

GILDA VĂLCAN
Io sono ombra
Poesie scelte

Testo romeno a fronte

Antologia e traduzione a cura di
IRMA CARANNANTE



CRITERION
EDITRICE



Il presente volume è stato pubblicato con il sostegno
dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

Tutti i diritti riservati

© 2021 CRITERION EDITRICE, Milano
criterioneditrice.com

Erbaluce 4
ISBN: 978-88-32062-14-4

Redazione e impaginazione: Mattia Luigi Pozzi

Indice

IRMA CARANNANTE

Introduzione

All'ombra della parola poetica

7

Io sono ombra

25

Introduzione

IRMA CARANNANTE

All'ombra della parola poetica

Io, però, preferisco che il tempo
si misuri con le clessidre,
perché sia un tempo più fine,
quanto l'ombra dei tuoi capelli
nella sabbia per potervi disegnare
il contorno col sangue,
sapendo che una notte è passata¹.

Di fronte alla pretesa della scienza di essere in grado di avvicinarsi metodicamente al “vero” e dinnanzi alle domande e alle riflessioni infinite della filosofia, la poesia racchiude il suo mistero nella difficoltà intessuta nelle trame del testo che danno accesso al senso. Il poetico è la possibilità della lingua di dire questo senso che resta sempre apparentemente vago e che necessita continuamente di essere costruito. Entrare nella “verità”, nel senso esistente tra pensiero ed essere, attraverso la *poiesis*, è una via d'accesso alternativa alla conoscenza che la filosofia ha attribuito alla poesia: Cartesio affermava che ogni individuo possiede dei semi di verità e che questi vengono estratti dai filosofi grazie alla ragione e dai poeti attraverso

¹ P. CELAN, *Accecati da salti giganteschi*, in ID., *Scritti romeni*, trad. it. di F. DEL FABBRO, a cura di M. MINCU, Campanotto Editore, Udine 1994, p. 17.

l'immaginazione. Solo la poesia però è in grado di farli splendere con maggior lucentezza².

Questa luce, l'aura che rende unica un'opera d'arte, ha tuttavia un percorso tortuoso da intraprendere per dare una forma al senso. Allo stesso tempo, accedere a tale senso prevede un ingresso nei meandri complessi della creazione: «L'accesso è difficile, non è una qualità accidentale: questo vuol dire che la difficoltà fa l'accesso»³. Solo attraverso tale difficoltà è possibile avvicinarsi al senso in cui il lettore o lo spettatore devono misurarsi con la fatica del pensiero, senza rimuoverlo, senza cedere alla pigrizia dell'intelletto, anche se oggi, sempre più spesso, in nome della libertà di espressione, la facilità dell'opinione e la spontaneità sembrano trionfare senza pudore sulla profondità, sullo stile e la precisione di ciò che è difficile come la poesia. Il marchio della democrazia sembra condensarsi in quest'asserzione: «È solo la mia opinione» e ciò è «tutt'altro che una dichiarazione di umiltà, il più delle volte è la pretesa di un palco e di un pubblico»⁴, poiché all'opinione, «non importa se banale, volgare, carica di odio e di paura, si deve garantire diritto d'espressione, indipendentemente dal suo contenuto»⁵.

La poesia, che non ha nulla a che fare con la facilità dell'opinione, deve necessariamente creare il “difficile” – come sostiene Jean-Luc Nancy: «Essa fa il difficile»⁶ – per potersi donare responsabilmente al dialogo, per fare seriamente la differenza, per consentire l'accesso al senso che non è questione

² Si veda la prima parte del *Discorso sul metodo*: R. DESCARTES, *Discours de la méthode*, in *Oeuvres et lettres*, Gallimard, Paris 1953, pp. 129-130.

³ J-L. NANCY, *La custodia del senso. Necessità e resistenza della poesia*, trad. it. di R. MAIER e R. ROMANO, a cura di R. MAIER, EDB, Bologna 2017, p. 19.

⁴ R. MAIER, *Il difficile della poesia*, in J-L. NANCY, *La custodia del senso*, cit., p. 7.

⁵ *Ibidem*.

