

NARCISO, LA MASCHERA NELLO SPECCHIO: LA RICERCA DELL'IDENTITÀ IN LEOPOLDO MARÍA PANERO

Michela Ferrante

Scuola Superiore Interpreti Traduttori di Torino

Porque lo que soy yo sólo lo sabe el verso
que va a morir en tus labios
como el relincho que da fin a la caza.
L. M. P.

El terror es la carencia de un rostro,
a la hora de arrancar las máscaras.
L. M. P.

Uno dei punti centrali intorno al quale si costruisce una parte importante del discorso di Leopoldo María Panero è quello dell'identità. Tema legato alla follia, se intendiamo quest'ultima come perdita dell'identità, identità multipla, altra identità o ricerca dell'identità. Analizzando la vasta produzione del poeta è possibile notare una presenza quasi costante di elementi quali lo specchio, la maschera, il nome e il mito di Narciso, tutti incentrati su questo tema, perfettamente in linea con lo spirito dell'epoca, secondo quanto sostenuto da Fanny Rubio¹.

Túa Blesa, nel capitolo "El salón de los espejos" si sofferma in particolare sul motivo dello specchio e, riportando quanto affermato da Theodore Ziolkowski in *Imágenes encantadas*, ricorda che questo elemento non è riconducibile ad un unico tema, ma possiamo vedervi tre filoni

1. - "Los poetas del presente no tienen pretensión de responder a las preguntas trascendentes que se hicieron todas las promociones anteriores. La única respuesta que puede dar la última poesía española es la de una máscara fragmentaria a través de la cual muestra este mundo disperso, desintegrado, caótico e intenso. Uno piensa fragmentariamente, uno vive fragmentariamente, incluso escribe fragmentariamente, y ese signo de transitoriedad de nuestro tiempo es, en verso y prosa, la marca más contemporánea de nuestra poesía", F. RUBIO, "La poesía en España, hoy", in *Ínsula*, 512-513, Agosto-Septiembre 1989, p. 52.

diversi: "el espejo catoptrómico en el que uno mira para solicitar información; el espejo de doblaje del que la figura reflejada surge como si se tratara del doble de quien se pone ante él, y el espejo penetrable en el que puede adentrarse quien se mira en él para experimentar sobre el terreno el reflejo de su mundo"².

Il critico dopo aver constatato che queste tre categorie di specchi magici sono presenti in Panero si sofferma su quelli del secondo tipo: "Como ha quedado mostrado en las páginas anteriores, la obra poética de Leopoldo María Panero ofrece toda la variedad de espejos señalados por Theodore Ziolkowski, y la riqueza de uno de ellos, el del doble, en cuanto a sus formas de expresión"³.

I tre tipi di specchio sono portatori di un unico significato: quello della ricerca appunto: "en cada uno de ellos el sujeto busca, ya sea el poder mágico, ya a sí mismo, ya la posibilidad de otro mundo. Todo queda, así en imágenes de búsqueda (...)"⁴; nel presente lavoro abbiamo preso in considerazione le poesie in cui questi sono il simbolo di una particolare ricerca: quella dell'identità.

Emergono delle vere e proprie ossessioni sotto forma di quelle che abbiamo definito "metafore allucinanti" per la forte carica irrazionale delle immagini descritte.

Il tema dello specchio richiama inevitabilmente anche il mito di Narciso, altra presenza costante in Panero, basti pensare al libro *Narciso en el acorde último de las flautas*, ma sono comunque moltissime le poesie nelle quali compare.

Secondo García Fernández è "un mito ambiguo", carico di connotazioni positive e negative⁵.

Per la generazione del '68 "puede ser metáfora de la escritura, de la esterilidad de la poesía (...). Y en este mismo contexto (...) es arquetipo de belleza, pasión y elegía de lo bello (...). Aunque compleja, la clave es diáfana en L. M. P. Narciso es sobre todo MUERTE"⁶.

Alla morte lo riconduce anche Túa Blesa soprattutto in due punti del suo studio, il primo a pag. 52: "Así, el título de uno de sus libros es Narciso..., donde se recoge el mito clásico en el que la visión de la propia imagen es el umbral de la muerte"⁷. Il secondo alcune pagine dopo: "Volviendo al simbolismo general, también Gilbert Durand atribuye un sentido de muerte al espejo y al reflejo de la imagen"⁸.

Dal mito classico prende il nome il narcisismo, definito da Freud "uno stadio di sviluppo della libido consistente nel passaggio dall'autoerotismo all'amore per un oggetto esterno. A questo stadio è stato dato il nome di narcisismo (...). Coloro che non si sono completamente svincolati dallo stadio del narcisismo, vale a dire hanno su questo punto una fissazione, che può diventare una predisposizione per una successiva malattia, sono esposti al pericolo che un empito di libido particolarmente intenso, non riuscendo a trovare altro sfogo, conduca alla sessualizzazio-

2. - T. BLESA, "El salón de los espejos", in *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Valdemar, Madrid 1995, p. 45.

3. - *Ibid.*, p. 64.

4. - *Ibid.*, p. 46.

5. - "El mito de NARCISO. Un mito ambiguo que puede significar ausencia de conciencia - conciencia de la otredad -, onanismo estático, o simplemente conciencia desolada. En cualquier caso, es (...) la contemplación íntima de un suicidio. Narciso, "en el acorde último de las flautas", será al final la lucidez oracular de un niño que se negó a crecer". (...) Sin Narciso no hay poeta. La poesía - toda poesía prácticamente - nace de un tiempo de autocontemplación. Y nadie puede copiar el rostro de los demás si previamente no ha hallado su propio rostro. Desde ese sentido, el mito tendría connotaciones positivas.", in E. G. FERNÁNDEZ, *Leopoldo María Panero, Poesía 1970-1985*, Visor, Madrid 1986, p. 20.

6. - *Ibid.*, p. 21.

7. - T. BLESA, *op. cit.*, p. 52.

8. - *Ibid.*, p. 57.

ne delle pulsioni sociali, con conseguente perdita della sublimazione, realizzata nel corso dell'evoluzione. Ciò può avvenire in conseguenza di un qualunque fatto che costringa la libido a rifluire controcorrente (...) a causa di una delusione dovuta ad una donna (...) o una sconfitta nell'ambito dei rapporti sociali con gli altri uomini (...)"⁹.

Ciò che ci preme sottolineare è la presenza di una problematica relativa all'identità che interessa tanto il poeta quanto l'uomo Panero. In questa problematica rientra a pieno titolo anche il tema del nome, altra ossessione ricorrente del poeta. Il nome è presente nel corso di tutta la sua opera; alcuni simboli, immagini o motivi cambiano e si trasformano col trascorrere degli anni, quest'ossessione invece resta costante"¹⁰.

Si notino le parole di Panero a proposito del nome, nell'intervista del 1971 rilasciata a Federico Campbell: "El pecado original no fue aquella estupidez de la serpiente, sino el dar nombre a los animales. Dar nombre a una cosa es destruirla (...). El nombre destruye al hombre. No tiene nada que ver con él: lo afantasma. No sólo lo oculta, sino que si nos reducimos a ser un hombre (sic), desaparecemos como hombres. Nos limitamos. Es la única manera de ganar la eternidad. Yo tengo un cierto concepto religioso. Se recuerda un nombre, no al ser humano, sino al artista. El hombre ha desaparecido por completo. Ha quedado la leyenda"¹¹.

