogeneo, riconducibili a quel generale moto di "spossessamento" del soggetto che rifiuta il repertorio lirico della soggettività esibita (corsivo mio) (Mauceri 2006, 63).

Capitolo 6. La sfida de *La Stortura*: un linguaggio che “sveli” il presente.

6.1 *Introduzione.*

La Stortura presenta una grande varietà tematica, che accoglie le problematiche personali dell'autrice, come la malattia e la memoria dei luoghi d'origine, ma anche globali, le *storture* del mondo contemporaneo. Si tratta dunque di una sfida «morale e politica» ma anche «linguistica e poetica», che utilizza «tutti i mezzi linguistici e retorici, in grado di esprimere il pensiero: da termini preziosi della letteratura latina e italiana antica [...] a termini quotidiani propri del lessico popolare e, a volte, addirittura osceno [...] da neologismi [...] a vocaboli rari, gergali o dialettali» (Venturini 2008, 183). *Insana*, dunque,

propone un modello di soggetto poetico che sfugge alle definizioni critiche, politiche, di genere, per affermare la forza di un linguaggio apparentemente “basso” e stravolto ma, in realtà, radicato profondamente nella nostra tradizione e capace di giudicare, analizzare e “svelare” il presente (ivi, 171).

L'analisi che segue mira ad evidenziare le principali scelte lessicali della raccolta, a partire dal lessico obsoleto e letterario, e in alcuni casi arcaicizzante. Quest'ultima peculiarità, inserita «in un contesto di costante evocazione della sofferenza fisica», spiega il motivo per cui «Raboni abbia giustamente accostato *La Stortura* addirittura a Jacopone da Todi» (Turchetta 2003 in *Insana* 2007, 603). La poesia di quest'autore, così come quella della *Insana*,

afferma così fino in fondo la negatività del mondo, si intrattiene a descrivere tutti i segni del male, della morte, del peccato, ci fa balenare sguardi concretissimi della spietatezza e del vizio che improntano la vita contemporanea, anche nei suoi momenti più semplici e quotidiani: in questo essa raggiunge momenti di crudo realismo e di corrosiva forza satirica (Ferroni 2010, 91).

Insana scruta sé stessa e il mondo che la circonda con attenzione e precisione: ciò si riscontra nelle scelte lessicali afferenti a diversi ambiti tecnico-specialistici, da quello medico-anatomico a quello botanico sino all'economico.

In questa raccolta rispetto alle prime, si riscontra in misura minore l'uso di dialettalismi e regionalismi, ma anche di un lessico volgare e osceno, la cui analisi risulta tuttavia interessante per comprendere l'evoluzione nella scelta di queste aree lessicali.

Il tema della masticazione e della bocca è fortemente presente in quest'opera e connesso anche con le scelte lessicali, così come l'autrice scriveva: «e quel che linguisticamente è masticabile diventa suo cibo, e se non trova da masticare, inventa» (Insana 1990 in Insana 2007, 575). Si riscontrano dunque neologismi, fenomeni di composizione ma principalmente l'uso di prefissi separativi ed intensivi. In quest'ultima categoria l'uso dei prefissi in s- è fortemente espressivo e lo

troviamo nel dialetto messinese, ma pure onniesteso più della norma nei commediografi del Cinquecento, incluso il pavano e corporalissimo Ruzante della snaturalità. Qualche volta s- è privativo secondo regola, ma più spesso è un rafforzativo anomalo, che produce nessi consonantici forti, con una ricorrenza eccezionale in tutto il corpus, qui aggrumata quasi a compensare la mancanza di altre componenti espressionistiche dell'impasto lessicale (Grignani 2009 in Tomasello 2009, 48).

Inoltre:

le immersioni nel dizionario e quindi nella stratificazione della lingua e l'inventività delle neoformazioni sono l'opposto dell'edonismo linguistico, sono un'uscita dal recinto del poesificio per ragioni di indignazione sostanziosa e paradossale tenerezza. I bisticci tragicomici, i conglomerati di parole perlopiù offensivi, i neologismi corposi si scagliano in sequenze accelerate e per balzi sulla pagina come se insieme al lettore Insana volesse condurre una lotta per «abbrancare l'inabbrancabile» dell'esperienza psico-fisica e linguistica, attraverso l'energia della contaminazione, dal rasoterra fino al cuore visionario della verità, impuro e dissonante proprio come la combinatoria che allestisce il laboratorio vagabondo, offeso dal livellamento e dall'inerzia del conformismo. Sono fatti formali, ma sono anche pilastri di un carattere e di un'etica (ivi, 34).

Tutte queste scelte lessicali, a cui si aggiunge l'uso della dittologia, collaborano nella realizzazione di

una lingua in cui si riduce davvero al minimo, e fino a quasi annullarsi, il divario fra la parola che nomina e la realtà nominata, tenute insieme da una «volontà di dire» e da un'ansia di coralità che hanno pochi riscontri nel panorama contemporaneo (Giudici 2002 in Insana 2007, 600-601).

6.2 Lessico raro, letterario e obsoleto.

Si riscontrano maggiormente termini rari e di bassa frequenza come i sostantivi *animaliere* ('colui che si occupa di animali', p. 357), *zuffe* (p. 362), *imbonitore* ('chi imbonisce, rabbonisce, placa', p. 382), *froge* ('narici umane', p. 388), *famigli* ('servitori, domestici', p. 405), *scaturigine* ('origine', p. 426) e *testimonio* (p. 427). Interessante il sostantivo *zuffe* che in questo versò non è utilizzato sul piano fisico, nel suo significato più comune di 'combattimento disordinato', ma su quello dialettico, di 'discussione, polemica violenta, specialmente su questioni letterarie o ideologiche'. Qui è infatti correlato con il sostantivo *rinfacci*:

si può rifare la facciata funesta / e avere più calda luce / perché la giornata sia alleviata da zuffe e rinfacci (p. 362).

I sostantivi *famigli* e *scaturigine* sono fortemente determinati dai loro attribuiti. I primi sono definiti *lecconi*, caratteristica peculiare della servitù:

e con più crudeltà imperversa ogni volta che torna / dalla compagnia di famigli lecconi (p. 405).

Nel secondo caso, il sostantivo *scaturigine* assume il significato di origine nel contesto in cui è inserito, nonostante l'aggettivo *feconda* sembrerebbe più consono al significato di 'sorgente', mentre qui il soggetto è *l'aspro male* che nella sua origine *prende forza*:

ma il tempo rifiuta scarabocchi e scaracchi / e non si ammorza l'aspro male / che nella scaturigine feconda prende forza / e nella massa umana tutto si propaga e sprofonda (p. 426).

Si riscontrano inoltre i seguenti aggettivi: *pulciöse* ('sudice, misere', p. 351), *bolsi* ('fiacchi, stanchi', p. 381), *pervicace* ('che rimane fermo a oltranza in un atteggiamento, nelle proprie convinzioni', p. 383), *male* (p. 385) e *impiccatore* (p. 421). Il contesto definisce la funzione di *pervicace*, posto in un'anastrofe necessaria per la connessione con verso precedente:

è questo l'ultimo credibile ragguaglio / e poiché sono senza orologio / non capisco se continua l'abbaglio / e se pervicace è la richiesta del risarcimento (p. 383).

L'aggettivo *impiccatore* è inserito in una struttura strofica a chiasmo:

spiò il boia impiccatore / e generò il boiardo di stato affamatore // cadde il
boiardo impiccatore / e restò il boia di stato affamatore (p. 421).

Per quanto riguarda le forme verbali, quelle di bassa frequenza sono *reseca* ('taglia', p. 351), *giostrando* ('combattendo', p. 395), *avventino* (p. 385), *rabbuffando* ('corrucciando', p. 425), *schiccherò* ('dichiarò avventatamente', p. 425) e *ammorza* (p. 426), *consuona* (p. 432). Nel primo caso il verbo non assume il significato di origine e comune di 'partecipare a una giostra' ma quello estensivo di 'combattere', come indicano i sostantivi *mazza* e *catene*:

altro che fondazione famiglia alternativa / e comunità di strafottenti / che
giostrando con mazza e catene / stringono al collo il protettore (p. 395).

Il verbo *schiccherò* è strettamente connesso con il verbo *strologare*, di uso obsoleto:

sputò tondo e provò a strologare di cosa che non sa / in sua coscienza ancora che
sia / e tanto schiccherò che ingannato fu (p. 425).

Entrambi i verbi, in questi versi, sono inerenti alla riflessione intellettuale: il primo è relativo alla prima fase di riflessione, nel significato di 'lambiccarsi il cervello, spremersi le meningi per trovare una soluzione'; il secondo, invece, è legato alla fase di espressione, ma di qualcosa che sarebbe opportuno tacere. Essendo il titolo del componimento *Malie verminose*, è possibile che il primo verbo abbia anche il significato di 'esercitare l'astrologia'.

Di carattere letterario si riscontrano un numero esiguo di sostantivi, come *virgulto* (p. 357), *dimora* (p. 357), *diligenzia* (p. 425) e *cupidità* (p. 410), e verbi come *infinse* ('finse', p. 361), *pugnano* (p. 411) e *opinando* (p. 425). Di maggior interesse gli aggettivi *propinque* (p. 355), *assonnati* ('pigri, tardivi, inattivi', p. 377), *esperita* ('provata, sperimentata', p. 379), *adusto* ('bruciato', p. 396 e p. 430). Interessante l'aggettivo *assonnati* che non assume il significato comune, presente nella stessa strofa, ovvero *stanchi*, ma ha un valore etico, ovvero *tardivi* nell'azione:

i magnacci assonnati / che si precipitano a spalare / sotto la collina dei rifiuti
crollata a Manila / in crescita gli assassini stanchi di questa vitaccia / che
decidono di dare la caccia alla zanzara tigre / ai pedofili e ai topi chiaviconi (p.
377).

L'aggettivo *esperita* costituisce una figura etimologica con il sostantivo *esperienza*:

effetto di naturali cagioni amare / che per disattenzione non si ravvisano / e per
esperita esperienza non si ravvisano (p. 379).

La forma *adusto* è utilizzato in un caso nel suo significato proprio:

intossicata ha perso il piacere e il gusto / poi che adusto fu il nucleo della papilla
(p. 430);

mentre in un altro assume significato metaforico ed è inteso come *consumato*:

adusti da collera e malinconia / gridano e digiunano / gozzovigliano e tacciono /
piangono e sperano / disperano e ridono (p. 396).

Inoltre si riscontrano due congiunzioni di uso letterario ed entrambe di valore causale,
dacché (p. 399) e *dappoiché* (p. 409):

dacché ho scoperto che ha seminato e abbevera / il prato inglese sotto gli ulivi
che s'impidocchiano / costretti a sembrare un'altra cosa / ho preso giustamente
le distanze (p. 399)

scriverò del Monte Rosa / per riconfermare che io amo il mare / e dappoiché non
è il ritratto / che invecchia e s'abbrutisce / rubò il fuoco e svenne (p. 409).

Di carattere obsoleto si riscontrano i sostantivi *ardore* (p. 358), *strambello*
(‘brandello’, p. 395) e *ventraglie* (‘stomaco e interiora’, p. 393), caratterizzato da
espressionismo comico, l'aggettivo *serrato* (‘tenuto nascosto nell'intimo’, p. 357) e le
forme *enfia* (‘si insuperba’, p. 395) ed *enfiata* (‘gonfia, tumefatta’, p. 430). Il termine
serrato assume un significato metaforico rispetto a quello più comune ed è connesso
con il seguenti verso:

a che valgono le rimesse forzate / e tutto l'interesse serrato dentro il petto / se
straperde l'occhio negli abbagli / e non pone steccati al danno ? (p. 357).

Sebbene derivino dallo stesso verbo *enfiare*, riscontrabile anche in Dante, le forme *enfia*
ed *enfiata* assumono significato differente, come si riscontra in questi versi:

non sono la stracciarola / che per piazzare il suo strambello / si enfia e sibila /
madonna mia quant'è bello (p. 395)

enfiata e bianca si vergogna / perché sogna di essere rosea / ma resta imbrogliata
e unta (p. 430).

Nella prima strofa la *stracciarola* è superba, *si enfia e sibila*; nel secondo caso è la lingua ad essere *enfiata e bianca*.

L'uso di questo tipo di lessico alza il livello del testo ma non complica l'interpretazione, in quanto i significati sono facilmente comprensibili nel contesto in cui sono inseriti.