⁶ J-L. NANCY, *La custodia del senso*, cit., p. 19.

di opinioni, né un groviglio di interpretazioni, poiché ciò che rende oscura la poesia, ciò che la rende difficile, è la sua impossibilità di cedere ad ogni tentativo ermeneutico: «Ma che cosa “dice” un’opera poetica? Che cosa comunica? Assai poco a chi la comprende»⁷. Il linguaggio della poesia è polisenso per sua natura e nulla si può intendere di ciò che esso dice. Anche se ci si accosta al poetico con l’idea limitata che questo abbia un solo significato, esso rimane ambiguo e resta indicibile grazie alla quantità infinita di significati che esso possiede. Questa molteplicità di sensi non è una vana pluralità indeterminata, bensì il rigore di lasciar essere le cose⁸. In questo modo la poesia sospende la voce della critica e delle opinioni, attraverso le sue parole esatte nel ritmo e nella misura che si pongono ai confini del linguaggio, il quale viene reinventato grazie alla qualità erodotea della poesia di “fare dal nulla”.

I poeti non creano soltanto il testo poetico, ma anche la lingua con cui plasmano il loro testo, e tale creazione avviene a partire da ciò che resta di una lingua, da ciò che dura e resiste all’improferibile di un discorso: «I poeti – i testimoni – fondano la lingua come ciò che resta, che sopravvive in atto alla possibilità – o all’impossibilità – di parlare»⁹. La loro lingua testimonia l’irriducibile di un evento, di un ricordo, di un desiderio, di un tumulto, che si insedia nelle parole perdute affinché esse ritornino a splendere, come le stelle “testimoni” del tempo di cui scrive Agamben:

⁷ W. BENJAMIN, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, a cura di R. SOLMI, Einaudi, Torino 2014, p. 39.

⁸ M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, trad. it. di A. CARACCILO e M. CARACCILO PEROTTI, a cura di A. CARACCILO, Ugo Mursia, Milano 1959, pp. 74-75.

⁹ G. AGAMBEN, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Bollati Boringhieri, Torino 2012, pp. 150-151.

E come, nel cielo stellato che vediamo di notte, le stelle risplendono circondate da una fitta tenebra, che i cosmologi ci dicono non essere altro che la testimonianza del tempo in cui esse non brillavano ancora, così la parola del testimone testimonia di un tempo in cui egli ancora non parlava, la testimonianza dell'uomo testimonia del tempo in cui egli ancora non era umano¹⁰.

Nella poesia, l'autore dà testimonianza proprio di questo: della sua incapacità di parlare. Di ciò che ha vissuto quando ancora non aveva a disposizione gli strumenti adatti a scolpire le sue parole, quando tutto era ancora nell'oscurità del linguaggio. Heidegger insegna che questo linguaggio parla unicamente con se stesso ed è lontano da colui che parla, e pertanto occorre mettersi in cammino verso di esso per poterlo raggiungere¹¹. Secondo il filosofo, l'uomo è già nel linguaggio in quanto è un essere parlante e non sarebbe tale se non avesse avuto la facoltà di parlare, tuttavia il parlare non è in suo possesso, persino con la scrittura non si riesce ad avere un controllo sul linguaggio, anche se attraverso di essa è possibile plasmare le visioni del mondo nella soggettività umana¹². Come accade con il linguaggio della poesia, il cui senso resta sottaciuto: nessun verso e neanche il loro insieme esprime il tutto. Il poema resta nell'ambito del non detto, il suo luogo (*Erörterung*) non è dato¹³. L'arte della poesia non proviene dunque da qualcosa di noto, ma da un fondo oscuro, che si cela dietro la volontà di rappresentazione del poeta, dietro il suo

¹⁰ *Ibi*, p. 151.

¹¹ M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, cit., p. 189.

¹² *Ibidem* e pp. 193-195.

¹³ *Ibi*, pp. 45-46.

desiderio di dominio e solo in questo modo egli può realizzare qualcosa di realmente originario¹⁴.

In questo contesto *originario* si inscrivono le poesie di Gilda Vălcan, che interpellano il lettore, imponendogli l'esperienza di un universo nuovo che intende scuotere i principi di tutto ciò che è considerato fermo, sicuro, ordinario e triviale. L'apertura di questo universo, in se stesso originario, cioè fondato su qualcosa che non ha nulla a che fare con il noto, il definito e il rappresentabile, costituisce l'essenza stessa dei versi della scrittrice, i quali testimoniano di un dialogo sempre in atto con un interlocutore, di un conflitto sempre in-opera, del suo darsi nell'essere. La poetessa, nominando il mondo circostante, entra in dialogo con esso; il suo è un appello che si apre nella parola poetica per donare uno spazio e una voce all'essere.