Torniamo al tema dello specchio, Narciso-Panero si guarda allo specchio, ma prima di arrivare a scorgere il volto della morte, lo specchio riflette una miriade di volti diversi tra loro eppure riconducibili ad un unico essere: sono le maschere. Per maschere intendiamo non solo le istanze dell'Io ma anche personaggi o soggetti con cui Panero s'identifica"¹².

Abbiamo così una moltitudine di personaggi che rinviano ad un unico soggetto. Questo modo di procedere ha rappresentato una facilitazione al momento di analizzare le sue poesie, tutte le volte che compariva un nome, un soggetto o un oggetto che rivestiva il ruolo di protagonista all'interno del testo, questo è stato considerato come una maschera, dietro la quale si celava Panero o un'istanza del suo Io.

Ma perché questa miriade di personaggi? Questa scomposizione rappresentata dalle maschere dietro e dentro le quali il poeta sembra nascondersi?

Freud a proposito delle scomposizioni della personalità di Schreber sostiene che: "Processi di scomposizione di questo genere sono tipici della paranoia: la paranoia scompone così come l'isteria condensa. Piuttosto, la paranoia scinde di nuovo nei loro elementi i prodotti delle condensazioni e delle identificazioni effettuate dall'inconscio. Tutte queste suddivisioni (...) erano tutte duplicati di una sola importante relazione"¹³. Freud chiama poi in causa Jung, il quale afferma: "Questa scomposizione ricalca i tratti generali assunti dalla schizofrenia, in quanto si avvale di un procedimento analitico per conseguire un effetto di diluizione, il cui scopo è di impedire il manifestarsi di impressioni eccessivamente intense"¹⁴.

9. - S. FREUD, Introduzione al narcisismo, in *Opere*, Boringhieri, Torino 1967-1980, vol. 7, p. 275.

10. - "(...) la obsesión del nombre. No tener nombre. Errar en la mitología de los nombres. Conocer el verdadero nombre. Descubrir el nombre de los otros. Hallar, tras la muerte, el nombre como clave de uno mismo y de nuestro destino... Viene a ser, pues, el nombre en la realidad una impostura. Dado que se atreve a etiquetar (ordenar) aquello que los nombres - los auténticos - callan", in L. M. PANERO, op. cit., p. 13.

11. - F. CAMPBELL, "Leopoldo María Panero o el mundo del silencio", *Infame turba*, Editorial Lumen, Barcelona 1971, p. 24.

12. - Si veda anche quanto dichiarato dal poeta: "Yo no he tenido mucha personalidad (...). Siempre me apego a los demás como buscando una identidad que nunca he tenido (...)", in B. CASANI e J. TONO MARTÍNEZ, "El último intelectual que se comió el tarro: Leopoldo María Panero. Sanatorio de Ciempozuelos", *La luna de Madrid*, n. 1, Madrid, noviembre de 1983, p. 12.

13. - S. FREUD, "Il caso di Schreber", in *Casi clinici*, Grandi Tascabili Newton, Roma 1994, p. 267.

14. - *Ibid.*

NARCISO, LA MASCHERA NELLO SPECCHIO: LA RICERCA...

Riteniamo che questa possa costituire una delle possibili risposte: il poeta rappresenta la propria complessa personalità avvalendosi di maschere, perché solo così essa può essere descritta; solo in questo modo è possibile diluire sensazione e impressioni eccessivamente intense; solo accogliendo e riconoscendo il frammento può ricostruire l'unità perduta.

La prima poesia nella quale compaiono maschera, specchio e nome è "Unas palabras para Peter Pan" (PCS, 1968). Il "poema in prosa", come lo definì Pedro Gimferrer nella nota all'edizione¹⁵, è introdotto da una citazione di James Matthew Barrie, tratta da Peter Pan. Ma i versi che a noi interessano sono i seguenti¹⁶:

(...) Peter Pan no existe (...) No hay nada detrás del espejo (...)
(r. 14-16)

Peter Pan no es más que un nombre, un nombre más para pronunciar a solas, con voz queda, en la habitación a oscura.
(r. 24-27)

La maschera di Panero è chiaramente quella di Peter Pan, altra identità nella quale si riconosce, consapevole tuttavia della sua fugacità e inesistenza. Facendo ancora un altro passo avanti, l'identificazione assume i termini seguenti: Peter Pan = Panero = Poesia (P. P. P.).

Anche in "Las brujas" (PCS, 1968), altro poema in prosa, Panero si avvale di personaggi fantastici, appartenenti al mondo infantile: brujas, demonio; un mondo dove domina il terrore e la paura: a medianoche - viento golpeando las ventanas - exactitud brutal - el miedo - un demonio más terrible que el mismo demonio - extraño maleficio.

La maschera utilizzata dal poeta è particolarmente interessante. Le streghe compaiono spesso nella sua poesia; sono legate sia all'infanzia, vedi le fiabe, che alla follia. Queste donne, che nel passato venivano bruciate sul rogo, non erano altro che malate, isteriche, paranoiche o schizofreniche. Panero sembra sentire molto l'influenza di queste vicende, immaginando forse che, se fosse vissuto all'epoca dell'Inquisizione, anche a lui, probabilmente, sarebbe toccata la stessa sorte. In questa poesia vengono invocate per compiere un unico gesto, distruggere il mondo:

Bastó un gesto, una palabra vuestra para que todo se hiciese aire, o menos que aire (...).
(v. 1-2)

Le loro parole distruggono come il vento. La distruzione apocalittica del mondo è anche il desiderio del poeta; abbiamo quindi un ulteriore elemento d'identificazione tra il poeta e la maschera. Entrambi usano la parola per distruggere, per cancellare l'orrore di un mondo dove non trovano il loro posto, un mondo dominato non da un Dio benevolo, ma da un terribile demone. Un mondo dove è scomparso il soffio divino della creazione, per lasciare posto al

soplo de un demonio más terrible que el mismo demonio
(v. 9-10)

Le streghe compaiono anche in "La tea humana" (EQNV, 1980):

En esto el niño al padre le pregunta:
por qué queman a las brujas, padrepadre?
Y el padre le responde: no hay
calor en la noche

15. - PEDRO GIMFERRER, "Nota a la edición", in L. M. P., *Por el camino de Swann*, El Guadalhorce, Málaga 1968, p. 22.

16. - Ricordiamo ancora che i versi o le righe si riferiscono all'edizione di E. G. FERNÁNDEZ.

MICHELA FERRANTE

para que ardan
y velen en la noche por nosotros, hijo.
(v. 5-10)

In "Yo François Villon..." (PN, 1992), la strega è invece conoscitrice dei misteri della vita e della morte, in stretto contatto con il demonio; essere infernale e vittima allo stesso tempo. L'unica a capire il dolore di colui che merita la morte, François Villon, altra maschera del poeta¹⁷:

Que mis dientes sirvan
de jugo en tu cadera
bruja de los límites, tú a quien admiro
sabedora de embrujos, de filtros y de hechizos
más poderosos que la fe y que los apóstoles

de quienes se burló Simón el Mago, más apta que ellos
para conocer el dolor
¡de este que un sepulcro merece!
(v. 27-35)

Un'ulteriore conferma all'identificazione streghe-folli la troviamo nella raccolta PMM¹⁸, libro dedicato esclusivamente al tema della follia. Qui compare la mujer maldita specchio e immagine del folle. Si tratta della poesia "Danza en la nieve mujer maldita". La strega viene contrapposta all'uomo sano, uscendone vincente:

Danza en la nieve
mujer maldita
(...)
el Sabbath ha empezado
y en las casas tranquilas
de los hombres
hay muchos más
lobos que aquí.
(v. 1-9)

Altra maschera appartenente al mondo delle fiabe, e quindi all'infanzia, la troviamo nella poesia "Blancanieves se despide de los siete enanos" (PCS, 1968). Si tratta anche in questo caso di un poema in prosa, insieme alla maschera, Biancaneve, compare anche lo specchio:

Los espejos silenciosos, ahora, qué grotescos (...)
(r. 7-8)

In questa poesia l'incantesimo si è spezzato, l'infanzia si allontana per sempre. Agli specchi spetta il compito di riflettere questo mondo divenuto ora grottesco e silenzioso. Essi riflettono non solo il mondo esterno, ma anche quello interno, ossia lo stato d'animo del poeta adulto.