6.3 Lessico tecnico-specialistico.

Nella *Stortura* si riscontra spesso un lessico fortemente specifico, afferente a molteplici ambiti, principalmente botanica, medicina, anatomia ed economia.

Del settore botanico l'Insana dimostra di possedere una notevole competenza, anche di specie poco conosciute. Si riscontrano nomi di piante come *nespolo* (p. 357 e p. 414), *vedovina* (p. 357), *rizomi* (p. 358), *talee* (p. 358), *gramigna* (p. 358), *asparagina* (p. 365), *mortella* (p. 366), *melograno* (p. 366), *magnolia* (p. 375), *topinambur* (p. 381), *amaranti* (p. 381), *lilium sulphureum* (p. 413), ma anche di fiori, come *gardenie* (p. 352), *iris* (p. 358), *corbezzoli* (p. 358), e frutti meno conosciuti, come *carrube* (p. 352), *giuggiole* (p. 361), *verdelli* (p. 376) e *sorbo* (p. 426). In alcuni versi, oltre alla pianta spesso si fa riferimento anche ai suoi fiori e frutti:

il nespolo inselvatichito non darà più frutti (p. 414)

grande amore tiene legata la mortella al melograno / talché si piantano insieme / e fanno più frutto / e quando avviene che stanno lontani / con le radici si vanno a cercare (p. 366)

nessun rimborso né rimorso / e pensando di pensare in grande / nei bicchieri si versarono altri giorni laccati / ma le vespe fecero nido dentro la magnolia / e il grappolo pendeva come un lampadario / sul tavolo di pietra (p. 375).

In altri versi, invece, l'autrice ricorda i sapori e gli odori di campagna che hanno caratterizzato la sua infanzia:

tempo di respiro e il mare è nelle orecchie / e al naso carrube e gardenie / ma ho potato i limoni / e l'agro è sulle mani e nei capelli (p. 352)

gran benevolenza tra la canna e l'asparagina / che l'abbraccia e punge forte / e il suo fiore in microscopici grappoli bianco-rosati / ha profumo fruttato / ma raramente qualcuno se ne accorge (p. 365)

ha tolto i pidocchi ai limoni e piantato / il *lilium sulphureum* che però è profumatissimo / per sgravidare la mente pregna (p. 413)

e tanto schiccherò che ingannato fu / il sapore del sorbo / ma il tempo rifiuta scarabocchi e scaracchi / e non si ammorza l'aspro male / che nella scaturigine feconda prende forza / e nella massa umana tutto si propaga e sprofonda (p. 426).

L'agro dei *limoni*, il profumo fruttato dei grappoli bianco-rosati dell'*asparigina*, ma anche del *lilium sulphureum* coinvolgono l'olfatto. Ci sono riferimenti anche a 'fusti di piante erbacee ricche di sostanze di riserva', i *rizomi*, e a 'parti di pianta in grado di mettere radici e generare un nuovo individuo', le *talee*:

distante è la distanza / e torneranno a essere cimiteriali loculi vuoti / i buchi del muro di sostegno / dove interrati rizomi e piantate talee / occhieggiavano iris e corbezzoli / poi che nessuno s'arrampica sulla scala traballante / per portare terra e acqua / e il vento non porta semi manco di gramigna / e api non vengono dove non c'è sole / dove non c'è fiore da succhiare (p. 358).

La loro vitalità, così come quella di *iris* e *corbezzoli*, è impedita dall'assenza di cure e neppure la *gramigna*, 'erba infestante che cresce spontaneamente nei prati e nei terreni incolti', può generarsi. Si riscontra anche una terminologia specialistica nei verbi *cimare*, ovvero tagliare, e *rimonda* ovvero 'sottoporre a rimondatura, pulire', e nel sostantivo *semenzaio*, ovvero 'terreno usato per seminare le piante che dovranno essere messe a dimora':

trasportando bolsi animali nel sogno carri a vela / volano sui fossi / e cimano topinambùr e amaranti (p. 381)

mancando la mano che rimonda / e toglie i rami morti / il nespolo inselvaticito non darà più frutti (p. 414)

io torno all'orto e al semenzaio sui piedi malfermi / e predispongo chicchi a vista / perché il merlo di becco giallo non scalzi il terriccio / ma è fatica sprecata / poi che al grano preferisce vermi (p. 393).

Un frutto è utilizzato in un contesto non naturale: il *verdello* ('varietà di limone', p. 376) che, con la sua peculiare buccia verdognola, è utilizzato per indicare una possibile pratica di falsificazione, che ormai intacca ogni elemento della realtà:

crescerà il numero dei monopolisti dei cimiteri / e dei piccioni che vanno sulle tombe a cacare / in crescita anche gli esattori di bordelli / gli addetti alla colorazione dei verdelli (p. 376).

Tra gli esseri viventi poco comuni non vi sono solo piante, ma anche *spugne*, come la *spongilla* o piccoli insetti come le *forfecchie*:

frastornata quando il tatto l'inganna / non capisce se rotola spongilla / o si
dibatte su un pezzo d'anguilla (p. 430)

quale caterva di forfecchie riserba? ma che diserba e snerva? (p. 351).

Un altro ambito specialistico è quello anatomico e medico. Jolanda Insana non banalizza la propria situazione di malattia, ma, per essere tagliente nel descrivere il suo dolore fisico, utilizza termini anatomici precisi e poco comuni per indicare le parti del corpo coinvolte, come *arcate* (p. 394 e p. 410), *masseteri* ('muscoli preposti alla masticazione', p. 399), *monconi* (p. 423), *istmo* ('tratto ristretto di un organo o di una struttura, che ne collega due parti più ampie', p. 430), *pavimento* (p. 432) e *volta* ('struttura anatomica foggata ad arco', p. 432) Il primo termine fa riferimento alle *arcate* dentali, che sono *sghembe*, ma, in vista di una guarigione, destinate ad essere *combacianti*:

pregherò a voce alta e non sacrificherò la bocca / per dire che le arcate sono
sghembe / e mi fanno storta / e se nessun dentista capisce / urlerò urlerò per dare
sfiatatoio all'angoscia (p. 410)

e guarita con tutt'e due le arcate combacianti / me ne infischierò delle fregnacce
/ e prenderò a morsi la vita (p. 394).

Il dolore è connesso al gonfiore dei *masseteri*, c'è difficoltà nel deglutire e *guidare il sorso* oltre l'*istmo* delle fauci, la lingua si affloscia sul *pavimento* orale, la *volta* del cavo orale è *crollata* e nemmeno i *monconi* possono essere *salvati*:

io non posso piegarmi / la mandibola non tiene / i masseteri non si gonfiano / e
quando stringo i denti la lingua non è a casa sua (p. 399)

sicché s'affloscia sul pavimento / e fa fatica con la effe fessa / finché divien
tremando muta sotto la volta crollata (p. 432)

scorticata sguizza e ribatte / sale e scende per guidare il sorso oltre l'istmo (p.
430).

non possa mai né bere né mangiare / né tua scribaccheria fare / né monconi
salvare e la bocca sbilenca rabberciare (p. 423).

La sua malattia è esplicitata anche ricorrendo a termini medici specifici come *occlusione* (p. 392 e p. 418), *molaggio selettivo* (p. 394) e *scheletrato* (p. 394):

ho un disturbo d'articolazione / un difetto d'occlusione / chiudo male la bocca /
l'occhio mi balla / mi muovo con circospezione / non ho equilibrio né sostegno /
non posso portare pesi / neppure la busta del latte / figurarsi di dare un calcio
alle cartacce (p. 394)

e se solo lacrime per mala occlusione / lasciarle cadere / sulla faccia storta e
rincagnata (p. 418)

è così che affronterò il problema dell'emancipazione / procedendo al molaggio
selettivo / come il dentista sullo scheletrato (p. 394).

Oltre alla cavità orale, vi sono riferimenti a problematiche riguardanti l'apparato visivo,
come la *cataratta* (p. 371), o usi di termini specifici come *oftalmico* (p. 367):

e ti cala la cataratta davanti alla malattia / che mi piega e schiaccia / mi scaccia e
getta nella congrega delle anime racchie (p. 371)

e dopo non molti passi il piede inciampa nei sassi / e cambia petraia / e parte
mentre io ricovero all'oftalmico (p. 367).

Nel primo caso, però, il termine *cataratta* è utilizzato in una espressione metaforica ma
proverbiale per indicare il totale disinteresse del soggetto al dolore della poetessa.
L'utilizzo di termini medici si riscontra in altri casi interessanti. La locuzione *inceppi
palatali* indica l'incapacità ad esprimersi con chiarezza:

non chiamare all'appello / non ho il formato dei panciuti conviventi / che si
abbeverano alla botte / consumano posate / e cacano geniali pensate senza fiore /
disputando di biancaneve e i cento nani / con gli inceppi palatali di bambini
scemi (p. 352).

La falsità è definita *artritica*, ovvero caratterizzata dalla rigidità ma anche da uno
sviluppo capillare, come nella malattia, che può colpire differenti articolazioni:

dalla compagnia di famigli leconi / e con i pannicelli caldi della mediocrità /
ristora l'artritica falsità / sapendo e non sapendo / che è ingannato chi s'inganna
da sé / per depressa mestizia (p. 405).

La difficoltà di espressione e comunicazione è paragonata al nuotare in un liquido
amniotico, termine scientifico:

non sa castigare la parola / e sfiata e gira a stile libero / nuotando nel gluglù
amniotico / a occhi chiusi per non vedere la cosa / e dopo il colpo di sole / porta
confusione (p. 417).

Sono utilizzati termini specifici di strumentazione medica (*sepolcri iperbarici o incubatrici*) nell'invettiva contro una politica fiscale incomprensibile:

niente rottamazione di dentiere / sepolcri iperbarici o incubatrici / macchine diagnostiche o strumenti di riabilitazione / mentre la detrazione fiscale per spese mediche / scende dal 22 al 19 % / per dare una mano all'evasione (p. 424).

In questi versi si riscontrano alcuni termini di ambito economico, *detrazione fiscale e evasione*, ma altri ancora sono utilizzati in strofe di critica al contesto contemporaneo, caratterizzato da *monopolisti* (p. 376), *esattori* (p. 376), *tangentisti* ('chi abitualmente richiede o riscuote tangenti', p. 377), *rottamazione* (p.424), *detrazione fiscale* (p. 424), *evasione* (p. 424), *inflazione* (p. 424), *interessi* (p. 424), *assicurazione* (p. 424) e *speculazione* (p. 425):

crecerà il numero dei monopolisti dei cimiteri / e dei piccioni che vanno sulle tombe a cacare / in crescita anche gli esattori di bordelli (p. 376)

in crescita gli assassini stanchi di questa vitaccia / che decidono di dare la caccia alla zanzara tigre / ai pedofili e ai topi chiaviconi / i tangentisti convenuti sulla piazza / dell'autoflagellazione (p. 377)

niente rottamazione di dentiere / sepolcri iperbarici o incubatrici / macchine diagnostiche o strumenti di riabilitazione / mentre la detrazione fiscale per spese mediche / scende dal 22 al 19 % / per dare una mano all'evasione / e l'inflazione è sotto il 2% / ma il latte è aumentato più del 10% / insieme al gas alla luce e al telefono / e al 27 % resta ferma la tassa sul reddito da interessi / che a tasso 0,25 % il Credito italiano dà / ai risparmi del poveretto (p. 424)

a quando la rottamazione dei vecchi / per non pagargli la pensione o l'assicurazione (p. 424)

il bel giardino da valanghe e frane è oppresso / poi che la diligenza del bon agricola / con tutti i suoi ministeri / non li sa prevedere / e pota e rimuove il terriccio / disbosca e non pianta argini / finanzia la speculazione e alza muri di cartone (p. 425).

Altri ambiti in cui si riscontra un lessico specialistico sono quello gastronomico, con i sostantivi *testina* (p. 375) e *salmistrato* (p. 375):

nella bella cucina antica / dove la testina è cotta al dente / e la mente è servita a temperatura ambiente // così con il cuore salmistrato e la glassa montata a puntino (p. 375);

letterario con i sostantivi *canzoniere* (p. 357) e *sestina* (p. 357):

è la mente del sole che illumina il nespolo / e la vedovina vellutata / e non basta
pagare il giardiniere o l'animaliere / dappoicchè per ogni canzoniere si mette
mano / ai dadi e alla sestina (p. 357);

fisico con i sostantivi *baricentro* (p. 347) e *quintali* (p. 347):

e ottenebrata da troppa luce scorgo ombre / perché non ho baricentro / e le
gambe pesano quintali (p. 347);

religioso con il sostantivo *aspersione* ('rito che consiste nello spruzzare acqua benedetta
per benedire o purificare persone o cose', p. 346):

e dunque non ci sarà un'altra volta / dopo l'aspersione di acqua e sale / agli
angoli della casa addormentata / ma tu restituisci giubbetti e camicie / al
manichino sbilanciato / sdimenticando che ogni mutazione è arrischiata (p. 346).