Gilda Vălcan, nata nel 1973 a Galați, è una poetessa romana contemporanea, nonché una profonda conoscitrice della filosofia classica e moderna. Ha svolto un dottorato di ricerca in filosofia all'Università Babeș-Bolyai a Cluj-Napoca, in Romania, e ha insegnato alla Facoltà di Giurisprudenza presso l'Università Tibiscus a Timișoara e all'Università di Padova. Ha pubblicato diverse raccolte di poesia: *Pe linia spatelui tău (Sulla linea della tua schiena)*¹⁵, che è stato insignito del Premio Timișoara per i giovani poeti dall'Unione degli Scrittori di Romania, *Cu ușile întredeschise (A porte socchiuse)*¹⁶, di cui esiste anche una traduzione in spagnolo¹⁷, *Femeia de sticlă (Donna di*

¹⁴ M. HEIDEGGER, *L'origine dell'opera d'arte*, in ID., *Sentieri interrotti*, trad. it. di P. CHIOLDI, La Nuova Italia, Firenze 1984, p. 58.

¹⁵ G. VĂLCAN, *Pe linia spatelui tău*, Editura Universității de Vest, Timișoara 2002.

¹⁶ EAD., *Cu ușile întredeschise*, Marineasa, Timișoara 2011.

¹⁷ EAD., *Cu ușile întredeschise / A puertas entreabiertas*, trad. por C. ILIESCU GHEORGHIU, Onada Edicions, Benicarlo 2014.

vetro)¹⁸ e *Medusa (Medusa)*¹⁹. Quest'antologia comprende la traduzione in lingua italiana, con testo a fronte, di alcuni componimenti contenuti nei suddetti volumi.

Per la scelta delle poesie di Gilda Vălcan si è preferito adottare un criterio che mostrasse sin da subito la pluralità e la simultaneità degli interessi tematici e degli atteggiamenti stilistici dei suoi versi: dalla tragedia all'invenzione fantasmatica, con risvolti simbolici, dal gusto amaro e a volte grottesco, con accenti popolari, sino all'elaborazione raffinatissima di straordinarie suggestioni sull'esistenza e sul pensiero. Infatti, come afferma Alexandru Seres, la poesia di Gilda Vălcan si situa al margine della filosofia, in una zona ossessionata dall'irrazionale e dall'informe, e lascia intravedere l'influenza indiretta di Sylvia Plath, sulla linea di Angela Marinescu, Mariana Marin, Marta Petreu²⁰.

I suoi componimenti, assolutamente inediti in Italia – e che offrono una riflessione sulla condizione umana: sull'amore, la tristezza, la solitudine, lo smarrimento, la ricerca e la rivelazione, il sonno e il sogno, introducendo anche la questione dell'identità di sé e dell'altro, oltre che il rapporto dell'uomo con Dio, e analizzando soprattutto il problema della femminilità in un mondo labirintico²¹ –, si mantengono accuratamente distanti da ogni rischio di poesia magniloquente e ispirata, per una sorta di pudore o di autoironia con cui la poetessa non vuole affermare il proprio compito poetico più in là dei limiti del dubbio e dell'incertezza. In altri termini, la tristezza e,

¹⁸ EAD., *Femeia de sticlă*, Marineasa, Timișoara 2012.

¹⁹ EAD., *Medusa*, Brumar, Timișoara 2018.

²⁰ A. SERES, *Gradul zero al alienării*, in «Familia», 6, 2012, p. 34-36.

²¹ L. CARAVAN, *Femeia de sticlă*, in «Europa», Novi Sad, 12, 2013, p. 150-152.

talvolta, anche la disperazione vengono smorzate dalla discrezione delle parole e dalla sordina stilistica (la pausa, la sincope, la proposizione ellittica, i punti sospensivi), come sostiene Olimpia Berca²². Il tono trattenuto, mondato dalle eccedenze, rende i versi pronunciabili con distacco, per quanto siano gravi, sebbene nel sottotesto, da qualche parte nella profondità delle parole, alla loro radice, si «possa avvertire il sussurro ininterrotto e soffocato del pianto»²³. In superficie dunque l'enunciazione appare sostanzialmente neutra solo per decantare l'emozione e trasmutarla nel registro della logica del *logos*.