Lo specchio e la maschera sono, come abbiamo già avuto modo di affermare, riconducibili al mito di Narciso e a tutto ciò che rappresenta. In "Deseo de ser piel roja" (PCS, 1968), il mito compare nella sua totalità. Un desiderio molto forte - infinito come la llanura infinita - apre il poema. Questo forte desiderio, de ser piel roja, ripetuto ben otto volte, si riflette nel cielo come in uno specchio:

La llanura infinita y el cielo su reflejo (v. 1).

17. - Anche TÚA BLESA riconosce in questo personaggio "una nueva figura literaria" del poeta, op. cit., pp. 61-62.

18. - L. M. PANERO, *Poemas del manicomio de Mondragón*, Hiperión, Madrid 1987.

Abbiamo tutti gli elementi del mito: il Desiderio (*deseo*), lo Specchio (*cielo su reflejo*), l'Oggetto del desiderio (*ser piel roja*), la Morte (*Sitting Bull ha muerto*). In questa poesia assistiamo anche ad un altro fenomeno interessante, la maschera è doppia: il poeta non solo si identifica con il cavaliere solitario: *Cruzó un último jinete (...)*, ma anche con *Sitting Bull*¹⁹. L'aggettivo *último* è particolarmente significativo in questo senso, infatti è utilizzato comunemente per definire il poeta e il suo mondo ma anche gli "ultimi", vale a dire quei personaggi emarginati e solitari con cui spesso s'identifica; prima erano le streghe, adesso sono gli indiani relegati nelle riserve, in seguito saranno i pazzi del manicomio di Mondragón. Ma, allo stesso tempo, desidera essere un altro: *deseo de ser piel roja*, un altro diverso da sé e simbolo di qualcos'altro. Quel *Sitting Bull* morto che nessuno può far tornare in vita:

*Sitting Bull ha muerto y no hay tambores para hacerlo volver desde
el reino de las sombras
(v. 11-12)*

Anche nel poema in prosa "The Universal Soldier" (CS, 1970) troviamo una situazione simile. Il soldato universale è simbolo dell'uomo "universale", tanto da essere elevato a status di maschera dietro la quale parlare.

La poesia prende spunto da un avvenimento del passato, probabilmente un episodio di guerra raccontato e vissuto dal nonno. Il poeta facendo suoi i ricordi dell'anziano parente, soprattutto l'immagine dei corpi mutilati e sanguinanti - metafora allucinante tra le più ricorrenti -, ne assume in qualche modo l'identità, indossando la maschera del soldato universale.

Poiché la maschera può essere vista come un'istanza dell'io, una parte di quella totalità che Panero cerca di ricostruire, non stupirà che una stessa poesia possa contenerne più di una come avviene anche in "Homenaje a Ian Brady" (CS, 1970). Le maschere inoltre si prestano molto bene ad essere interpretate anche come simboli della scissione della personalità o immagini di una personalità multipla, nonché riflesso nello specchio dell'inconscio del poeta.

Panero assume quella dell'*Hombre Amarillo*, personaggio dei fumetti definito diverso da tutti gli altri: *El Hombre amarillo no era como los demás (...)*. Però tampoco era un *superhombre*, come *Supermán* o *Mandrake* o *Batman (...)* (r. 17-20); ma allo stesso tempo mantiene la propria identità, visibile in quell'io che parla: *hablé con el Hombre Amarillo* (v. 11). Si tratta di un tentativo d'introspezione psicologica volto a sondare le profondità del soggetto.

L'io si sdoppia per parlare con una parte di sé, *hablé con el Hombre Amarillo*, e per porsi domande sulla propria origine e la propria identità: *¿Quién era el Hombre Amarillo? ¿Cuándo había llegado a la ciudad? (...) él mismo me confesó que no sabía nada al respecto* (v. 15-17).

Vorremmo sottolineare un altro elemento importante: l'impossibilità di comunicare che emerge dall'analisi di questa poesia; parole che non vengono pronunciate, domande che non trovano risposte. Il poeta si avvale di una metafora allucinante per descrivere questa condizione: l'immagine assurda e irrealistica di una conversación de media hora con una oruga (...) en el país de las casas de chocolate (v. 25-26).

Fervida fantasia che sconfinava nelle allucinazioni di mondi fantastici.

La maschera è invece legata ad un avvenimento reale, ad un ricordo specifico dell'infanzia nella poesia "Elegía" (CS, 1970). La maschera è quella di Arlecchino, usata in occasione di una fiesta de disfraces:

19. - Per l'aggettivo "último" si veda T. BLESÁ, op. cit., pp. 91-104.

MICHELA FERRANTE

Me pregunto dónde estará aquel traje de Arlequín, que llevé a la fiesta de disfraces (...)
(r. 5-6)

Quasi un voler resuscitare quella maschera del passato per renderla ancora valida nel presente. Panero bambino si mascherava, Panero adulto fa esattamente la stessa cosa. Fatto curioso e sicuramente non casuale.

Notare inoltre come la maschera rientri pienamente nell'isotopia del travestimento: traje de Arlequín e fiesta de disfraces. Mentre nel film *El desencanto*, a proposito di questo travestimento, Panero dirà: "Sí, yo iba disfrazado de mí mismo". Arlecchino, la maschera per eccellenza, buffone e stravagante; nella Commedia dell'Arte è il servo sciocco, loquace, in grado di conseguire risultati preclusi alla dignità degli altri personaggi, è in sostanza una figura teatrale del folle. Una maschera che aderisce perfettamente sul volto del poeta.

L'identità passa attraverso una serie di trasformazioni, questo tema lo troviamo ad esempio in "La metamorfosis (III)" (CS, 1970); le metamorfosi riguardano essere immaginari e irreali. Il testo presenta sequenze giustapposte a prima vista incoerenti, il lettore non può che rimanere stupito di fronte ad un testo di questo tipo, e sforzarsi di cercare un nesso, un significato che forse non apparirà mai²⁰.

Tra le maschere, ancora una volta personaggi del mondo delle fiabe o dei fumetti: Merlín, Flesh Gordon, el patito feo, el Hombre Amarillo. Queste trasformazioni si concludono con l'ultima trasformazione possibile: il nulla.

Merlín, transformado en hiedra, en el grito de los vencejos.
(v. 1)

El patito feo esperó siempre, acurrucado en un rincón de su pequeña habitación,
la llegada del Hombre Amarillo (...)
(v. 4-5)

También le prometieron - sus padres, pobre chico - que algún día llegaría a ser un cisne. Pero sus plumas, perdían poco a poco, el color y un buen (?) día desapareció sin dejar rastro; quién sabe qué habrá sido de él.