Questa categoria è tra le più corpose in questa raccolta poetica, indicando la
grande conoscenza dell'autrice, che nella sua espressività vuole essere precisa, ma
anche tagliente nei punti più elevati dell'invettiva.

6.4 *Dialettalismi e regionalismi.*

Nella raccolta poetica si riscontrano un numero esiguo di parole del dialetto
siciliano, mentre prevalgono regionalismi, in particolare appartenenti al toscano e al
romanesco, con qualche termine meridionale e centro-settentrionale. La diminuzione di
questo lessico è determinato dalle tematiche affrontate ma anche dalla volontà di
rendere più incisiva e comprensibile la propria invettiva, diretta ad un numero cospicuo
di destinatari. Da questo punto di vista, quindi, risulta molto diversa la scelta rispetto
alla raccolta *Sciarra Amara* o ad altre appartenenti alla prima fase di produzione
poetica.

L'uso dei sicilianismi si incontra in versi in cui c'è necessità di espressività,
come per le parole *bàbbia* ('stupida', p. 353), *alliffato* ('che si accattiva l'animo di
qualcuno, p. 405) e *sputazza* ('saliva', p. 418):

e poi / avendo calli sulla lingua / non s'addice alla mia bocca la mollezza babbia
/ di nanina sisetta pipina (p. 353)

nessuna lusinga / il male è tutto alliffato truccato griffato / addirittura buonista
(p. 405)

è un'ossessione la bocca / poi che si mangia i denti e fa sputazza (p. 418).

Nel primo caso, si evidenzia come all'autrice non sia attribuita la *mollezza* di parola, immagine rafforzata dal possesso di *calli* sulla lingua; nel secondo caso, i verbi al participio passato evidenziano la falsità del male, creando una climax in cui è definito così *alliffato*, da diventare *truccato* e *griffato*; nel terzo caso, il malfunzionamento della bocca crea un'immagine di disgusto in cui fa *sputazza*. I sicilianismi sono utilizzati in altri versi, in cui costituiscono un modo di dire o un'espressione:

stanno chini sullo stufato / senza una lacrima di miele / né una scarda di mandorla / ma non mangiano e sulle labbra / hanno un sorriso raggelato (p. 349)

e però per sbrinare il cavolo / ci vuole poco / quasi niente / manca un'anticchia di sole (p. 382).

Il significato dei due sostantivi *scarda* e *anticchia* è lo stesso ovvero 'piccola quantità'; il secondo è solitamente utilizzato come avverbio. I versi appartengono all'area semantica gastronomica e naturale, contesti che sempre inducono l'autrice al ricordo dei luoghi d'origine, Monforte San Giorgio o Messina. È presente, inoltre, un altro sostantivo di area meridionale, *chiaviconi* ('delle fogne', p. 377), che in questo contesto indica un tipo di *topo*:

in crescita gli assassini stanchi di questa vitaccia / che decidono di dare la caccia alla zanzara tigre / ai pedofili e ai topi chiaviconi (p. 377).

Per quanto riguarda i regionalismi, si riscontrano un numero maggiore di toscanismi, nei sostantivi *sbréndoli* ('brandelli', p. 351), *pellecchie* ('pelle vizza e cascante', p. 371), *bischerò* ('persona stupida', p. 375), *mota* ('fanghiglia appiccicosa e limacciosa', p. 406), *pettina* ('pettorina di un grembiule', p. 420), nelle forme verbali *sbuzzo* ('privare delle viscere', p. 395) e *slemba* ('pende da una parte', p. 429). In alcuni versi, le parole contribuiscono a rendere ancora più efficaci le immagini. La memoria, ad esempio, riduce il *vestito* a *sbréndoli*:

la memoria frivola scarta e scolla appunti / scuce i lembi del vestito e ne fa sbréndoli (p. 351);

l'appiglio affinché la casa non sia distrutta, è causato dall'aver *il culo sulla mota*, locuzione in cui il primo sostantivo rafforza l'espressività mentre il secondo è in figura etimologica con il verbo *smotta* :

la casa non smotta perché piove a dirotto / ma perché ha il culo sulla mota (p. 406);

non ci si deve affliggere sul dolore, così come *sul sugo che insudicia la pettina*, in quanto è sempre possibile una soluzione:

ma se il dolore sale agli occhi / non vale recriminare / sul sugo che insudicia la pettina / perché una macchia si smacchia / e non vale dire fumi troppo / perché si scambia l'osso con la polpa (p. 420).

In altri casi, il toscanismo è sinonimo di un altro termine, sempre espressivo, come nelle forme verbali *strippo* e *sbuzzo*, con significato di 'privare delle viscere':

io strippo e sbuzzo il porcospino / che vuole farsi il giaciglio nella mia tana (p. 395).

In alcuni versi si riscontrano climax che intensificano il significato:

appuntamento al prossimo lunedì / e però per rifare il quadro e la cornice / è giocoforza sacrificare / fronzoli pellecchie e pellacchie / senza impanare le parole / poi che di spine e spasimi si riempì la casa grande (p. 371)

cecata s'inerpica e strapiomba / si rialza e stramazza / perché pure marciando in avanti è sghemba / sulla traccia che slemba bislacca (p. 429).

Nel primo caso il superfluo è espresso dal sostantivo *fronzoli* e dai sinonimi *pellecchie* e *pellacchie*, di cui il secondo dispregiativo. Nel secondo caso l'incertezza del cammino è esplicitata dai verbi *s'inerpica*, *strapiomba*, *si rialza* e *stramazza*, sino a soffermarsi sull'incapacità di seguire in modo adeguato una *traccia*, ovvero la *slemba*.

Si riscontrano alcuni termini del *romanesco*: *magnacci* ('sfruttatori, protettori', p. 375), *fregnacce* ('sciocchezze, fandonie', p. 394), *pennichella* (p. 410). Interessante l'espressività dei versi seguenti, caratterizzati da verbi di uso colloquiale (*infischierò*) e modi di dire (*prenderò a morsi la vita*):

e guarita con tutt'e due le arcate combacianti / me ne infischierò delle fregnacce / e prenderò a morsi la vita (p. 394).

Sono utilizzate due parole di area settentrionale e centro-settentrionale: la forma verbale *sgorati* ('puliti', p. 351) e il sostantivo *stracciarola* ('straccivendola', p. 395):

scordare il buio freddo / del bosco che assedia la casa / e ricordare i lampi di sole ai vetri sgorati / scordare il cipciap di commensali fintoanoressici / per ricordare la pentola della polenta (p. 351)

non sono la stracciarola / che per piazzare il suo strambello / si enfia e sibila /
madonna mia quant'è bello (p. 395).

I toscanismi, così come i termini settentrionali e centro-settentrionali, appartengono ad un lessico ormai di dominio comune; i sicilianismi, i meridionalismi e i termini romaneschi sono connessi ai luoghi di vita di Insana, che influenzarono profondamente la sua vita e la sua poesia.

6.5 *Il tono dell'invettiva: linguaggio basso e volgare, insulti e maldicenze.*

Le interdizioni maggiormente presenti sono quelle scatologiche e di decenza. Le prime riguardano «i sostantivi e ed i verbi che si riferiscono alle funzioni della digestione e dell'evacuazione, alle parti del corpo interessate a queste funzioni ed ai luoghi in cui essi si compiono» (Galli de' Paratesi 1969, 137). Nella *Stortura* il tema del corpo è fondamentale e l'autrice usa un lessico espressivo e forte, per esprimere le azioni del corpo. In questa categoria si riscontrano le forme verbali *pisciando* (p. 351), *cacano* (p. 352), *cacare* (p. 376), *culo* (p. 406 e 409), *sputando* (p. 413), *vomito* (p. 420), *sputò* (p. 425), *vomitato* (p. 430) e i sostantivi *pisciate* (p. 352), *sputazza* (p. 418) e *scaracchi* ('sputi catarrosi', p. 426). *Cacare* e *pisciare* sono termini interdetti ma usati; il secondo è considerato molto volgare (ivi, 138-39). Negli esempi che seguono sono utilizzati con il significato proprio:

la memoria frivola scarta e scolla appunti / scuce i lembi del vestito e ne fa
sbréndoli / e quando alza l'anca rattrappita / bastarda spadona reseca fiori d'erba
/ pisciando e cazzeggiando dentro la superba riserva / che sdegrada in pulciose
catapecchie (p. 351)

crecerà il numero dei monopolisti dei cimiteri / e dei piccioni che vanno sulle
tombe a cacare / in crescita anche gli esattori di bordelli / gli addetti alla
colorazione dei verdelli (p. 376)

è l'acqua che fa l'orto / e qui scrosciano pisciate (p. 352).

Nell'ultimo verso, inoltre, il carattere onomatopeico del sostantivo *pisciate* è intensificato dal verbo *scrosciano*. Il verbo *cacare* è utilizzato in senso metaforico in questi versi:

non chiamare all'appello / non ho il formato dei panciuti conviventi / che si
abbeverano alla botte / consumano posate / e cacano geniali pensate senza fiore /
disputando di biancaneve e i cento nani / con gli inceppi palatali di bambini
scemi (p. 352).

I verbi *vomito* e *vomitato* e il sostantivo *sputazza*, considerati disgustosi e poco
piacevoli, sono utilizzati in strofe in cui l'autrice mostra esternamente il dolore provato
e le implicazioni sul proprio corpo:

e vomito e mi gratto tra i capelli / e ho chiazze rosse sulla pelle / dalle tempi
all'alluce e però pure vacillando / prendo a camminare per il mondo (p. 420)

e dalle fauci alla faringe / con forza sospinge il boccone / che ogni tanto resta a
galla nel palato / e viene vomitato (p. 430)

è un'ossessione la bocca / poi che si mangia i denti e fa sputazza (p. 418).

In altre due strofe, invece, il verbo *sputare* è utilizzato in contesti differenti e connesso
ai titoli dei componimenti: *La voglia* è soggetto del verbo *sputando*; mentre chi compie
Le malie verminose è soggetto del verbo *sputò*:

per rialzare le mura / piega drizza e volge a piacimento / e sputando tre volte
sulle angustie del tempo / con giocosa contumelia non tenta nessun rimedio /
contro le fluttuanti esternazioni / ma conoscendo gli altri e il tormento / porta sé
medesimo dal labirinto al recinto / e per celia finge tedio (p. 413)

rabbuffando il volto per sembrare più dotto / sputò tondo e provò a strologare di
cosa che non sa / in sua coscienza ancora che sia / e tanto schiccherò che
ingannato fu (p. 425).

Il sostantivo *scaracchi*, invece, è utilizzato in versi sentenziosi:

ma il tempo rifiuta scarabocchi e scaracchi / e non si ammorza l'aspro male / che
nella scaturigine feconda prende forza / e nella massa umana tutto si propaga e
sprofonda (p. 426).

Anche il termine *culo*⁸⁰ è colpito da interdizione scatologica, utilizzato in questi
versi nella propria funzione di evacuazione, nel primo caso, e per rendere ancora
più efficace l'immagine, nel secondo caso:

i miei coetanei ricchi hanno scordato l'Italia / che si puliva il culo con la carta di
giornale (p. 409)

⁸⁰ «dal lat. *Culus*, 'ano', a sua volta da una radice indoeuropea significante 'cavità», Boggione-Casalegno
1996, 541.

la casa non smotta perché piove a dirotto / ma perché ha il culo sulla mota (p. 406).

Si riscontrano anche forme che rientrano nell'interdizione sessuale come *fottuta* (p. 388), *fregaccio* (p. 406), *balla* (p. 406 e p. 418), *palle* (p. 424). Quest'ultime sono due «formazioni metaforiche» (Galli de' Paratesi 1969, 116): in questi versi, *palle* indicano i testicoli mentre *balle* indicano «'sciocchezze', 'cose non vere'» (ibidem):

nella fosse biologica precipitano i nomi delle cose / e tutti a sciacquarsi le palle
con 35 ore sì 35 ore no (p. 424)

entra nella pelle dei cattivi per sentire piacere / e sfrocchiando balle d'idee a
buon mercato (p. 418)

spande cordoglio e spende / si attorciglia e sorprende nell'imbroglio / si slega e
sega / si leva d'impaccio / tirando un fregaccio su ogni balla che vende / e con
stringhe dorate stringe / gli scarponcini di gatto morto (p. 406).