Inoltre, la struttura della versificazione si apre a rotture ritmiche che paiono rispondere a questo desiderio di distacco, più che a una necessità espressiva. Si assiste a un ritorno dei temi perenni – l'amore, la solitudine, la morte – in una nuova “sentimentalità”, che scandisce e analizza puntualmente le fasi dell'esperienza della vita e della scrittura. Per questo nei versi è diffuso un sentimento di alienazione che rifiuta l'ornamento espressivo, optando per un discorso quasi trasparente ma con un solido fondamento sul piano metafisico, come asserisce Alexandru Seres²⁴. A differenza della generazione degli scrittori romeni del 2000, dove l'assenza dell'estetizzazione è una semplice opzione programmatica, nelle poesie di Gilda Vălcan, il rifiuto della metafora si accompagna, inaspettatamente, con la suggestione²⁵.

Infatti l'io lirico subisce spesso una trasfigurazione, oggettivandosi in un “tu” interlocutorio: «mi trasformo lentamente,

²² O. BERCA, *Umbra androginului*, in EAD., *Departa de centru, aproape de centru*, Mirton, Timișoara 2012, pp. 158-161.

²³ *Ibidem*.

²⁴ A. SERES, *Gradul zero al alienării*, cit.

²⁵ *Ibidem*.

prendo le forme del tuo corpo», per sostituirsi completamente ad esso: «mi chiamano già con il tuo nome» nel tentativo di realizzare quell'impossibile unione del fare, di due, uno. In altri versi questa trasformazione si rivela essere una compiaciuta e mesta rappresentazione di una straziante esperienza tragica di vita, come la morte di una persona cara, una sostituzione dell'io lirico al "tu" perso per sempre: «i morti mi vogliono / sono andati tra i loro cari per consolarli / ma loro vogliono me / [...] / oppure i morti mi hanno già presa / con ogni loro morte / [...] / e io danzo schiacciata tra i fiori / della mia tomba / aperta dall'alba all'alba»; oppure, come si legge in un altro componimento: «ho l'odore della morte, ogni giorno sempre più. / [...] / la riconosco, è venuta a farmi visita tante volte, / mi ha rubato i parenti, li ha condotti nel letto del fiume / [...] e io / piano, piano, prendo il suo odore».

Lo sdoppiamento della scrittura nel "tu" poetico, che proietta l'"io" in seconda persona, sfocia in uno svincolamento da ogni contingenza temporale e spaziale in cui gli eventi e i loro agenti sono gettati in una dimensione disperatamente ambigua, per mostrare il carattere quasi tutto interiore e psichico dell'esperienza lirica:

nella mia poesia c'è il racconto di domani / non ti cercava nelle sue parole / [...] / devi aspettare di oltrepassare la soglia di un nuovo mattino, / conoscere i miei nuovi racconti e poi ricordarti / del giorno che è già venuto / da molto tempo sono andata via da esso, resti solo con le parole / che ho scritto su ciò che sarà / ora dimentica, domani è un altro ieri in cui ti aspetto.

La stessa sovraimpressione degli eventi si manifesta anche in altri versi in cui si assiste a un rovesciamento temporale e simbolico della creazione: «sono sulla vetta del cielo e guardo le persone che crescono e / invecchiano / sono più giovane

di loro di un secondo / ma più vecchia della terra / poiché ognuno è nato prima che la terra fosse stata creata». I versi di Gilda Vălcan trasgrediscono la realtà, afferma Simona Constantinovici, e vanno al di là della parola, conquistando spazi di un cromatismo inedito, in cui «l'anima sorveglia il confine tra il finito e l'infinito»²⁶.

Questo confine viene inquadrato in un paesaggio naturale o all'interno di un piccolo spazio chiuso, con l'inevitabile carico di determinazioni e simbolismi che questi recano. La natura appare spesso avvolta in un'aura di mistero: «di traverso stanno le solide montagne», talvolta minaccioso e sinistro: «i rami secchi del nocciolo sono caduti ieri / e hanno soggiogato il bosco», oppure, come si legge in un'altra poesia: «perché qui è autunno / e vengono gli uccelli a uccidersi, a dormire», mentre gli interni sono sordidi e malinconici, e preannunciano omicidi domestici: «e cosa avrei dovuto fare, uccidervi? / la dolcezza uccide con mille facce / l'abbraccio in cui vi addormento è un veleno».