Llueve, llueve sobre el País del Nunca Jamás.
(v. 8-12)

Qui è possibile ravvisare il tema della personalità fluida, mutabile, instabile; una trasformazione che non conosce limiti, l'assenza dell'essenza, la scomparsa, la fine, il nulla; questo svanire senza lasciare traccia: la morte. Una distruzione di cui la pioggia, elemento che dissolve e sgretola, è il simbolo.

Dalle parole di Johannes de Silentio (NAUF, 1979), maschera il cui nome riconduce appunto al silenzio, emerge ancora più chiaramente il problema dell'identità. Il poeta si sente último Narciso, s'identifica con Ezra Pound e si pone domande sulla propria identità. Come risposta a questo percorso di ricerca appone una firma: Johannes de Silentio.

Luego quiso poner; ¡último Narciso!, todos los datos recogidos a favor de quienes, quizá precisamente por estar felizmente desamparado de la letra, son la reserva y la esperanza de un sentido: el pueblo (...)
(r. 23-26)

No es tal vez un héroe imaginario: es Ezra Pound, acaso, sólo que con menos años, más impaciente y menos culto.
(r. 28-30)

20. - TÚA BLESA nel suo eccellente studio su Panero si è occupato dell'aspetto formale nei capitoli "Informe sobre la forma" e "Caligrafía del silencio", Op. cit., pp. 23-44.

NARCISO, LA MASCHERA NELLO SPECCHIO: LA RICERCA...

Con esa muerte figurada, supongo, porque aquí nada le dice, pero que es ya lo único que me queda para preguntarle: ¿quién soy yo?

JOHANNES DE SILENTIO

(r. 71-73)

Dall'inizio alla fine NAUF si presenta come un libro incentrato su questa problematica; nell'ultima poesia, "Un poema de John Clare" (NAUF, 1979) ad esempio, le maschere parlano lingue diverse:

I am

(je suis)

Soy - más qué soy nadie sabe ni a nadie

le interesa - mis amigos

me dejaron como un recuerdo inútil

que sólo se alimenta de su propia desdicha

de mis penas que surgen y se van, sin más, y para nada

ejército en marcha hacia el olvido.

(v. 1-8)

(...) y pese a todo soy, y vivo

como vapor en el cristal, que borrarán seguro

cuando llegue el día

(v. 11-13)

In questo alternarsi di maschere, l'io s'identifica a volte con la vittima e a volte con il carnefice, con Caino e con Abele; è il caso di "La canción del croupier del Mississippi" (LRT, 1980). Il percorso diventa una vera e propria "galleria degli specchi" in cui ogni maschera cerca il proprio volto:

Me digo que soy Pessoa, como Pessoa era

Alvaro de Campos

(v. 35-36)

y unos días soy Caín, y otros

un jugador de poker que bebe whisky perfectamente y otros

un cazador de dotes que por otra parte he sido

pero lo mío es como en "Dulce pájaro de juventud"

un cazador de dotes hermoso y alcohólico, y otros días,

un asesino tímido y psicótico, y otros

alguien que ha muerto quién sabe hace cuánto,

en qué ciudad, entre marineros ebrios.

(v. 58-65)

O bien alguien perdido en las galerías del espejo

buscando a su Novia. Y otras veces

soy Abel que tiene un plan perfecto

para rescatar la vida y restaurar a los hombres

y también a veces lloro por no ser un esclavo

negro en el sur, llorando

entre las plantaciones!

(v. 72-78)

La poesia "El baccarra en la noche" (LRT, 1980) gioca sul doppio significato del termine "baccará", che indica sia una specie di cristallo finissimo, dal nome della città francese Baccarat celebre per le sue vetrerie, sia una specie di gioco d'azzardo fatto con le carte, in italiano macao.

Non dimentichiamo che il cristallo, ci riporta anche allo specchio, e quindi al mito di Narciso. Ecco esempi della prima accezione:

buscando locamente el baccarrá en la noche
(v. 5)

(...) conduciéndome
como a un lugar seguro, al baccarrá en la noche?
(v. 12-13)

e della seconda:

(...) jugando
ya para siempre al baccarrá en la noche.
(v. 20-21)

Al mito di Narciso è chiaramente legato anche il tema dell'omosessualità; Narciso è colui che s'innamora della propria immagine e quindi del suo stesso sesso. Il sesso ha un ruolo importante nelle poesie di Panero, è presente nell'arco dell'intera produzione dell'autore, più velatamente nelle prime raccolte, più esplicitamente nelle seguenti. In "Strip-Tease" (CS, 1970), ad esempio, l'omosessualità appare metaforizzata nei nomi di poeti che, come lui, erano omosessuali: Luis Cernuda, Safo.

La pasión vence a la prudencia. Luis Cernuda, los provenzales. Safo, algo desengañada.
(r. 1-3)

Qui c'interessa sottolineare, rifacendoci a quanto dichiarato da Freud in Il caso di Schreber²¹, come follia (nello specifico la paranoia) e omosessualità abbiano uno stretto legame. Un aspetto così importante non può certo essere trascurato, anche perché si configura, tra le altre cose, come una vera e propria metafora ossessiva.

In "Evocación" (CS, 1970) il narcisismo è presente sotto forma di desiderio; desiderio di essere un altro, mentre l'omosessualità è evidente in quel voler vestire i panni di una "muchacha pálida"²²:

¡Ah, quién hubiera podido vivir aquella época hoy tan lejana, haber sido una
muchacha pálida que tocase el piano y en los atardeceres bordase en el
bastidor, esperar a un novio (...)
(v. 1-3)

Via via il tema diventa più esplicito, ad esempio nella VI parte di "De como Ezra Pound pasó a formar parte de los muertos" (EUII, 1983), lo specchio riflette una figura femminile in una cornice di dolore e sofferenza, uno spillo, infatti, lo/la inchioda al suo destino:

VI

Queda detrás del cristal, una muñeca
en pie y un alfiler clavado
sobre su piel.
(v. 1-3)

La maschera non necessariamente è quella di un essere umano, nella poesia "La metamorfosis" (CS, 1970), eco letterario dell'opera Kafkiana ad esempio, è rappresentata da un elemento della natura: Un árbol o una roca. Questo tipo di trasformazione può essere associato a quel par-

21. - S. FREUD, op. cit.

22. - Il fatto che queste parole possano essere state trascritte dal diario della madre, si veda BLESÁ, op. cit., p. 26, non invalida assolutamente quanto andiamo affermando, tutt'altro; l'identificazione avviene comunque con un personaggio femminile.

ticolare modo di percepire la realtà che permette ad alcuni soggetti di vivere esperienze extracorporeali, di identificarsi sia con persone sia con oggetti; oppure possiamo semplicemente leggerci una poetica che vede l'uomo come parte integrante della natura.

Con "20.000 leguas de viaje submarino" (CS, 1970), la ricerca della propria identità si sposta dall'esterno, lo specchio, all'interno, l'inconscio. Si tratta, infatti, di un viaggio nelle profondità dell'Io; l'acqua è da sempre simbolo di mistero, per Freud rappresenta l'inconscio, così come lo specchio è un'immagine dell'anima, pensiamo ad esempio al *Ritratto di Dorian Gray* di Oscar Wilde.