In quest'ultima strofa si riscontra anche il sostantivo *fregaccio*, che deriva dal verbo *fregare*, che «dal significato sessuale è quasi del tutto passato a quelli di 'ingannare', 'non curarsene', 'rubare'» (ivi, 121). Allo stesso modo anche il sostantivo *fottuta* indica qui un altro significato, ovvero 'grande quantità' (ibidem):

e ha una paura fottuta di mancare / e però non si duole della fattuccheria / e così
non c'è rimbombo / né di strepiti né di piagnistei (p. 388).

Tra le interdizioni di carattere magico-religioso rientrano i verbi connessi alla sfera semantica della morte come *ammazzano*⁸¹ (p. 348) ma anche *schiettare* (p. 419) e *stramazza* (p. 429). La violenza del primo verbo è intensificata in questo verso da molteplici immagini, che culminano in una cruda e riprovevole azione:

i corpi dei nemici e dei parenti / e delinquenti e sfregiatori sono i vecchi padri /
incarogniti e ubriachi di viagra / che ammazzano le mogli e si mangiano i figli
(p. 348).

Gli altri due verbi sono utilizzati in contesti in cui si evidenzia le conseguenze della malattia e dell'incapacità nella comunicazione:

⁸¹ «*Ammazzare* significa etimologicamente 'colpire con una mazza': è un termine piuttosto crudo», Galli de' Paratesi 1969, 154.

altro che chiacchiera / ci vuole un triplo stop un appoggio di ringhiera / per non schiattare di commozione (p. 419)

cecata s'inerpica e strapiomba / si rialza e stramazza (p. 429).

Si riscontra anche l'esclamazione *al diavolo* (p. 346), non sottoposta ad interdizione:

al diavolo il fato fatuo e la sorte / a marcio dispetto l'origano mette fiori (p. 346).

Vi sono altri casi in cui «le parole interdette nell'invettiva e nell'esclamazione vengono dunque scelte ad esprimere i contenuti emotivi più disparati: sia gli insulti sia gli apprezzamenti positivi. Il legame semantico tra il loro significato e questi loro usi è fortemente immotivato. [...] tali usi non servono alla comunicazione ed hanno un valore unicamente emotivo» (ivi, 59). Qui, con questa funzione, sono utilizzati i sostantivi *incazzatura* (p. 345) e *cazzate* (p. 352):

sbatte la finestra / cambia scenario e battuta / e però dopo tanta incazzatura / ho voglia di sbraitare cantando / perché l'ultima parola non è detta (p. 345)

e patiscono assai struggendosi per cazzate / perché incapaci di sostituire / in mancanza di denari / la passione per i cavalli con le cavalcate (p. 352).

I punti di espressività e di invettiva più estrema sono caratterizzati dall'uso di un lessico volgare e appartenente al turpiloquio come i sostantivi *bastarda* (p. 351 e p. 432), *scemi* (p. 352), *imbecilli* (p. 411) e la forma verbale *cazzeggiando* (p. 351):

la memoria frivola scarta e scolla appunti / scuce i lembi del vestito e ne fa sbréndoli / e quando alza l'anca rattrappita / bastarda spadona reseca fiori d'erba / pisciando e cazzeggiando dentro la superba riserva / che sdegrada in pulciose catapecchie (p. 351)

non chiamare all'appello / non ho il formato dei panciuti conviventi / che si abbeverano alla botte / consumano posate / e cacano geniali pensate senza fiore / disputando di biancaneve e i cento nani / con gli inceppi palatali di bambini scemi (p. 352)

screpolata non mastica né inghiotte / non è liturgica né sacrilega / è franca e bastarda e non se ne vanta (p. 432)

correndo allo sfacelo / imbecilli e minutissimi animali / contro avversari giganti e forzuti / pugnano con ardito zelo (p. 411).

Scemi e *imbecilli* rientrano nella categoria dei difetti fisici: sono definiti per questi e ispirano ripugnanza (cfr. ivi, 183).

Un esiguo uso di questo tipo di lessico è dettato da «una poetica meno “urlata”, tesa alla ricerca di un confronto con la tradizione da una parte, e con la realtà contemporanea dall’altra, nonché da un aspetto autobiografico, ma insieme corale, più accentuato ed esplicito» (Venturini 2008, 171).

6.6 *Quando la parola è manchevole: neologismi e invenzioni lessicali.*

6.6.1 *Neologismi.*

Il numero di neologismi realizzati tramite processi di suffissazione è ridotto. I due più interessanti sostantivi «astratti per grammatica, ma concretissimi nella sostanza» (Turchetta 2003 in Insana 2007, 603) sono *scribacchieria* (p. 423) e *dentisteria* (p. 427). Il primo caso rientra nel processo di trasformazione di un verbo, in questo caso *scribacchiare*, in sostantivo. I sostantivi con suffisso *-eria* rientrano nella categoria *nomen agentis* con valore locativo (Dardano 1978, 55); tuttavia qui sembrerebbe rientrare nella categoria *nomen actionis* (ivi, 43):

non possa mai né bere né mangiare / né tua scribacchieria fare / né i monconi salvare e la bocca sbilenca rabberciare (p. 423).

Il secondo caso appartiene al processo di trasformazione all’interno della stessa categoria, ovvero il sostantivo: da *dente* deriva *dentisteria*:

domandò ai nemici di restituire il tolto / di salute e soldi / o di lasciare la dentisteria / e poi che si rifiutarono bandì guerra / invocando a testimonio il dio delle vendette / contro chi ha il torto (p. 427).

Questa trasformazione ha «come risultato un nome che esprime quantità o valore collettivo»⁸².

Un caso interessante è l’aggettivo *verdente* (p. 381), che rientrerebbe nel processo di trasformazione di un verbo in un nome o aggettivo nominalizzato (cfr. Dardano 1978, 52-53). Potrebbe anche essere considerato un caso di conversione di verbi «che assumono spesso anche valore aggettivale» (D’Achille 2003, 128). Tuttavia

⁸² Dardano 1978, 88. Cfr. ivi, 92 e Adamo-Della Valle 2017, 37.

qui l'aggettivo non deriverebbe dal verbo *verdeggiare*, ma da *verde*. Il contesto in cui è utilizzato potrebbe giustificare la scelta del suffisso *-ente* per ragioni rimiche e foniche:

foglia verdente / acqua corrente / porta via questo male ardente (p. 381).

L'ultimo caso appartiene ad una categoria di neologismi molto produttiva, ovvero le trasformazioni da nome a verbo con i suffissi *-are* ed *-ire*⁸³. Qui il verbo intransitivo *fannullare* deriva dal sostantivo *fannullone*:

che fatica fannullare ruffolando parole (p. 400).

Altri neologismi si riscontrano nei composti, ma in maggior numero nell'uso di prefissi separativi ed intensivi, fenomeno cospicuo in questa raccolta.

6.6.2 *Fenomeni di composizione.*

Il numero di composti è esiguo e la maggioranza è costituita da due sostantivi. In questi versi si riscontrano quattro casi in cui il determinato precede il determinante, ovvero «il secondo elemento determina cioè il significato del primo»⁸⁴:

il pescecane morto / continua a inghiottire / pesci vivi (p. 343)

per troppa scarsità d'orecchio non dà risposte / e quando s'infila la calzamaglia di penitente / è uno sdiluvio di parola incrociate / di ricchezze malriposte e bruciate (p. 393)

che fatica annullare ruffolando parole / e tenendo la viltà a capotavola / sicché nessuno intraprende la più piccola impresa (p. 400)

brancapelo non finì di argomentare e sgomentare / che si lanciò nell'arena e corse / per allontanarsi dal rottamaio / nell'ora della pennichella (p. 410).

Nei composti *pescecane* e *calzamaglia*, «nella frase di base non c'è la preposizione davanti al determinante» (Dardano 1978, 183) e la testa è a sinistra. Invece, nei composti *capotavola* e *brancapelo*, «nella frase di base c'è la preposizione davanti al determinante» (ibidem); anche qui la testa è a sinistra. I primi tre composti sono di uso

⁸³ Cfr. Dardano 1978, 26-28 e Adamo-Della Valle 2017, 47.

⁸⁴ D'Achille 2003, 135. Cfr. Dardano 1978, 176.

comune; *brancapelo*, invece, è un neologismo. Il composto *giocoforza* (p. 371), invece, presenta una coordinazione dei due elementi nominali⁸⁵:

appuntamento al prossimo lunedì / e però per rifare il quadro e la cornice / è
giocoforza sacrificare / fronzoli pellecchie e pellicchie / senza impanare le
parole / poi che di spine e spasimi si riempi la casa grande (p. 371).

In questo verso, si riscontra un composto costituito da aggettivo e nome, tipo poco produttivo in italiano, in cui il «nome ha la caratteristica espressa dall'aggettivo» (D'achille 2003, 135):

scordare il buio freddo / del bosco che assedia la casa / e ricordare i lampi di
sole ai vetri sgorati / scordare il cipciap di commensali fintoanoressici / per
ricordare la pentola della polenta (p. 351).

Il composto *fintoanoressici* è il secondo caso di neologismo, in questa categoria. Un composto, invece, di uso comune ed appartenente alla categoria di composti formati dal prefisso *auto-* con valore avverbiale (cfr. Dardano 1978, 166), è *autoflagellazione* (p. 377). In questo caso il determinante precede il determinato.

6.6.3 L'uso dei prefissi.

Il fenomeno che presenta un lessico molto corposo all'intero della raccolta poetica è l'uso dei prefissi, principalmente di carattere privativo ed intensivo.

Il prefisso *s-* con funzione privativa ed intensiva è produttivo di alcuni neologismi. Nel primo caso delle forme verbali parasintetiche *smummiata* (p. 351), *scompagnata* (p. 355), *strippo* (p. 395), *smuscola* (p. 431). Si riscontra anche l'infinito *spavimentare* (p. 377). L'espressività di questi verbi è utilizzata per indicare il dolore dell'autrice, causato dall'impossibilità di scrittura:

il dolore mi tolse i libri e fui smummiata (p. 351),

e dalla difficoltà di comunicazione, interrotta dalle storture della lingua:

ricacciata si smuscola e affrena / e non ha cuore e si morde / tanto è diventata
incerta bassa e purgata (p. 431).

⁸⁵ Cfr. D'Achille 2003, 135 e Dardano 1978, 191-92.

Il verbo *strippare* è attestato con il significato di ‘mangiare moltissimo’ oppure ‘essere sotto l’effetto di una droga’. Tuttavia in questo verso è utilizzato come sinonimo di *sbuzzo*, ovvero ‘privare delle viscere’:

io strippo e sbuzzo il porcospino / che vuole farsi il giaciglio nella mia tana //
troppe spine fanno piumoni (p. 395).

La forma *scompagnata* è utilizzata in riferimento ad un essere inanimato, ovvero una *palma*:

non c’è palmo di terra contemplata che non frutti / non c’è palma scompagnata /
che generi senza il maschio accanto (p. 355).

I neologismi con *s-* intensiva sono le forme verbali *sdimenticando* (p. 346), *sdregrada* (p. 351), *smaneggiata* (p. 431) e *sfessa* (p. 432), ed il sostantivo *sdiluvio* (p. 393). Un caso particolare è *sfessa*, che può essere considerata una forma intensiva del participio passato del verbo *fendere*:

sfrenata si srotola nella cavità e si sfessa / e non trovando il giusto appoggio non
consuona / sicché s’affloscia sul pavimento (p. 432).

La forma verbale *sdimenticando* è utilizzata dopo un participio passato, in cui la *s-* ha una funzione privativa, ovvero in *sbilanciato*:

e dunque non ci sarà un’altra volta / dopo l’aspersione di acqua e sale / agli
angoli della casa addormentata / ma tu restituisci giubbetti e camicie / al
manichino sbilanciato / sdimenticando che ogni mutazione è arrischiata (p. 346).

Le forme *sdregrada* e *smaneggiata* sono utilizzate in contesti non rilevanti:

bastarda spadona reseca fiori d’erba / pisciando e cazzeggiando dentro la
superba riserva / che sdegrada in pulciose catapecchie (p. 351)

straziata non è più sana né mala / è povera e non si fa vedere / per non essere
smaneggiata (p. 431).