Questi luoghi, nostalgicamente isolati – dove in un sottofondo piovoso si contempla l'incomunicabilità che invade una relazione usurata dal tempo: «siamo così soli nelle nostre sfere che / si sente la pioggia che cade sulle spalle, sulle tempie, sulla terra / siamo così soli nei nostri discorsi che / vedo le labbra muoversi senza proferire una sola parola» –, rivelano una costruzione immaginaria, basata sulla funzione solipsistica dello specchio, in cui l'animo, riflettendosi nell'altro, vi scorge la sua più profonda solitudine: «portando il peso di uno specchio in cui / vagano volti stranieri». Lo stesso senso hanno gli interni, in cui, in un'atmosfera polverosa, si possono contemplare alcuni oggetti simbolici: i libri, i coltelli,

²⁶ S. CONSTANTINOVICI, *Transliteratura sau viața din spatele poemelor*, in «Arca», 10-11-12, 2011, pp. 208-214.

la clessidra, l'orologio, mentre una sciagurata presenza, che ricorda inequivocabilmente l'invecchiamento, segnala il passaggio amaro e inevitabile verso la morte: «nessun cuore nel petto, / si è fermato. / come tutti gli orologi / che vanno fuori tempo / diventando un semplice cerchio / i cui aghi non hanno più senso / e le cifre si sono cancellate».

Le riflessioni poetico-filosofiche tra le mura di casa appaiono dunque cariche di un senso precoce di decadimento e di saggezza eroicamente disincantata, in cui tutti i sogni e le aspirazioni di un tempo sembrano essersi volatilizzati in un "esilio" domestico nel cuore della città: «mi sono esiliata nel centro città, / in una stanza gremita di libri, / accanto all'uomo amato, / vicino al figlio. / ho cacciato i sogni lontano», senza per questo provarne rimpianto, come si legge nell'epilogo: «mi sono esiliata in una notte e credo / di essere giunta in paradiso». L'estraniamento dell'amore, della vita, della scrittura, l'esilio forzato in una dimensione di sofferenza, si situano su un piano di graduale svigorimento, afferma Cristina Chevereșan²⁷. Il sentimento che avvolge il percorso poetico è quello di una tristezza incommensurabile, di una farsa esistenziale irreparabile, che donano una particolare dignità alle confessioni liriche. Sapientemente scelte, concise, senza sprecarne il senso o l'economia dell'emozione, «le parole poetiche di Gilda Vălcan si scolpiscono nella memoria come una ferita che aspetta pazientemente la sua cicatrice»²⁸.

Nella loro «atmosfera rarefatta»²⁹, altri versi – che sembrano appartenere alla sfera ontologica – creano immagini cariche di una scatenata violenza che aprono il cammino verso la

²⁷ C. CHEVEREȘAN, *Viața în contratimp*, in «Orizont», 10, 2011, p. 15.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ S. CONSTANTINOVICI, *Transliteratura sau viața din spatele poemelor*, cit.

dimensione più profonda dell'essere, precisando in tal modo una costruzione inquieta e dolorosa della personalità attraverso il percorso di una vita segnata spesso da eventi tumultuosi se non addirittura traumatici:

perché io non sono mai stata una bambina / e l'abbandono presto mi ha scoperta / con le cosce aperte / nelle domande di papà / con carezze estranee sulle spalle, / [...] / sono stata posseduta dalle menti dei miei uomini / che mi hanno incoraggiata / [...] / a chiudere a chiave le porte dietro di me / a cercare il loro seme / e a uccidere mia madre.

La madre è una figura ricorrente che spesso si giustappone caoticamente alla maternità dell'"io" lirico, nel ciclo della vita che si rinnova:

questo giorno, questo giorno straordinario / nel mezzo del quale sono cresciuta dalla mia propria ferita / e ho visto il mio volto nella nuova linea della mano / e ti ho nominato / [...] / questo giorno in cui l'urlo ha cessato / ancor prima di udirlo nel silenzio della notte / e in cui ho visto il tuo volto sulla palude da cui sono venuta.