Scorrendo il testo appaiono inoltre immagini che ricordano Vicente Aleixandre, troviamo, infatti, gli stessi elementi cosmici: gli astri, l'aria, l'acqua; l'unione con la natura primordiale; gli stessi verbi e addirittura l'uso particolare della congiunzione disgiuntiva "o" per esprimere uguaglianza e non differenza, tipico della poesia di Aleixandre (*nieve o silencio*); costruzioni fortemente ripetitive, anafore introdotte dall'avverbio *como* e parallelismi sintattici. Tuttavia, il nome esplicito del poeta non compare, il titolo si rifà invece ad un altro scrittore J. Verne.

Del mito di Narciso viene descritta soprattutto la morte, come se la ricerca della propria identità dovesse necessariamente passare attraverso quest'esperienza; che qui presenta stranamente connotazioni positive, un dolce abbandonarsi all'abbraccio delle profondità:

como un lago en que ahora es dulce sumergirse
oh esta paz que de pronto cruza mis dientes
este abrazo de las profundidades
(v. 3-5)

este mundo que me acoge sin preguntarme nada de este mundo
de tífes disecados
morir en brazo de la niebla
morir sí, aquí, donde todo es nieve o silencio
(v. 14-17)

La scoperta è possibile solo inoltrandosi nel regno della morte, passando al di là dello specchio, attraversando quel confine che separa la vita dalla morte:

dejadme entonces besar este astro apagado
traspasar el espejo y llegar así adonde ni siquiera el suspiro esposable
(v. 22-24)

Un percorso di ricerca, di conoscenza e d'analisi appare anche in "El retorno del hijo pródigo" (CS, 1970), dal titolo biblico. Si tratta di uno dei primi esempi in cui Panero tratta il tema dell'analisi introspettiva, tema che svilupperà in seguito anche a livello teorico su articoli e saggi²³.

La maschera usata è quella del figliol prodigo, che rappresenta allo stesso tempo la ricerca, la scoperta e il ritorno. Il poeta parte da un'azione apparentemente assurda: guardare dentro la cornetta del telefono. I bambini a volte lo fanno, si tratta quindi di un'immagine da collegare ancora all'infanzia. In realtà nasconde una ricerca più profonda, una ricerca della propria identità, della verità che si nasconde dietro il mondo palpabile della realtà: se introdujo en el auricular como en un portal oscuro (...) (v. 4-5). Il viaggio nell'inconscio permette al bambino di scoprire cosa c'è dall'altra parte: "se dio cuenta de que al otro lado estaban las dos latas atadas por un hilo", ma allo stesso tempo è anche la scoperta dell'adulto. Cosa scopre il bambino dall'altra parte? Cosa scopre il poeta con questo gesto? Forse che è tutto un gioco:

23. - Si vedano in particolare "Y la luz no es nuestra" e "Aviso a los civilizados".

al otro lado estaban las dos latas atadas por un hilo en Juegos y Pasatiempos del Tesoro de la Juventud.
(v. 2-3)

Una scoperta che gli permette di ritornare a casa per fare merenda, come se si fosse trattato solo di un nuovo gioco. In questo modo il finale si collega al titolo e a quella che è una delle massime della lezione freudiana, l'importanza dell'aspetto ludico nella vita non solo del bambino ma anche dell'adulto e, a maggior ragione, del poeta che li racchiude entrambi.

"El mundo del disco" (CS, 1970), descrive un altro viaggio di ricerca dell'Io, un'altra esplorazione dell'inconscio e un'altra scoperta, questa volta ben più drammatica. Dall'altro lato c'è il nulla: "¡Leonela no existe!". "Disco, fotografía, pantalla", sono solo illusioni che il tempo come Speedy González, se llevó, envueltos en una nube (...) (v. 1-2).

Un día decidí seguir a uno de ellos. Se dirigió al número ocho de una calle estrecha y silenciosa. Se introdujo en un portal oscuro (...)
(v. 11-12)

La scoperta drammatica del nulla, altra metafora ossessiva del poeta, svela anche il trucco del cinema, che nasconde, come la vita, un'immagine pronta a scomparire non appena viene svelato il segreto:

Sobre una pantalla, un proyector dibujaba la imagen de Leonela (...) quise abrazarla. Mis brazos rasgaron la pantalla. Detrás sólo había otro cuarto vacío.
(v. 15-17)

La solitudine è un grido di dolore: grité, pero no quisieron escucharme (v. 17-18). Il testo appare particolarmente complesso e solo un'analisi approfondita potrebbe chiarire tutti i punti oscuri. Llegaron hasta su lecho y le ahogaron con la almohada (v. 22). Con questo verso si conclude la poesia; simbolo di una ricerca interiore che oltre a svelare il nulla porta inevitabilmente alla morte.

Di morte si parla anche nella poesia "La canción de amor del traficante de marihuana" (CS, 1970); il trafficante di marijuana è la maschera dietro la quale Panero fa udire la propria voce. Anche alla droga il poeta dedica molto spazio, pensiamo ad esempio al libro *Heroína y otros poemas*, qui ci limiteremo a rilevare come essa possa offrire un'alternativa alla morte:

ya para qué morir si (...) nos dan por 125 ptas. algo que según dicen es un sucedáneo de la miel (...)
(r. 1-4)

Con "Ann Donne: Undone" (CS, 1970) si chiude non soltanto CS, ma anche una fase dell'opera poetica di L. M. P., per iniziare quella inaugurata da *Teoría*: la fase della distruzione e dell'autodistruzione. La poesia riprende un racconto di E. A. Poe dal titolo *William Wilson*, ma sono numerosi i riferimenti letterari contenuti: Donne, Lautreamont, Poe, Kafka, per citarne solo alcuni. Il tema trattato è quello dell'identità, dell'altro, del doppio²⁴, della propria ombra, delle istanze dell'Io, tutti temi associabili anche al nome.

I racconti fortemente allucinanti di Poe non potevano non lasciare traccia nella mente del giovane poeta, che trova nello scrittore di lingua inglese immagini atte ad alimentare e sollecitare le sue stesse visioni, temi in cui sembrano specchiarsi le sue stesse allucinazioni. Ricordiamo a tale proposito i racconti dell'orrore *El lugar del hijo* in cui si percepisce chiaramente l'influenza di Poe.

24. - Per il tema del doppio si veda O. RANK, *Der Doppelgänger*, Leipzig-Wien 1914 (trad. it. *Il doppio. Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore*, Sugarco Edizioni, Milano 1979).

Nella poesia viene sviluppato un caso di persecuzione, ad opera del doppio, l'altro come oggetto e soggetto del proprio delirio. Un'ombra che è anche un eco. I passi *que tantas veces (...) he creído escuchar* (v. 1), non sono altro che un'immagine di questa persecuzione immaginaria e reale allo stesso tempo²⁵. "Esta Sombra que es la sombra de mi sombra" (v. 24).

Il tema del doppio riporta ancora una volta a *Narciso*, essendo William Wilson identico al suo omonimo, è una nuova versione del mito che si specchia nell'acqua e vede se stesso, ossia il suo doppio. Lo specchio riflette anche in questo caso l'Io e l'altro. Il percorso di conoscenza da realizzare conduce sempre alla morte: "Única vegetación, única Flor/En el reino de la piedra desnuda" (v. 15-16).

Il fiore a sua volta ha come correlativo oggettivo Narciso e tutto ciò che questo rappresenta, ma qui il poeta sembra evidenziare soprattutto l'omosessualità: "Flor que crece en los Glaciares, Flor que no dará Fruto, la única Flor fecunda sabemos que no crece, lejana y fría en el Salón de los Espejos".