Il prefisso *s-* con valore privativo è utilizzato anche per forme verbali di uso comune, come le parasintetiche *scartare* (p. 351), *scolla* (p. 351), *scrostando* (p. 362), *spostarmi* (p. 365), *spostare* (p. 365), *spostata* (p. 365), *spolpano* (p. 373), *sgrassano* (p. 373), *svenano* (p. 373), *scarnificato* (p. 373), *sfatare* (p. 382), *snudò* (p. 389), *sbuzzo* (p. 395), *smotta* (p. 406), *sgusciando* (p. 423), *sloggiare* (p. 429), *scorticata* (p. 430), *snoda* (p. 432), ma anche forme non parasintetiche come *scordare* (p. 351), *sfiata* (p.

351 e p. 417), *scuce* (p. 351), *svincolo* (p. 352), *svincolando* (p. 352), *sconvolgere* (p. 352), *scavalcate* (p. 357), *scompaiono* (p. 358), *scomparire* (p. 359), *sfabbricare* (p. 372), *sbrinare* (p. 382), *scalzi* (p. 393), *sconoscendo* (p. 394), *svuota* (p. 395), *sgravidata* (p. 396), *sgombra* (p. 397), *sbrinati* (p. 403), *smontate* (p. 405), *slega* (p. 406), *scordato* (p. 409), *scartò* (p. 409), *sgravidare* (p. 413), *sganciando* (p. 414), *scorda* (p. 419), *smacchia* (p. 420), *srotola* (p. 432). Interessanti i molteplici versi in cui queste forme verbali sono utilizzate in figure etimologiche:

la casa non smotta perché piovve a diretto / ma perché ha il culo sulla mota (p. 406)

ma tu continui a fabbricare e sfabbricare memorie / per farne cuscini di pietra (p. 372)

ma se il dolore sale agli occhi / non vale recriminare / sul sugo che insudicia la pettina / perché una macchia si smacchia / e non vale dire fumi troppo / perché si scambia l'osso con la polpa (p. 420).

In questo caso, inoltre, oltre alla figura etimologica, si riscontra anche un anafora dei verbi *scordare* e *ricordare*:

bisogna scordare panettone e pasta frolla / per ricordare il pane / scordare il buio freddo / del bosco che assedia la casa / e ricordare i lampi di sole ai vetri sgorati / scordare il cipciap di commensali fintoanoressici / per ricordare la pentola della polenta / che sfiata sulla stufa (p. 351)

I verbi *spostare* e *svincolare* sono utilizzati in questi versi secondo la figura del poliptoto:

ho voglia di spostarmi / dice / di spostare in avanti i confini / e marcia verso il cancello / tagliando l'aria a colpi d'ascia / per scacciare gli spiriti stranieri / senza contare che li custodisce al caldo dentro casa / ma è la sua mente che si è spostata (p. 365)

sventagliando virgolette / e pizzicando parti invariabili del discorso / mi tiri per i capelli e io mi svincolo / e svincolando te li lascio in mano / e però mi domi se mi coinvolgi / nel chiacchiericcio che ti avvolge e sconvolge (p. 352).

In quest'ultima strofa, si riscontrano anche altre forme caratterizzate da s- privativa come *sconvolge* e da s- intensiva come *sventagliando*. L'autrice, inoltre, insiste sulla stessa area semantica, come nell'uso dei gerundi *raschiettando* e *scrostando*:

raschiettando incrostrazioni e vecchie mufte / e scrostando calcinacci (p. 362);

del verbo *sfatare* e del sostantivo *folia* ('favola, fiaba'):

m'impegno in imprese di fiori e frutti / per mettere al coperto i nidi / e sfatare la
folia dello stento (p. 382);

dei participi passati *smonate* e *sciolti*:

nessuna lusinga / il male è tutto alliffato truccato griffato / addirittura buonista /
e rincuorati dall'eco di piccoli passi pensiamo / che riusciremo ad aprire la
finestra / smontate le impalcature e sciolti i velami (p. 405);

delle forme verbali *slega* e *sega*:

si attorciglia e sorprende nell'imbroglio / si slega e sega / si leva d'impaccio (p.
406);

del verbo *sgravidare* e dell'aggettivo *pregna*:

il liliun sulphureum che però è profumatissimo / per sgravidare la mente pregna
/ e punzecchiare la sofferenze (p. 413).

L'espressività delle forme con prefisso *s-* è accentuata dall'uso della climax, come in
questi versi:

in Africa milioni di formiche / spolpano polli e sgrassano maialini / e quando
vanno all'attacco dell'uomo che dorme / lo intossicano e svenano / sicché
langue senza sangue / e viene meglio scarnificato (p. 373)

scorticata sguizza e ribatte / sale e scende per guidare il sorso oltre l'istmo (p.
430).

Si riscontrano aggettivi di uso comune con *s-* privativa come *smemorata* (p.
345), *sbilanciato* (p. 346), *scalzi* (p. 375), *sdentato* (p. 391), *scoperto* (p. 423) ma anche
sostantivi come *sviamento* (p. 382), *snervamento* (p. 382), *sfiatatoio* (p. 410). Anche nel
caso di dell'aggettivo *smemorata* si riscontra una figura etimologica:

smangiata dagli acidi del sudore / disprezza la mente smemorata (p. 345).

Il sostantivo *snervamento*, invece, è utilizzato in una strofa in cui, con altri sostantivi
ugualmente espressivi come *soffocamento* e *starnazzamento*, è posto a fine verso, in
rima baciata:

e non devia né smarrisce lo sguardo / ma riconosce il sangue scuro del
soffocamento / e vede i segni della dissuasione / sulla palizzata abbattuta / pure

persistendo polveroso stranazzamento / dopo il quale più increscioso si fa lo snervamento (p. 382).

L'espressività si riscontra anche in questo verso:

urlerò urlerò per dare sfiatatoio all'angoscia (p. 410).

Sono presenti forme verbali di uso comune anche nel caso del prefisso *s-* intensivo come *smangiata* (p. 345), *scacciare* (p. 365), *scaccia* (p. 371), *scambiando* (p. 376), *smossa* (p. 377), *scrolla* (p. 417), *sforza* (p. 417), *smuovendo* (p. 419), *sfregando* (p. 420), *storcendo* (p. 420), *scola* (p. 424), *sgraffia* (p. 429), *sguizza* (p. 430), *smaneggiata* (p. 431), *smuovendo* (p. 432), ma anche parasintetiche come *sbraitar* (p. 345), *strapazza* (p. 345), *sconquassa* (p. 346), *sbandare* (p. 347), *snerva* (p. 351), *scrosciare* (p. 352 e p. 376), *sventagliando* (p. 352), *sforacchiando* (p. 418), *sprofonda* (p. 426). Alcune di queste forme sono utilizzate in una climax, come in questa strofa:

e non ti trasformi trentatré volte / e ti cala la cataratta davanti alla malattia / che mi piega e schiaccia / mi scaccia e getta nella congrega delle anime racchie (p. 371),

e in altre, anche con la presenza di più verbi con *-s* intensiva, qui in corsivo:

spara a vanvera / e mi *scrolla* e *sforza* a ciò che dice senza riflessione / ebetemente pattinando in ciabatte (p. 417)

e intanto latra e ringhia / *sfregando* impuri suoni / *storcendo* frange di discorsi d'accatto / con la pretesa di spiegare di male (p. 420)

Alcune forme verbali sono utilizzate in contesti impropri: il verbo *sventagliare*, ovvero 'sparare a ventaglio con un'arma da fuoco a ripetizione', è riferito alle virgolette, mentre il verbo *sforacchiare*, ovvero 'bucherellare', è riferito al sostantivo *balle*:

sventagliando virgolette / e pizzicando parti invariabili del discorso / mi tiri per i capelli e io mi svincolo (p. 352)

e sforacchiando balle d'idee a buon mercato (p. 418).

In questi versi, invece, lo stesso concetto è esplicitato dalle forme verbali *sguizza*, *ribatte*, *sale* e *scende*:

scorticata *sguizza* e *ribatte* / *sale* e *scende* per guidare il sorso oltre l'istmo (p. 430).

Si riscontra un solo sostantivo con *s-* intensiva, ovvero *slancio* (p. 388).

Nella raccolta poetica si riscontrano molteplici tipi di prefissi privativi e intensivi. Per quanto riguarda i primi, sono utilizzati *de-* e *dis-*⁸⁶ nelle forme verbali *desviata* (p. 345), *disciolti* (p. 346), *disinquinare* (p. 395), *disbosca* (p. 425) ma anche nei participi passati con funzione attributiva come *disorientata* (p. 429) e *disarmata* (p. 430). L'instabilità provata dal dolore e la difficoltà di comunicazione è espressa dalle forme *disciolti* e *disorientata*, ma anche dall'espressività di questi versi:

e quando il collo s'affloscia / come se disciolti fossero i nervi / a stento sostiene
il capo che casca morto / e non vuole cascare (p. 346)

disorientata va a tentoni e risospinta da ogni canto / s'inarca e s'inalbera
s'allunga / si ritrae e sbatte / torna a riaffacciarsi e rientra di corsa (p. 429).

Altri prefissi con valore privativo sono *a-* e *in-*⁸⁷ negli aggettivi *affrancata* (p. 432), *insaziata* (p. 431), *inarticolata* (p. 432), *incapaci* (p. 352), *inesorabili* (p. 358), *inverosimili* (p. 401), *indomata* (p. 410), *indocile* (p. 429) e *imperfetta* (p. 431). Il valore dell'aggettivo *indocile* è intensificato dalle forme verbali *estenuata*, *si storce*, *sbanda*, *starnazza*:

estenuata si storce a sinistra e si posa / e quando si leva verso l'uscita indocile
sbanda / e starnazza imprigionata (p. 429).

Il participio *inarticolata* è connesso ad un altro che lo precede, *infuriata*, che ha lo stesso prefisso ma con valore intensivo:

e tanto si smuove che articola infuriata // inarticolata fallisce e ciondola (p. 432).

L'aggettivo *imperfetta* è connesso con il participio passato *involuta*, che presenta lo stesso tipo di prefisso privativo:

sostenendo che è imperfetta e s'è involuta / sotto il ruggito del male (p. 431).

Anche i sostantivi *disattenzione* (p. 379), *disgrazia* (p. 388) e *indiscrezione* (p. 394) appartengono a questa categoria, con i prefissi nominali negativi *dis-* e *in-* (Dardano 1978, 127).

⁸⁶ Cfr. Dardano 1978, 127 e 133.

⁸⁷ Cfr. *ivi*, 127 e 128.

I prefissi intensivi sono utilizzati principalmente nelle forme verbali, come nel caso di *ri-*⁸⁸ in *rifare* (p. 362, p. 371, p. 399 e p. 405), *risucchiato* (p. 366), *rinascere* (p. 366), *rigettò* (p. 367), *ritirare* (p. 372), *risciacquata* (p. 382), *ricrea* (p. 388), *ritrovarsi* (p. 388), *rincurati* (p. 405), *riconfermare* (p. 409), *rialzare* (p. 413), *rimonda* (p. 414), *rintrona* (p. 418), *ridice* (p. 419), *riaffacciarsi* (p. 429), *rientra* (p. 429), *rialza* (p. 429), *ricacciata* (p. 431). Alcune di queste forme verbali sono utilizzate in versi con figure retoriche come antitesi:

nasce per morire il desiderio / e per rinascere muore (p. 366);

allitterazione della /m/:

mancando la mano che rimonda / e toglie i rami morti / il nespolo inselvaticchito
non darà più frutti (p. 414);

figura etimologica:

si scorda cosa dice e ridice / fluttua sul fiume in piena / smuovendo vecchie
pietre e tronchi senza foglia (p. 419).

Altri prefissi intensivi utilizzati sono *in-*, *a-*, *con-*⁸⁹ e *stra-*⁹⁰: *s'inchina* (p. 355), *s'infinse* (p. 361), *inseguo* (p. 381), *arrischiata* (p. 346), *contorce* (p. 387), *consuona* (p. 432), *strapiomba* (p. 429), *stramazza* (p. 429) e *stravince* (p. 433). Interessanti le forme *strapiomba* e *stramazza*, utilizzate nella stessa strofa:

cecata s'inerpica e strapiomba / si rialza e stramazza (p. 429).

Il verbo *contorce* è utilizzato con il sinonimo *piega*:

si contorce e piega / sale si capovolge e scende / che pare un geco / poi si siede e
pretende / di mutare la sabbia in grano (p. 387).