Si assiste qui a un'esperienza dell'eterno ritorno, quando si desidera ripetere un vissuto lontano, come il ricordo immemorabile della venuta al mondo, attraverso la filiazione, per potersi aggrappare al tempo mitico del passato; un modo, questo, per riappropriarsi di un evento perduto per sempre. Quest'idea dell'eterno ritorno viene a porsi, con Nietzsche³⁰, quale rimedio al pensiero terrificante del trascorrere inesorabile del tempo: «Ogni *così fu* è un frammento, un enigma, una casualità orrida – fin quando la volontà che crea non dica

³⁰ Si veda G. VĂLCAN, *Antichitatea în filosofia lui Nietzsche*, Brumar, Timișoara 2008.

anche *ma io così voglio, così vorrò*³¹; per fermare il cambiamento «*imprimere* al divenire il carattere dell'essere – è questa la *suprema volontà di potenza*»³². Solo così si potrebbe porre rimedio all'irrevocabilità del passato, contro il nichilismo e il dolore che potrebbe provocare la perdita definitiva del proprio passato o, peggio, la perdita dei propri ricordi, come si legge nei versi di un'altra poesia: «ci portiamo sulle spalle i ricordi e non possiamo rinunciarvi / fino all'osso ci spoglieremmo se ce li strappassimo / temiamo che così scorrerebbe molto sangue / che non rimarrebbe più nulla di noi».

Tuttavia nelle poesie della scrittrice, la memoria e la storia non sono sempre condotte verso un percorso luttuoso. Talvolta nei suoi versi esiste anche una volontà di capovolgere la clessidra del tempo, sostituendo così il desiderio, quale fondamento temporale della personalità, alla memoria e al ricordo: «gioco con i fili di sabbia / “il tempo passa”, mi dici, “non hai tempo per invecchiare” / e così, in mancanza del tempo, restiamo giovani per sempre / e giriamo i fili di sabbia cadenti / costruendo il castello in cui abitiamo». Solo così l'“io” lirico non ha più bisogno di tormentarsi nel desiderio, di vivere altre vite sempre diverse, delle vite parallele e ultraterrene, come quando cerca di immedesimarsi nei suoi parenti morti – «non so se sono io colei che li tiene ancora in vita / oppure loro si aggrappano con radici profonde / alla mia propria vita e si scolpiscono nella mia mente». Il tempo creato da questo pensiero salva e riscatta così ogni secondo, rendendolo omaggio alla vita.

³¹ F. NIETZSCHE, *Così parlò Zarathustra*, trad. it. di M. MONTINARI, in *Opere*, vol. VI, tomo I, Adelphi, Milano 1979, pp. 169-170.

³² ID. *Frammenti postumi 1885-1887*, trad. it. di S. GIAMETTA, in *Opere*, vol. VIII, tomo I, 7 [54], Adelphi, Milano 1991, p. 297.

Attenta alle trasformazioni avvenute nella poesia europea, Gilda Vălcan opera nella sua scrittura un approfondimento del linguaggio poetico in chiave neomoderna, secondo il nuovo rapporto istituito tra l'io poetico e la scrittura e tra la scrittura e il Reale in senso psicanalitico. In questo nuovo rapporto l'immagine dell'Io allo specchio non sarà altro che il riflesso alienante offerto dall'Altro, la cui presenza è data paradossalmente dalla sua irreversibile assenza. Se in Romania la grande tradizione del secolo scorso includeva, oltre alle avanguardie storiche, i nomi dei più importanti poeti che hanno cambiato il modo di fare e di pensare l'atto poetico (si pensi a Lucian Blaga, Ion Barbu, George Bacovia, Tudor Arghezi e Nichita Stănescu), l'opera di Gilda Vălcan è da iscriversi nella ricerca del rapporto che lega il soggetto all'azione formatrice/deformatrice del linguaggio tramite l'impatto dell'Altro. L'attenzione della poetessa è rivolta dunque al problema ontologico del linguaggio, al rapporto necessariamente distanziato tra l'Ordine Simbolico e il Reale lacaniano, al rapporto di alienazione che l'Io parlante subisce nell'atto stesso dell'enunciazione³³.