La condanna del tabù sessuale da parte della società è invece chiara nel verso "La Amapola es la Flor que nace de la caridad del Diablo", l'omosessuale, sembra voler denunciare il poeta, continua ad essere considerato una creatura del Demonio e non di Dio.

Il destino riservato a tali "peccatori" come nel passato è ancora la condanna e la morte: "la Amapola se deshace con inocente crueldad en las manos de los Seditios". Gli specchi diventano: "Verdaderos Espejos" a cui conducono "los interminables Corredores".

Queste immagini nascono da uno stato febbrile, allucinatorio, è lo stesso poeta ad affermarlo: "Espejismo nacido de la fiebre/En los interminables Corredores donde crece la Fiebre" (v. 13-14); da uno stato di alterazione, di non lucidità, che ha come conseguenza questa visione-illuminazione. Solo una coscienza senza limiti, che non ha paura di guardarsi allo specchio, di abbandonarsi alla follia, può intraprendere il viaggio all'interno di "interminables Corredores", da dove raggiungere "los Verdaderos Espejos", e di fronte ad essi guardare in faccia la verità, la morte: "La Amapola que es Muerte y conduce sólo a la Muerte" (v. 54). Insomma, nella ricerca della propria identità e della verità, alla fine del lungo cammino non si trova nessuna verità:

No es verdad que ahora los escuche,
No es verdad y es verdad la sonrisa de la Esfinge
Porque la única verdad es aquello que no es verdad.
(v. 61-63)

L'unica speranza è riposta nell'unione di ciò che non si può unire²⁶: la vita e la morte, l'acqua e il fuoco, il giorno e la notte, l'amore e l'odio; in poche parole l'unione dei contrari che solo la poesia e la follia possono realizzare.

Y la única esperanza en la Tierra aquello que está
Fuera del Mundo y en el Mundo
Fuera del Mundo y de la Tierra
(v. 64-66)

WILLIAM WILSON NO EXISTE
O no es Aquel que nos salvará de la Ceniza
Pues es él mismo quien nos conduce a la Ceniza.
(v. 68-70)

25. - Panero rifacendosi a Edwin Lemert ricorda che tra i vari tipi di paranoia esiste quella di colui che "tiene realmente perseguidores", in *Poemas del manicomio de Mondragón*, cit., p. 62.

26. - Per questo concetto si veda C. G. JUNG, *Psychologie und alchemie*, Rascher Verlag, Zurich 1944 (trad. it. di R. BALZLEN *Psicologia e alchimia*, Astrolabio, Roma 1950).

Anche "El canto del llanero solitario" (T, 1973) si costruisce come una ricerca dell'Io, la cui chiave è nascosta nella parte più profonda; tuttavia, anche se si trovasse, non riuscirebbe mai ad aprire la porta che conduce alla verità. Perché in Panero tale scoperta è legata al nulla, e il nulla lascia le cose esattamente come prima:

en un lugar vacío me introduje
estaba oscuro hasta que ya no hubo luz
soledad del anciano, tercere è bello
(v. 24-26)

Quest'esperienza porta ad una sorta di reincarnazione del poeta, nuova Alice nel paese delle meraviglie:

reencarnación
en lo dorado de mi pensamiento
Alicia
Verf barrubum
(v. 28-31)

Las llaves de una puerta que no se abrirá nunca
en el fondo del mar
(v. 166-167)

Il "fondo del mare", che come abbiamo già avuto modo di affermare per Freud²⁷ rappresenta l'inconscio, è ricco d'immagini irrazionali, quasi oniriche, ricordano le libere associazioni di cui parla il padre della psicoanalisi, non c'è una logica apparente, si richiamano inconsciamente l'un l'altra, senza nessun nesso, almeno per noi che non ne conosciamo l'origine. Possiamo solo limitarci a prenderne atto come esempio di quelle che abbiamo chiamato "metafore allucinanti", attraverso le quali il poeta descrive il proprio mondo interiore. Come in un gioco, ogni parola ne richiama un'altra e poi un'altra, un gioco che per Panero si chiama poesia:

como Gulliver clavando por medio de estacas, o vampiro
en el fondo del mar
el terciopelo
cantaba una amarga, endurecida canción
caía nieve del cielo
como si lloviera piedras
que dan el sueño, perlas
color de fuego, fuego
en que arde la bruja: bruja
de chocolate: son frías
como el fuego
llama de cristal (...)
(v. 171-181)

nube torre espejo
(espejo donde no hay ojos)
Carmilla
si miras al espejo, tú allí no estarás
(fuera de este papel tu nombre, Lenore)

27. - Questa idea è possibile ricavarla anche dal suo testo più famoso, S. FREUD, *L'interpretazione dei sogni*, Grandi Tascabili Newton, Roma 1992.

NARCISO, LA MASCHERA NELLO SPECCHIO: LA RICERCA...

Ana: tú no estarás
esfera, espejo:
tú no estarás
y la muerte no sueña
y la muerte no es un sueño, o si es
sólo es sueño en blanco
Ana: tú no estarás
(v. 361-372)

Il poeta non vede più maschere nello specchio, non vede più nulla; l'assenza d'immagine riporta al tema della morte attraverso tre strade diverse. Gli esseri che non riflettono la loro immagine nello specchio, vampiri o demoni; Narciso, che si specchia e poi muore, e la sua stessa morte conseguenza del suo amore per Ana (Moix)²⁸.

Tuttavia, possiamo vedervi anche un procedimento di distruzione progressiva del soggetto, perché: "SOLO AQUELLO QUE NO EXISTE NO PUEDE MORIR".

Il percorso di ricerca dell'Io porta ad una graduale distruzione dell'identità, inizialmente lo specchio ne ha riprodotto l'immagine divisa - le maschere: el llanero solitario, Alicia, Gulliver, ecc. -, poi ad una ad una le maschere sono cadute ed hanno svelato che dietro vi è il nulla, il volto della morte, l'assenza di ogni possibile identità.

Si vedano a questo proposito i versi 7 e 21 di "Majestad última de los pedes" (I, 1973), ma gli esempi potrebbero essere numerosi:

y en el espejo mi rostro no está.
(v. 8)

balcón asomado adonde ni tú ni yo estamos
(v. 21)

In "Da-Sein 2ª versión" (NAUF, 1979) anche Dio è definito ente sin espejo; in questo modo il poeta non solo esclude ogni possibilità di salvezza nella fede ma, abbassando Dio a livello umano, innalza l'uomo a rango divino:

(...) nunca más, dice El, porque
es también un ente sin espejo, porque
Dios es para sí mismo una pesadilla
(v. 73-75)

Da quest'impossibilità di vedersi riflesso nello specchio sorge la maschera del vampiro in "El lamento del vampiro" (LRT, 1980). A proposito di questa figura Panero ha scritto: "El terror es desaparecer, o no ser nosotros mismos. Ser comidos, o sorbidos. En el vampiro nuestra identidad peligra"²⁹.

Non riuscendo a vedere la propria immagine, la cerca negli occhi della gente, ma ciò che scorge non è che la morte, il prezzo da pagare per vivere e continuare a cercare:

28. - Panero ha ricordato in più di un'occasione che la ragione del primo tentativo di suicidio fu l'amore non corrisposto per Ana María Moix. "(...) Luego tuve el primer intento de suicidio serio. Y mi madre me llevó al psiquiatra. (...) yo entonces estaba muy enamorado de Ana María Moix. Pero ella no se enamoró de mí. Y me dejó caer.", I. CARRIÓN, "Fin de semana con Leopoldo Panero", *El País*, 13 de sept. de 1992, p. 13.