Interessanti anche le forme *raccattare* (p. 399) e *soppesato* (p. 381). Gli aggettivi e i sostantivi che presentano prefissi intensivi sono *incarogniti* (p. 348), *ritrovamenti* (p. 346), *rimorso* (p. 365), *raddoppio* (p. 366), *strafottenti* (p. 395). Alcune di queste forme sono rese ancor più espressive con l'uso di assonanze, come in questo verso:

⁸⁸ Cfr. Ivi, 131.

⁸⁹ Cfr. Ivi, 136.

⁹⁰ Cfr. Ivi, 125.

nessun rimborso né rimorso / e pensando di pensare in grande / nei bicchieri si
versarono altri giorni laccati (p. 375).

Con valore intensivo, è utilizzato il prefisso nominale *mal-*, che rientra nella categoria di «valutazione» (Dardano 1978, 126), nelle forme *malriposte* (p. 393), *malfermi* (p. 393) *maleodoranti* (p. 400).

Si riscontrano alcuni casi di prefissi nominali provenienti da preposizioni e avverbi, come nel caso di *predispongo* (p. 393) e *fuoriuscita* (p. 387). Il prefisso *pre-* esprime anteriorità spazio-temporale, *fuori-* esprime estraneità (Cfr. Dardano 1978, 120-23).

Questa scelta stilistica è predominante nella raccolta ed è indispensabile all'espressività dei versi. I prefissi intensivi collaborano alla forza e all'intensità, iterando e rendendo incisivo il significato. I prefissi separativi, invece, trasferiscono in parole la sfaldatura interiore, dell'autrice, e fisica, del mondo contemporaneo.

6.7 L'uso delle dittologie.

Una scelta stilistica che si rileva qui ma anche in altre raccolte, come *L'occhio dormiente*⁹¹ e *La tagliola del disamore*⁹², è l'uso della dittologia. L'analisi di questo fenomeno, nell'individuazione delle caratteristiche del lessico, è interessante in quanto si realizzano «possibili legami semantici fra elementi strutturali (parole, enunciati, versi, strofe, intere sezioni di componimento)» che seguono «veri e propri *principi costruttivi* dotati di costanza e regolarità» (Giovannetti 2005, 127) ma soprattutto perché queste scelte esaltano, come in Zanzotto, «i rapporti tra le parole, i legami che tra essi si instaurano attraverso un meccanismo di associazione, di giustapposizione»⁹³. In questa scelta stilistica i verbi «costituiscono per la Insana la categoria linguistica e mentale privilegiata» (Zucco 2007, 202), come si riscontra in questi versi:

che l'abbraccia e punge forte (p. 365)

⁹¹ Insana 1997 anche in Insana 2007, 271-339.

⁹² Insana 2005 anche in Insana 2007, 439-558.

⁹³ Giovannetti 2005, 83. Cfr. Zucco 2007, 204-205.

si gratta si spulcia (p. 387)
si enfia e sibila (p. 395)
si interroga e guarda la più lunga strada (p. 400)
scartò bonbòn e buttò le carte a terra (p. 409)
non s'avvicina né s'allontana troppo per il momento (p. 414)
e sfiata e gira a stile libero (p. 417)
faccio vento e non posso masticare (p. 418)
interrogando e aspettando l'altrui decisione (p. 419)
e intanto latra e ringhia (p. 420);

Inoltre in altre dittologie verbali si riscontrano alcune figure come allitterazioni:

ma che diserba e snerva? (p. 351)
io strippo e sbuzzo il porcospino (p. 395)
svégliati e svuota il letamio (p. 395)
e mi scrolla e sforza a ciò che dice senza riflessione (p. 417)
e nella massa umana tutto si propaga e sprofonda (p. 426);

assonanze:

a forza la natura veste e difende (p. 369);

rime:

non sente e mente (p. 358)
perché non sa dove lasciarsi o ritrovarsi (p. 388)
ma si snudò e mutò (p. 389);

paronomasie

non trama e trema (p. 372);

e figure etimologiche (cfr. *ibidem*):

brancapelo non finì di argomentare e sgomentare (p. 410)
sapendo e non sapendo (p. 405)
ma tu continui a fabbricare e sfabbricare memorie (p. 372).

Si riscontrano dittologie anche con i sostantivi, come in questi versi:

cambia scenario e battuta (p. 345)

dopo l'aspersione di acqua e sale (p. 346)
ma tu restituisci giubbetti e camicie (p. 346)
perché tutte le scommesse si fanno / sul verde e sulla linfa (p. 357)
raschiando incrostazioni e vecchie muffe (p. 362)
gran benevolenza tra la canna e l'asparigina (p. 365)
tenendo in mano l'incensiere e la scacchiera (p. 371)
e però per rifare ilquadro e la cornice (p. 371)
i bischeri mascheravano la notte e il mattino (p. 375)
che giostrando con mazza e catene (p. 395)
in assenza di lamenti e bestemmie (p. 400)
incanti da cucchi e malie verminose (p. 423).

In questa categoria vi sono figure di suono come consonanze:

al diavolo il fato fatuo e la sorte (p. 346)
se ha caldo e freddo (p. 388)
ma il tempo rifiuta scarabocchi e scaracchi (p. 426);

rime:

e non basta pagare il giardiniere o l'animaliere (p. 357)
nessun rimborso né rimorso (p. 375)
e rifiuto strombazzate e sviolate (p. 420);

e solo tre casi di allitterazione e assonanza:

m'impegno in imprese di fiori e frutti (p. 382)
e approfittare di gemme e germogli? (p. 383)
un fraintendimento di richieste e offerte (p. 396).

Pochi i casi di dittologie con aggettivi, caratterizzate da assonanze e consonanze:

propinque e accompagnate vanno piantate (p. 355)
con più ruvida e dura scorza (p. 369)
atterrita e villana quanto basta (p. 394)

imbecilli e minutissimi animali (p. 411)

contro avversari giganti e forzuti (p. 411)

sulla faccia storta e rincagnata (p. 418).

Questo processo porta «all'espansione della coppia in terna e oltre, sino alla costruzione di versi cumulo» (ibidem). Si riscontrano alcuni versi con terne di verbi:

sono qui e non sono ammutolita e sciacquo il tempo (p. 361)

piega drizza e volge a piacimento (p. 413);

molti dei quali caratterizzati da rime, assonanze e allitterazioni:

granelli di sabbia vanno e vengono / e fanno la casa dei cambiamenti (p. 377)

e t'insegno e ti spezzo / e nel fuoco ti getto (p. 381)

vigilare disinquinare / restituire il letto ai torrenti (p. 395)

il male è tutto alliffato truccato griffato (p. 405)

formiche amazzoni e sanguinarie / assaltano e saccheggiano / gli altri
accampamenti / e deportano la prole / per ingrossare le fila delle schiave (p.
407)

come un cane ansimo e non abbaio / e non reggo il peso della testa (p. 419)

si scioglie scivola scola il grasso dei potenti (p. 424)

Si riscontrano pochi casi di terne di sostantivi, caratterizzate da allitterazioni, come in questi versi:

di cipolla e di limone o di altro frutto agro (p. 359)

per non perdere di vista sanremo casini e buttiglione (p. 376);

ma anche terne di aggettivi, in rima baciata:

foglia verdente / acqua corrente / porta via questo male ardente (p. 381)

è uno sdiluvio di parole incrociate / di ricchezze malriposte e bruciate (p. 393).

Moltissimi sono i casi di verbi a cumulo, qui evidenziati in corsivo. Pochi i casi non caratterizzati da figure di suono:

ma non è fedele alla terra e non la *pensa* / e non *ha* desiderio dei frutti che
dispone / non *apre* finestre al vento di novembre (p. 361)

*ha perso il tatto e non ha orgasmo / non arriccia le froge al profluvio di profumi
dolciastri / e ha una paura fottuta di mancare (p. 388).*

La maggior parte sono caratterizzati da allitterazioni:

*non trama e trema / e non riesce a guardarsi le spalle né il petto / il convitato
ferito alla testa / che si ritira dalla festa e non rattrista (p. 372)*

*e vomito e mi gratto tra i capelli / e ho chiazze rosse sulla pelle / dalle tempi
all'alluce e però pure vacillando / prendo a camminare per il mondo (p. 420);*

rime:

*s'inchina e sta bassa per toccarlo / e però anche lui cala la cima e s'inchina /
per contentarla con il suo manto / e quando non consegue l'intento suo / desolata
si secca e s'incrina (p. 355)*

*in Africa milioni di formiche / spolpano polli e sgrassano maialini / e quando
vanno all'attacco dell'uomo che dorme / lo intossicano e svenano / sicché
langue senza sangue / e viene meglio scarnificato (p. 373)*

*le pulci torneranno a saltare / i lombrichi a strisciare / le zecche a succhiare
sangue / scambiando i villeggianti con le pecore / e al lampo seguirà il tuono / e
le piogge torneranno a scrosciare (p. 376)*

*si contorce e piega / sale si capovolge e scende / che pare un geco / poi si siede
e pretende / di mutare la sabbia in grano / il ciottolo in uovo / e quando si
stravacca / sul giaciglio della contaminazione / nulla può contro il malocchio / e
si lascia strappare le corde / e con la bocca piena di saliva tace (p. 387)*

*cupidità e appetito / affligge e accende / trascende e trafigge / a bruciapelo (p.
411)*

*rumoreggia e il vuoto troneggia / brontola e rimbrotta / s'impiastriccia della
sua stessa voce e bisticcia / non ascolta e si risponde con più eccitazione / si
scorda cosa dice e ridice / fluttua sul fiume in piena / smuovendo vecchie pietre
e tronchi senza foglia (p. 419)*

aria acqua terra e fuoco / intossicati affogati terremotati bruciati (p. 424);

e assonanze:

*un po' di neve non guasta al petto / e non devia né si smarrisce lo sguardo / ma
riconosce il sangue scuro del soffocamento / e vede i segni della dissuasione /
sulla palizzata abbattuta (p. 382)*

*non possa mai né bere né mangiare / né tua scribaccheria fare / né monconi
salvare e la bocca sbilenca rabberciare (p. 423)*

prende slancio e va di corsa / accelera e si ferma / torna indietro e inciampa / va avanti si blocca e sta (p. 388).

Altre strofe sono caratterizzate ulteriormente, presentando non solo queste figure di suono, ma anche altre, oltre a figure etimologiche:

il dolore che per lo corpo si *muove* / e non è in certo loco / variamente *sommuove* / *intralcia* la vista / *sconquassa* le membra / e quando il collo *s'affloscia* / come se disciolti fossero i nervi / a stento *sostiene* il capo che *casca* morto / e non vuole *cascare* (p. 346)

sventagliando virgolette / e *pizzicando* parti invariabili del discorso / mi tiri per i capelli e io mi *svincolo* / e *svincolando* te li lascio in mano / e però mi domi se mi coinvolgi / nel chiacchiericcio che ti *avvolge* e *sconvolge* (p. 352).

bisogna *scordare* panettone e pasta frolla / per *ricordare* il pane / *scordare* il buio freddo / del bosco che assedia la casa / e *ricordare* i lampi di sole ai vetri sgorati / *scordare* il cipciap di commensali fintoanoressici / per *ricordare* la pentola della polenta / che sfiata sulla stufa (p. 351)

ho voglia di *spostarmi* / dice / di *spostare* in avanti i confini / e *marcia* verso il cancello / tagliando l'aria a colpi d'ascia / per *scacciare* gli spiriti stranieri / senza contare che li custodisce al caldo dentro casa / ma è la sua mente che si è *spostata* / e per non *sparare* sul groviglio / di vipere e serpenti di famiglia / *spara* contro lo specchio che a grandezza naturale / glieli butta in faccia (p. 365)

la memoria frivola *scarta* e *scolla* appunti / *scuce* i lembi del vestito e ne *fa sbréndoli* / e quando *alza* l'anca rattrappita / bastarda spadona *reseca* fiori d'erba / *pisciando* e *cazzeggiando* dentro la superba riserva / che sdegrada in pulciose catapecchie (p. 351)

non chiamare all'appello / non ho il formato dei panciuti conviventi / che si *abbeverano* alla botte / *consumano* posate / e *cacano* geniali pensate senza fiore / disputando di biancaneve e i cento nani / con gli inceppi palatali di bambini scemi / e *urlano* e *affilano* coltelli / quando si tratta di pagare la bolletta dell'Enel / e *patiscono* assai struggendosi per cazzate / perché incapaci di sostituire / in mancanza di denari / la passione per i cavalli con le cavalcate (p. 352)

voci e persone *arrivano* e *vanno* / e *raffreddate* per troppo ardore / *scompaiono* tutte / *subissate* da inesorabili dettagli / nel teatrino delle ombre (p. 358)

e ti *cala* la cataratta davanti alla malattia / che mi *piega* e *schiaccia* / mi *scaccia* e *getta* nella congrega delle anime racchie (p. 371)

adusti da collera e malinconia / *gridano* e *digiunano* / *gozzovigliano* e *tacciono* / *piangono* e *sperano* / *disperano* e *ridono* / ma il fuoco è sparso sulla terra / che

arde e brucia / e morte manifesta non possono rifiutare // la scimmia nuda corse
e salutò la madre / poi s'appese all'albero e pianse (p. 396)

spande cordoglio e *spende* / si *attorciglia* e *sorprende* nell'imbroglio / si *slega* e
sega / si *leva* d'impaccio / tirando un fregaccio su ogni balla che vende / e con
stringhe dorate *stringe* / gli scarponcini di gatto morto (p. 406).