Alla consapevolezza dell'esilio dell'Io dal Reale pre-ontologico si affianca in Gilda Vălcan l'accettazione di questa distanza oscillante fra il desiderio di abbandonare la parola che scorpora e non si incorpora, e la lucida coscienza di non poter vivere se non nel Simbolico. Qui sta complessivamente il senso elegiaco della sua produzione poetica. La scissione antagonistica tra la parola, il Reale e la scrittura, è il nocciolo attorno a cui si snodano le poesie dell'autrice nel loro farsi e disfarsi emozionale. Esse sembrano rincorrere un desiderio irraggiungibile: poter cogliere la "presenza" dell'Altro al di fuori del limite che

³³ Cfr. J. LACAN, *Scritti*, trad. it. a cura di G.B. CONTRI, Giulio Einaudi, Torino 2002.

la sua nominazione pone. La poetessa sembra pertanto scontrarsi nel paradosso insito nel linguaggio, vale a dire nel fatto che attraverso il nome nasce sì l'universo di senso in cui verrà a disporsi l'universo delle cose, ma che proprio in questo universo di senso si coglie l'impossibilità stessa di un incontro con l'Altro, vale a dire un incontro oltre la barriera significativa stabilita dal linguaggio. Il Reale traumatico inferto dall'assenza dell'Altro non può essere trasceso, ma soltanto recuperato nel "tempo" attraverso l'"ombra" della parola, che diviene il soggetto assoluto del discorso poetico di Gilda Vălcan – «il mio volto si scioglie / all'ombra della tua voce / e non riesce / a pronunciare la parola» –, la quale prova a distaccarsi dalle aderenze dell'Io per tentare di raggiungere l'origine "cieca" della poesia: prova cioè annullarsi come Io per poter agire a partire dal luogo presidiato dall'Altro.

Non si tratta qui di un'uscita dal mondo verso un luogo che non è un non-luogo né un altro mondo, né un'utopia, né un alibi. La problematica di Gilda Vălcan si sposta oltre, al di là della dolorosa consapevolezza dell'esistenza del diaframma che separa il Reale dal Simbolico. Nella sua poesia il luogo della virtualità e dell'indeterminatezza rende possibile la manifestazione della *differenza*. Il continuo movimento del soggetto è reso possibile solo all'interno del gesto tracciato dall'Altro assente, simbolizzando la condizione senza uscita del soggetto, incarcerato entro la rete significativa. L'"ombra" diviene insieme il simbolo del potere spettrale della parola e il luogo materno abbandonato e recuperato al disotto della parola stessa. È a partire dall'"ombra" della parola dell'Altro che l'Io si pone come tale, sottintendendo sempre un fantasmatico interlocutore, un Tu cui si rivolge il poema, dal momento che la polarità dei soggetti è la condizione fondamentale del linguaggio. Sarà proprio nella parola e con la

parola che la condizione dell'alienazione dell'Io si verrà a oggettivare malinconicamente in quell'impossibilità di cogliersi altrimenti che nel campo dell'Altro, il polo di relazione per un Io che non può non rivolgersi a un Tu.

L'inconcludente ricerca del proprio essere – cioè del proprio Io (dal momento che l'Io, quando si parla, parla a se stesso sempre e soltanto come Tu, in quanto è la nominazione che si pone nella relazione, nel luogo del Tu, luogo che è sempre altro, in una specularità irraggiungibile e infinita) – sfocia nella scoperta della propria mancanza a essere. L'Altro assente/presente diviene lo specchio necessario per l'appropriazione dell'identità dell'Io, ma questo rapporto genera dolore e conduce il soggetto poetico a perdersi sempre nell'Altro, nel Tu irraggiungibile; un Tu che è insieme mondo riflesso nel soggetto e nel proprio altro da sé, che fa esistere il soggetto in quanto tale. Il segreto della morte dell'Altro è al cuore dei versi di Gilda Vălcan, ma la sua poesia fa appello ad un altro ordine del segreto, cioè a quello presidiato dall'ombra della parola. Non è solo il segreto indicibile, ineffabile, dell'evento inaudito, catastrofico, del venir meno dell'Altro, ma è anche l'altro ordine del segreto, quello della domanda, dell'appello d'amore rivolto all'Altro, forse al Tutt'Altro, alla sua ombra affascinante e crudele.

Stampato dal Consorzio Artigiano « L.V.G. » - Azzate (Varese)
nell'aprile 2021