29. - Dichiarazioni tratte dal "Prólogo desordenado y monárquico" apparso nella 3ª edizione (1985) dei racconti del terrore *El lugar del hijo*.

Vosotros, todos vosotros, toda
esa carne que en la calle
se apila, sois
para mí alimento,
todos esos ojos
(v. 1-5)

(...) y el espanto
profundo de tener como espejo
único esos ojos de vidrio, esa niebla
en que se cruzan los muertos, ese
es el precio que pago por mis alimentos.
(v. 11-15)

Lo specchio riflette il nulla, perché l'uomo e il mondo sono il nulla. Se il nulla è oscurità, notte fonda, buio, è inevitabile che nulla possa essere riflesso. Mentre l'identità del vampiro-poeta si estende anche al lettore che, come un vampiro, si alimenta della pagina scritta. Questa idea è espressa chiaramente in "Lectura" (PN, 1992):

como un arroyo
que no refleja mi imagen,
espejo del vampiro
de aquel que, desde la página
va a chupar tu sangre, lector
y convertirla en lágrima y en nada:
y a hacerte comulgar con el acero.
(v. 8-14)

L'impossibilità di vedersi e di vedere sarà il tema di *El que no ve*, il cui titolo mette l'accento sull'isotopia della vista; in quasi tutte le poesie di questa raccolta esiste, infatti, un preciso riferimento a questo senso. Per fare alcuni esempi ricordiamo: "La tumba de Christian Rosenkreutz": te he visto en una piedra/te he visto hoy en un pie, ayer en una uña". "Amanecer en la Biblia": niño que nos mira/ojos que nos miran/se lamen los ojos para ver. Mentre in "El hombre que sólo comía zanahorias" si legge:

El hombre que sólo comía zanahorias
ya no podía ni de noche cerrarse los ojos
y eran como dos faros abiertos para nada
y no sabía sino mirar, mirar
(v. 1-4)

A proposito di quest'ultima poesia notare la bizzarra maschera impiegata, quella dell'uomo che mangia solo carote, a metà strada tra un personaggio fiabesco e un'allucinazione grottesca. Il primo impatto con il titolo potrebbe far pensare alla carota come simbolo fallico, e quindi ad un rapporto orale di tipo omosessuale riconducibile al narcisismo. In realtà ci sembra di scorgere un processo di graduale adattamento alla nuova identità, la descrizione della condizione di solitudine, rappresentata dal girovagare di notte per le strade deserte, da quel vivere nel buio della notte lontano dagli uomini:

El hombre que sólo comía zanahorias
tenía miedo a tanta luz, a tanto
sol que quema, y destapa y desnuda, y acosa
en medio del campo de las zanahorias,
y vivía
pues en madriguera oscura

NARCISO, LA MASCHERA NELLO SPECCHIO: LA RICERCA...

y breve, saliendo
sólo de vez en cuando para
buscar sus zanahorias.
tenía el pelo rojo y largos
colmillos para
partir mejor las zanahorias
y las piernas largas para correr mejor, porque
tenía miedo de los hombres más todavía que del sol
(v. 9-17)

Questa lontananza dagli uomini, non più suoi simili ma considerati come nemici, lo porterà ad identificarsi con gli animali; zoomorfismo che lo trasformerà via via in pesce, rospo, ratto o serpente. In tutti i casi alla base c'è sempre una situazione di profondo disagio e dolore. Pensiamo ad esempio a "El canto de lo que reptó" (UP)³⁰, in cui questa condizione appare metaforizzata in quello strisciare tra i frammenti di uno specchio che non ha più ragione di esistere.

(...) Y también yo reptó, me
arastro entre los vidrios dispersos de tu espejo, entre los
harapos de ti que aún quedan
absurdamente en el
cubo de basura de mi memoria
espectros en la casa abandonada
en la casa abandonada que soy yo. Y reptó
al fondo de mí, como si fuera
yo mi recuerdo tan sólo, como si estuviera
dormido al fondo de mí, como una vivencia olvidada.
(v. 9-18)

In "Trovador fui, no sé quien soy" (EUH, 1983), cade anche l'ultima maschera, quella del poeta: e, morto tra i morti, nello specchio muore anche la poesia:

Tuve la voz, trovador fui
hoy ya cantar no sé
trovador, no sé hoy quien soy

y en la noche oigo a un fantasma
a los muertos recitar mis versos.
(v. 18-22)

Con "El último espejo" (NAUF, 1979) il percorso di ricerca sembra essere giunto alla sua conclusione: l'ultimo specchio, quello della morte. Lo specchio riflette, infatti, una scena agghiacciante, una donna abbraccia il suo scheletro e gli mostra infine la verità:

Todo aquel que atraviesa el corredor del Miedo
llega fatalmente al Último Espejo
donde una mujer abrazada a tu esqueleto nos muestra
cara a cara el infierno de los ojos sellados
(v. 1-4)

Tuttavia, nel libro PMM una nuova maschera sembra rinascere dalle ceneri: quella del folle. Alle eterne domande dell'uomo - chi sono, da dove vengo, dove vado? - Panero dopo un lungo percorso di ricerca ha trovato la sua risposta. Sono il nulla, vengo dal nulla e vado verso il nulla.

30. - Si veda E. GARCÍA FERNÁNDEZ, Op. cit.

Notare i versi della poesia "Debajo de mí yace un hombre" (PMM, 1987) che abbiamo riportato per intero perché racchiude quanto detto fino adesso:

Debajo de mí
yace un hombre
y el semen
sobre el cementerio
y un pelicano diseado
creado nunca ni antes
Caído el rostro
otra cara en el espejo
un pez sin ojos
Sangre candente en el espejo
sangre candente
en el espejo
un pez que come días pre-
sentes sin rostro.

Dietro la maschera del folle - non dimentichiamo che siamo all'interno dei *Poemas del manicomio de Mondragón* - c'è un uomo, ci sono la vita e la morte (*el semen sobre el cementerio*), l'eternità (*creado nunca ni antes*). Dietro il volto (badare non dietro la maschera, che sarebbe in ogni caso una sovrastruttura) un altro volto, quello di *un pez sin ojos*. Ciò che cade è una parte del corpo. Siamo ormai prossimi ad un'altra serie di metafore allucinanti: quelle relative alla distruzione del corpo.

Túa Blesa rifacendosi a Lacan ne dà un'interpretazione estremamente interessante: "Durante el estadio del espejo, pues, este cuerpo fragmentado se reconstruye, al tiempo que se construye el yo, pero puede no desaparecer (...)"³¹. Il critico ritiene, infatti, che la presenza ossessiva della parcellizzazione del corpo "puede ser explicada, como reminiscencia de la fantasía del cuerpo fragmentado que, durante el estadio del espejo, no ha encontrado su recomposición y no ha de estar ligada, por tanto, necesariamente al complejo de castración"³².

Con il passare degli anni, lo specchio riflette non solo un corpo mutilato ma anche un corpo annientato dalla malattia, dagli uomini, dall'alcool, dalla droga, dal tempo e dalla Spagna. Ossessione dopo ossessione potremmo concludere questo percorso di ricerca con i versi di "Hay restos de mi figura..." (PN, 1992), che a nostro avviso, riprende tutti gli elementi che abbiamo avuto modo di studiare, ossia lo specchio, il nome e la maschera, come emblemi di un'identità che si è rivelata inesistente:

Hay restos de mi figura y ladra un perro,
Me estremece el espejo: la persona, la máscara
es ya máscara de nada.
Como un yelmo en la noche antigua
una armadura sin nadie
así es mi yo un andrajo al que viste un nombre.
Dime ahora, payo al que llaman España
si ha valido la pena destruirme
bañando con tu inundo esperma mi figura.
(v. 1-9)

31. - Si veda E. GARCÍA FERNÁNDEZ, Op. cit. 31. - T. BLESÁ, op. cit., p. 69.