Pochi, invece, sono i casi di cumulo di aggettivi:

i corpi dei nemici e dei parenti / e *delinquenti* e *sfregiatori* sono i *vecchi* padri /
incarnogniti e *ubriachi* di viagra / che ammazzano le mogli e si mangiano i figli
(p. 348);

e sostantivi:

dove interrati *rizomi* e piantate *talee* / occhieggiavano *iris* e *corbezzoli* / poi che
nessuno s'arrampica sulla scala traballante / per portare *terra* e *acqua* (p. 358)

da ogni luogo di *crampi* e di *geloni* / o di *scirocco* e *afa* (p. 383)

d'amore *terra* *mare* e *cielo* (p. 411)

e mentre si indaga sul *magistrato* / che denuncia *ricatti* e *confusione* / scappa il
condannato per *mafia* *bancarotta* *eversione* (p. 424);

entrambi sono caratterizzati da allitterazioni e figure di suono.

Un caso a sé è il componimento *Il martòrio* (Insana 2007, 429-33), completamente costituito da accumuli di verbi e di participi passati. Questa costruzione è determinante per evidenziare la difficoltà di comunicazione da parte dell'autrice ma anche l'instabilità che il linguaggio ha, oggi, nella ricerca del proprio ruolo. Questa scelta stilistica, unita a figure di suono e rime ma anche ad una climax ascendente, crea un flusso che si arresta nell'ultima strofa:

straniata nella sua Tebe / non ritrova la casa con angoli e pareti / la lingua
martoriata (p. 432).

Tuttavia, le forze ultime dell'autrice sono raccolte per dichiarare l'invincibilità della parola:

il nemico stravince? / ma non è detta l'ultima parola / e io me ne andrò per il
mondo / con il mio sassolino in tasca / perché non mi attrae la vetrina / né la
macelleria dove pendono budella e male corde (p. 433).

È possibile individuare due autori che possono aver influenzato Insana nella scelta di dittologie e versi cumulo: «il conterraneo Cattafi per la tendenza alla

costruzione del verso come aggregazione di parole in coppie, terne, ecc., e il lavoro di traduzione da Plauto (la Casina) in relazione alla fondamentale tendenza paronomastica» (Zucco 2007, 205). Questa scelta stilistica ovvero il procedere parallelistico

è un tutt'uno con un processo di accertamento epistemologico, con una conquista progressiva di verità di avanzamento tentativo dall'ignoto al noto di cui la lingua si fa strumento primo, fino all'individuazione e all'appropriazione di un dato di conoscenza [...]. Lo schema – schema mentale prima che retorico – cui risponde la scrittura in versi della *Insana* è dunque l'accumulo analitico di reperti linguistico-esperienziali fino alla sintesi gnomica (ivi, 207).

Capitolo 7. *La Stortura*. Una lettura.

È questa la ricchezza

si fa i complimenti allo specchio
sniffa zaffate e arranca sul patibolo
e se non ha altro da fare tira il secchio
e scarica il peso delle ventraglie
sulla testa dell'offerente 5
stando a guardia del postribolo

per troppa scarsità d'orecchio non dà risposte
e quando s'infilà la calzamaglia di penitente
è uno sdiluvio di parole incrociate
di ricchezze malriposte e bruciate 10

io torno all'orto e al semenzaio sui piedi malfermi
e predispongo chicchi a vista
perché il merlo di becco giallo non scalzi il terriccio
ma è fatica sprecata
poi che al grano preferisce vermi 15

ho un disturbo dell'articolazione
un difetto d'occlusione
chiudo male la bocca
l'occhio mi balla
mi muovo con circospezione 20
non ho equilibrio né sostegno
non posso portare pesi
neppure la busta del latte
figurarsi di dare un calcio alle cartacce
e se chiedo aiuto mi sento dire 25
ma che fai? non hai mica ottant'anni

era la sua unica forma di consolazione
atterrita e villana quanto basta

per trovare uno straccio di protezione e farmi coraggio la prossima volta chiamerò chi non fa oltraggio sconoscendo l'arte dell'indiscrezione e avendo un'alta concezione della riuscita e guarita con tutt'e due le arcate combacianti me ne infischierò delle fregnacce e prenderò a morsi la vita	30
è così che affronterò il problema dell'emancipazione procedendo dal molaggio selettivo come il dentista sullo scheletrato	40
non sono la stracciarola che per piazzare il suo strambello si enfia e sibila madonna mia quant'è bello	
io strippo e sbuzzo il porcospino che vuole farsi il giaciglio nella mia tana	45
troppe spine non fanno piumoni	
dopo Cernobyl nascono fragole giganti alberi metà pino e metà abete agnelli a cinque zampe bambinelli con un occhio e senza piedi deliranti	50
vigilare disinquinare restituire il letto ai torrenti l'acqua agli abbeveratoi l'erba ai conigli a questo serve la ricchezza è questa la ricchezza che serve	55

altro che fondazione famiglia alternativa e comunità di strafottenti che giostrando con mazza e catene stringono al collo il protettore	60
svégliati e svuota il letamaio il concime serve per il mangime	
con la bocca si fa confessione per essere salvati ma è tutto un frastordimento un fraintendimento di richieste e offerte	65
anche la generosità è oscena e la formichina ha mammelle di cammella sgravidata e volta pesi	70
a lungo si contemplarono per chiedersi come si può fare che un uovo sia più grande della testa di un uomo e nulla videro e sghignazzando si eclissarono a volto scoperto	75
adusti da collera e malinconia gridano e digiunano gozzovigliano e tacciono piangono e sperano disperano e ridono ma il fuoco è sparso sulla terra che arde e brucia e morte manifesta non possono rifiutare	80 85
la scimmia nuda corse e salutò la madre poi s'appese all'albero e pianse	

È questa la ricchezza è il decimo poemetto della raccolta, preceduto da alcuni versi introduttivi in corsivo, di carattere sentenzioso:

*come fa l'agnello sdentato
a convivere con il leone
se non mette qualche artiglio
e non rinuncia al belato?*
(p. 391)

Sebbene non strettamente connessa al contenuto del componimento, la metafora animale, qui, come altrove, allude a due tendenze umane contrapposte, ovvero la mansuetudine e la violenza, in continua lotta fra loro. L'uomo, infatti, è l'«accumulazione di varie bestie» (Insana 2009, 9), ovvero di molteplici sfaccettature, come spesso ricordano i versi di questo poemetto, suddiviso in tre parti.

La prima (vv. 1-10) mostra l'inconsistenza intellettuale e di azione dell'uomo contemporaneo, declinata in una serie di verbi alla terza persona singolare («sniffa» 2, «arranca» 2) e locuzioni («tira il secchio» 3, «scarica il peso delle ventraglie» 4, «non dà risposte» 7, «s'infila la calzamaglia di penitente» 8), in una climax ascendente che è siglato da un giudizio crudo negli ultimi versi della sezione (vv. 9-10). Questi versi sono caratterizzati fonicamente («è uno sdiluvio di parole incrociate / di ricchezze malriposte e bruciate» 9-10), così come i sostantivi *zaffate* (v. 2), *ventraglie* (v. 4) e *postribolo* (v. 6).

Il passaggio dalla prima alla seconda parte (vv. 11-47) è determinato dal cambio di soggetto, dalla terza persona singolare alla prima («io» 11). La strofa è caratterizzata da una metafora agreste: la vocazione civile del poeta consiste nel rendere evidente ciò che altrimenti sarebbe oscuro, come quei chicchi predisposti al merlo (vv. 11-13). Il verso 14 spezza il ritmo dei versi 11-13, con un *ma* avversativo iniziale che indica il fallimento e l'impossibilità a mutare la situazione: «ma è fatica sprecata / poi che al grano preferisce vermi» (vv. 14-15). Tuttavia la seconda parte è principalmente focalizzata sul dolore fisico (vv. 16-28), come indicato dalla precisione lessicale («articolazione» 16, «occlusione» 17), e su una sofferenza che comporta un senso di avvilito e sconfitta («atterrita e villana» 28). Il ritmo è incalzante (vv. 16-35), determinato dall'ipotassi (vv. 16-20) e da un cumulo di frasi negative (vv. 21-23), e si

placa al verso 35. La congiunzione *e* indica un mutamento di situazione, ovvero una guarigione che coincide con una nuova prospettiva d'azione nella vita quotidiana («e guarita con tutt'e due le arcate combacianti» 35, «e prenderò a morsi la vita» 37), ma anche intellettuale, come indicato nei versi 41-47, a carattere sentenzioso. Qui l'autrice ricorda la sua vocazione poetica, che non è dettata da un fattore estetico e di auto-esaltazione («si enfia e sibila / madonna mia quant'è bello» 43-44), ma dall'intento di analizzare la realtà con precisione chirurgica («stripo e sbuzzo» 45).

L'ultima sezione del componimento (vv. 48-87) è caratterizzata dall'invettiva, ma con peculiarità differenti. I versi 48-52 si focalizzano sui pericoli e le conseguenze dell'inquinamento, elencati a polisindeto ed insistono su particolari crudi e riprovevoli. I versi 53-58, invece, esortano all'azione, come indicato da verbi e sostantivi in una climax ascendente che culmina nei versi 57-58, che danno il titolo al componimento («a questo serve la ricchezza / è questa la ricchezza che serve» 57-58), intensificati da una costruzione a chiasmo. I versi 59-70 sono costituiti da strofe non connesse logicamente tra loro e che nuovamente denunciano la corruzione dell'uomo contemporaneo, incapace di parlare (vv. 65-67) e di agire. L'intento interrogativo dell'uomo sul mondo (vv. 71-77) fallisce miseramente («e nulla videro» 75) e senza vergogna («e sghignazzando si eclissarono / a volto scoperto» 76-77). Nei versi 78-85 altre immagini si susseguono con velocità: dittologie di verbi in antitesi (vv. 79-82) mostrano come l'uomo non segua un'unica e sola direzione dettata dalla ragione, ma sia trascinato, nel flusso apatico della vita, da atteggiamenti contrastanti, inconsapevole di ciò che lo circonda, come indicato dal *ma* avversativo al verso 83 («ma il fuoco è sparso sulla terra» 83). L'uomo, ormai bestia, è incapace non solo di agire per il bene comune, ma anche nelle relazioni più vicine ed intime, come sentenziano i due versi finali (vv. 86-87).

Passiamo all'analisi metrica. Si riscontrano una maggioranza di versi brevi, principalmente novenari e ottonari. Solitamente i versi brevi sono in serie, ma in pochi casi della stessa lunghezza, ovvero solo per settenari (vv. 73-74) e novenari (vv. 20-21, 53-54, 62-63). Vi è un numero consistente di endecasillabi (vv. 2, 10, 25, 40, 49, 64, 69,78). Si riscontrano anche versi di lunghezza maggiore (interessanti i versi 11, 13, 38, 65, 68, 85) che hanno principalmente lo scopo di spezzare il ritmo.