32. - Ibid.

Bibliografia

- AGOSTI, S., *Il testo poetico. Teoria e pratica d'analisi*, Rizzoli, Milano 1972.
- BAUDOQUIN, C., *Psychanalyse de l'art, 1929* (trad. it., Psicoanalisi dell'arte, Guaraldi Editore, Rimini 1972).
- BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1991.
- BLESA, T., "El salón de los espejos", in *Leopoldo María Panero, el último poeta*, Valdemar, Madrid 1995.
- CAMPBELL, F., "Leopoldo María Panero o el mundo del silencio", *Infame turba*, Editorial Lumen, Barcelona 1971.
- CARRIÓN, I., "Fin de semana con Leopoldo Panero", *El País*, 13 de sept. de 1992.
- CASANI, B. e TONO MARTÍNEZ, J., "El último intelectual que se comió el tarro: Leopoldo María Panero. Sanatorio de Ciempozuelos", *La luna de Madrid*, n. 1, Madrid, noviembre de 1983.
- CASSINELLI, B., *Storia della pazzia*, dall'Oglio editore, Milano 1964.
- ECO, U., *Apocalittici e integrati*, Bompiani, Milano 1963.
- DA ROTTERDAM, E., *Elogio della follia*, Tascabili Newton, Roma 1995.
- FAIRBAIRN, W. R. D., *Studi psicanalitici sulla personalità*, Boringhieri, Torino 1977.
- FOUCAULT, M., *Storia della follia nell'età classica*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1998.
- FRANCO, R., *Después de tantos años*, España 1994.
- FREUD, S., *Die Traumdeutung*, Franz Deuticke, Leipzig-Wien 1900 (trad. it. ANTONELLA R. *L'interpretazione dei sogni*, Grandi Tascabili Newton, Roma 1992).
- *Il romanzo familiare dei nevrotici* (1905), in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino, 1905-1908.
- *Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen* (1906), in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino 1905-1908.
- *Il poeta e la fantasia* (1907), in *Opere*, vol. 5, Boringhieri, Torino 1967-1980.
- *Introduzione al narcisismo* (1914), in *Opere*, vol. 7, Boringhieri, Torino 1967-1980.
- *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Boringhieri, Torino 1969.
- *Casi clinici*, Grandi Tascabili Newton, Roma 1994.
- GARCIA FERNÁNDEZ, E., *Leopoldo María Panero Poesía 1970-1985*, Visor, Madrid 1986.
- GIMFERRER, P., "Nota a la edición", in L. M. P., *Por el camino de Swann*, El Guadalhorce, Málaga 1968, p. 22.
- JAKOBSON, R., *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, 1963 (trad. it.: *Saggi di linguistica generale*, a cura di L. HEILMANN, Feltrinelli, Milano 1966).
- JUNG, C. G., *Psychologie und alchemie*, Rascher Verlag, Zurich 1944 (trad. it. di R. BALZLEN *Psicologia e alchimia*, Astrolabio, Roma 1950).

MICHELA FERRANTE

LACAN, J., *Scritti* (1966), vol. I e II, a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino, 1974.

— *Il seminario*, I, Gli scritti tecnici di Freud (1953-1954), a cura di Giacomo Contri, Einaudi, Torino 1978.

LOTMAN, J., *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1976.

MAURON, C., *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction à la Psychocritique*, Corti, París, 1964 (trad. it. *Dalle metafore ossessive al mito personale. Introduzione alla psicocritica*, Il Saggiatore, Milano 1966).

ORLANDO, F., *Lettura freudiana della "Phèdre"*, Einaudi, Torino 1971.

PANERO, L. M., *Por el camino de Swann*, El Guadalhorce, Málaga 1968.

— *Así se fundó Carnaby Street*, Llibres de Sinera, colección Ocnos, Barcelona 1970.

— *Teoría*, Lumen, Barcelona 1973.

— *El lugar del hijo*, Tusquets, Barcelona 1976.

— *Narciso en el acorde último de las flautas*, Visor, Madrid 1979.

— *Last River Together*, Ayuso, colección Endymión, Madrid 1980.

— *El que no ve*, La banda de Moebius, Madrid 1980.

— *Dioscuros*, Ayuso, colección Endymión, Madrid 1982.

— *El último hombre*, Ediciones Libertarias, Madrid 1983.

— *Dos relatos y una perversión*, Ediciones Libertarias, Madrid 1984.

— *Antología*, Ediciones Libertarias, Madrid 1985.

— *Poesía 1970-1985*, Visor, Madrid 1986.

— *Poemas del manicomio de Mondragón*, Hiperión, Madrid 1987.

— *Globo rojo: antología de la locura*. Recopilación de textos, Hiperión, Madrid 1989.

— *Contra España y otros poemas no de amor*, Ediciones Libertarias, Madrid 1990.

— *Aviso a los civilizados*, Ediciones Libertarias, Madrid 1990

— *Y la luz no es nuestra*, Los Infolios, Valladolid 1991.

— *Heroína y otros poemas*, Ediciones Libertarias, Madrid 1992.

— *Heroína y otros poemas*, in *Colectivo Leopoldo María Panero, Los ojos de la escalera*, Ediciones Libertarias, Alejandría editores, Madrid 1992.

— *Piedra negra o del temblar*, Libertarias/Prodhufi, Madrid 1992.

— *Locos*, en colaboración con Arencibia Betancor Luis, Ediciones Casset, Madrid 1992.

— *Locos*, Ediciones Libertarias, Madrid 1994.

— *Cadáveres exquisitos y un poema de amor*, Ediciones Libertarias/Prodhufi, Madrid 1992.

— *Orfebre*, Visor, Madrid 1994.

— *Tensó*, Hiperión, Madrid 1997.

— *El Tarot del inconsciente anónimo*, Valdemar, Madrid 1997.

— *Guarida de un animal que no existe*, Visor, Madrid 1998.

RANK, O., *Der Doppelgänger*, Leipzig-Wien 1914 (trad. it. *Il doppio*).

Il significato del sosia nella letteratura e nel folklore, Sugarco Edizioni, Milano 1979).

Indice delle signe

PCS	=	Por el camino de Swann, 1968
CS	=	Así se fundó Carnaby Street, 1970
T	=	Teoría, 1973
NAUF	=	Narciso en el acorde último de las flautas, 1979
LRT	=	Last River Together, 1980
EQNV	=	El que no ve, 1980
D	=	Dioscuros, 1982
EUH	=	El último hombre, 1983
UP	=	Últimos poemas
PMM	=	Poemas del manicomio de Mondragón, 1987
GR	=	Globo rojo. Antología de la locura, 1989
CE	=	Contra España y otros poemas no de amor, 1990
PN	=	Piedra negra o del temblar, 1992
CEPA	=	Cadáveres exquisitos y un poema de amor, 1992
H	=	Heroína y otros poemas, 1992
L	=	Locos, 1992
O	=	Orfebre, 1994
TENSÓ	=	Tensó, 1997
TIA	=	El Tarot del inconsciente anónimo, 1997