La maggioranza delle strofe è breve; nella prima e nell'ultima sezione, il motivo attorno a cui ruota ogni strofa è esaurito in pochi versi. Le strofe, costituite da due o un verso, hanno carattere sentenzioso (vv. 27-28, 86-87) o metaforico (vv. 45-46 e v. 47). La quarta strofa è di maggior lunghezza, costituita principalmente da versi brevi; la climax ascendente è intensificata dalla negazione posta all'inizio di tre versi consecutivi (vv. 21-23) e termina con una interrogativa diretta (v. 26). Anche la sesta strofa ha una lunghezza maggiore rispetto alla media e la colata dei versi, determinata dalla paratassi e dall'anafora della congiunzione *e*, si innesta nella strofa successiva, il cui incipit («è così» 38) determina una connessione logica. L'uso della dittologia o di versi cumulo determina l'incisività di alcuni versi d'invettiva, in particolare quelli a carattere verbale («strippo e sbuzzo» 45, «svègliati e svuota» 63, «vigilare disinquinare / restituire» 53-54, «gridano e digiunano / gozzovigliano e tacciono / piangono e sperano / disperano e ridono» 79-82). Questo ritmo deciso è determinato dal punto di vista fonico, con innumerevoli rime perfette (vv. 1-3, 9-10, 11-15, 16-17-20-27-33-38, 30-32, 42-44, 48-52) e interne (vv. 33-34, 34-35, 36-37, 50-51, 57-58, 64, 66-67). Interessante il caso dei versi 79-82 («gridano e digiunano / gozzovigliano e tacciono / piangono e sperano / disperano e ridono») in cui oltre alle rime interne, si riscontrano rime alternate. Questo ritmo deciso e veloce è raramente interrotto da enjambement («ha / mammelle» 69-70, «più grande / della testa» 73-74) o iperbatì («bambinelli con un occhio e senza piedi / deliranti» 51-52).

L'incisività dell'invettiva è determinata dall'uso di regionalismi particolarmente espressivi, connotati anche fonicamente: «me ne infischierò delle fregnacce» (v. 36), «non sono la *stracciarola* / che per piazza il suo *strambello*» (vv. 41-42), «io strippo e sbuzzo il porcospino» (v. 45). Il lessico tecnico-specialistico è concentrato principalmente nella seconda sezione, in cui il dolore è descritto precisamente con parole medico-anatomiche ovvero *articolazione* (v. 16), *occlusione* (v. 17), *arcate* (v. 35), *molaggio selettivo* (v. 39), *scheletrato* (v. 40).

Dal punto di vista sintattico, la paratassi è dominante, con le congiunzioni principalmente poste a inizio verso. La coordinazione si intensifica particolarmente nei versi in cui l'autrice si proietta sul vivere intensamente l'esistenza nel momento della guarigione (vv. 34-37) ma anche nella penultima strofa (vv. 78-85). Qui il ritmo è interrotto dalla congiunzione avversativa ad inizio verso (v. 83). Anche la negazione

presenta un punto in cui è fortemente caratterizzata e posta ad inizio verso (vv. 21-23), contrapposto ai versi precedenti caratterizzati dal fenomeno opposto, ovvero l'ipotassi (vv. 16-20), che si riscontra anche nei versi 53-58. Anche qui, seppur in modo limitato rispetto ad altri componimenti, si riscontrano elementi dell'oralità, come l'uso di interrogative dirette (v. 26) e indirette (vv. 72-74), e del discorso indiretto (vv. 26 e 44), spesso di carattere ironico.

In questo componimento si riscontra una tensione continua dettata da una critica all'uomo contemporaneo, incapace di mutare il destino personale e collettivo. Le sue azioni depauperano la natura, la cui forza vitale e salvifica qui è assente, mentre in altri poemetti è portatrice di speranza. Qui, infatti, una tensione oscura e apocalittica si insidia nei versi, determinata da immagini forti ed incisive. Il lessico, invece, è connotato solo in alcuni punti, dando maggiore importanza al ritmo incalzante, con versi a cumulo e dittologie. L'unico spiraglio positivo si riscontra nella guarigione dell'autrice: il miglioramento della propria stortura fisica può determinare maggiore incisività nei suoi pensieri. L'autrice, qui come altrove nella raccolta, ricorda che la parola non è fine a sé stessa, ma ha un compito più alto e civile, ovvero superare le storture del mondo contemporaneo, esortare l'uomo ad un pensiero critico ma anche all'azione pratica: *è questa la ricchezza* che può districarci da un destino asfissiante e distruttivo.

Bibliografia

Edizioni di riferimento

Insana 1977 = J. I., *Sciarra Amara* in *Quaderni della Fenice* diretta da G. Raboni, 26, Milano, Guanda, 1977, pp. 33-55.

Id. 1982 = J. I., *Fendenti fonici*, Milano, Società di poesia.

Id. 1985 = J. I., *Il Colletame*, Milano, Società di poesia.

Id. 1987 = J. I., *La Clausura*, Milano, Crocetti.

Id. 1994 = J. I., *Medicina carnale*, Milano, Mondadori.

Id. 1997 = J. I., *L'occhio dormiente*, Venezia, Marsilio.

Id. 2002 = J. I., *La stortura*, Milano, Garzanti.

Id. 2005 = J. I., *La tagliola del disamore*, Milano, Garzanti.

Id. 2007 = J. I., *Tutte le poesie (1977-2006)*, Milano, Garzanti (da cui si cita).

Id. 2009 = J. I., *Satura di cartuscelle*, Roma, Perrone.

Id. 2012 = J. I., *Turbativa d'incanto*, Milano, Garzanti.

Id. 2017 = J. I., *Cronologia delle lesioni (2008-2013)*, Milano, Luca Sossella editore.

Studi

Adamo – Della Valle 2017 = G. A. e V. D. V., *Che cos'è un neologismo*, Roma, Carocci.

Afribo 2011 = A. A., *Poesia in Modernità italiana. Cultura, lingua e letteratura dagli anni settanta a oggi* a c. di A. Afribo e E. Zinato, Roma, Carocci, 2011, pp. 181-259.

Berardinelli 1994 = A. B., *La poesia verso la prosa: controversie sulla lirica moderna*, Torino, Bollati Boringhieri.

Broccio 2018 = E. B., *Dal corpo assediato alle macerie della memoria. La poesia di Jolanda Insana*, Lanciano, Carabba.

Calvino 1995 = I. C., *Una pietra sopra: discorsi di letteratura e società*, Milano, Mondadori.

- Cardona 1976 = G. R. C., *Introduzione all'etnolinguistica*, Bologna, Il Mulino.
- D'Achille 2003 = P. D., *L'italiano contemporaneo*, Bologna, Il Mulino.
- Dardano 1978 = M. D., *La formazione delle parole nell'italiano di oggi: primi materiali e proposte*, Roma, Bulzoni.
- Doria 2003 = A. D., *Paesaggi attraverso stretti. Intervista a Jolanda Insana*, «Il Segnale», 65, pp. 3-11.
- Ferroni 2010 = G. F. (a cura di), *L'esperienza letteraria in Italia. Dalle origini al Cinquecento*, Milano, Einaudi Scuola.
- Fortini 1987 = F. F., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti.
- Galli de' Paratesi 1969 = N. G. P., *Le brutte parole: semantica dell'eufemismo*, Milano, Mondadori.
- Giovannetti 2005 = P. G., *Modi della poesia italiana contemporanea. Forme e tecniche dal 1950 a oggi*, Roma, Carocci.
- Graffi – Scalise 2003 = G. G. e S. S. (a cura di), *La lingua e il linguaggio*, Bologna, Il Mulino.
- Grignani 2008 = M. A. G., *Parole in guerra: Jolanda Insana*, in *Lingua storia cultura: una lunga fedeltà. Per Gian Luigi Beccaria. Atti del Convegno Internazionale di studi (Torino, 16-17 ottobre 2008)*, a c. di P. M. Bertinetto, C. Marazzini e E. Soletti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2010, pp. 109-22.
- Held 2002 = R. H., *Poeti del duemila*, «Studi duemilleschi», 2, pp. 6-10, 65-66.
- Iannaccaro – Matera 2009 = G. I e V. M. (a cura di), *La lingua come cultura*, Torino, Utet.
- Insana 1988 = J. I., *A lezione da Jolanda Insana*, «Poesia», 9, pp. 19-29.
- Id. 1993 = J. I., *Parlare la poesia?* in *Voci e silenzi: la re-visione femminile nella poesia in lingua inglese*, a c. di V. Fortunati e G. Morisco, Urbino, Quattroventi, 1993, pp. 191-94.
- Id. 1998 = J. I., *Parole che trascinano senso in Parole scolpite. Profili di scrittrici degli anni Novanta*, a c. di A. Chemello, Padova, Poligrafo, 1998, pp. 63-71.
- Id. 2001 = J. I., *L'incontro, gli incontri in Salvatore Quasimodo nel vento del Mediterraneo. Atti del convegno internazionale, Princeton 6-7 aprile 2001*, a c. di P. Frassica, Novara, Interlinea edizioni, 2002, pp. 105-17.
- Loporcaro 2013 = M. L., *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Roma-Bari, Laterza.

- Lorenzini 2018 = N. L., *La poesia italiana nel Novecento*, Bologna, Il Mulino.
- Mauceri 2006 = A. M., *Il trattamento della voce nella poesia di Jolanda Insana*, «Allegoria», 54, pp. 57-70.
- Ottonieri 2008 = T. O., *La lingua, la bocca, la stortura (Appunti per Jolanda)*, «Il Verri», 36, pp. 89-94.
- Raboni 2005 = G. R., *La poesia che si fa. Cronaca e storia del Novecento poetico italiano 1959-2004*, a c. di A. Cortellessa, Milano, Garzanti, 2005.
- Sapegno 2010 = M. S. S. (a cura di), *Che genere di lingua? Sessismo e potere discriminatorio delle parole*, Roma, Carocci.
- Serianni 1988 = L. S., *Grammatica italiana, italiano comune e lingua letteraria, suoni forme e costrutti*, Torino, Utet.
- Spagnoletti 1988 = G. S., *La clausura di Jolanda Insana*, in Id. *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Spirali, 2003, pp. 670-73.
- Stotz 1999 = P. S., *Conflictus. Il contrasto poetico nella letteratura latina medievale, in Il genere tenzone nelle letterature romanze delle origini*, a c. di M. Pedroni – A. Stauble, Ravenna, Longo, pp. 177-78.
- Tomasello 2009 = D. T. (a cura di), *Nessuno torna alla sua dimora: l'itinerario poetico di Jolanda Insana*, Messina, Sicania.
- Venturini 2008 = M. V., *Dove il tempo è un altro. Scrittrici del Novecento: Gianna Manzini, Anna Maria Ortese, Amelia Rosselli, Jolanda Insana*, Roma, Aracne.
- Zorat 2007/2008 = A. Z., *La poesia femminile dagli anni settanta a oggi*, tesi di dottorato, anno accademico 2007 /2008.
- Zucco 2007 = R. Z., *Aspetti della lingua poetica di Jolanda Insana*, «Istmi», 19-20, pp. 201 – 20.

Strumenti utilizzati

Atlante linguistico italiano, Vol. I: il corpo umano, anatomia, qualità, difetti fisici, protesi popolari, carte I-III, 1-93, redatto da L. Massobrio, G. Ronco, E. Adaglio in *Atlante linguistico italiano*, diretto da M. G. Bartoli, G. Vidossi, B. A. Terracini, G. Bonfante, C. Grassi, A. Genre, L. Massobrio, Roma, Istituto poligrafo e Zecca dello stato, Libreria dello Stato, 1995.

Dizionario dei modi di dire, a c. di Ottavio Lurati, Milano, Garzanti, 2001.

Dizionario etimologico dei dialetti italiani, a c. di Manlio Cortelazzo e Carla Marcato, Milano, Utet, 2005.

Dizionario storico del lessico erotico italiano: metafore, eufemismi, oscenità, doppi sensi, parole dotte e parole basse in otto secoli di letteratura italiana, a c. di Valter Boggione e Giovanni Casalegno, Milano, Longanesi, 1996.

Grande dizionario italiano dell'uso, diretto da Tullio de Mauro, Torino, Utet, 1999.

Nuovissimo dizionario siciliano – italiano, contenente le voci e le frasi siciliane dissimili dalle italiane, a c. di Edoardo Nicotra D'Urso, Catania, Giannotta, 1922.

Tesoro della lingua italiana delle origini (risorsa online: <http://tlio.ovl.cnr.it/TLIO/>).

Vocabolario Tommaseo Bellini (risorsa online: <http://www.tommaseobellini.it/#/doc>).

Vocabolario siciliano, fondato da Giorgio Piccitto, diretto da Giovanni Tropea e Salvatore G. Trovato, Catania-Palermo, Centro di studi linguistici e filologici siciliani, 1977-2002.

