

Forsennare il soggettile fino a dissolversi: Alejandra Pizarnik

Federica Rocco

ABSTRACT

The work of Alejandra Pizarnik gravitates in the orbit of Surrealism and projects an image of the author that takes on unprecedented *nuances* in *La condesa sangrienta* (1971), the only prose work published in life, in which, through the operation of (re) writing, a narrative instance that does not claim any genre, stages a cancellation of itself that dissolves the subject of the enunciation in a polyphonic narrative that is also a *collage* of one's own and other people's voices.

L'opera di Alejandra Pizarnik, che gravita nell'orbita del Surrealismo, proietta un'immagine d'autrice che assume sfumature inedite ne *La condesa sangrienta* (1971), l'unica opera in prosa pubblicata in vita¹, in cui mediante un'operazione di (ri)scrittura, un'istanza narrativa che non rivendica alcun genere mette in scena una cancellazione di sé che dissolve il soggetto dell'enunciazione. Alejandra Pizarnik è ancora poco conosciuta in Italia, ma la sua comparsa nel nostro panorama poetico risale all'antologia dei *Poeti ispanoamericani del '900* (1971; 1987) curata da Francesco Tentori Montalto. Dalla fine degli anni '80, però, bisogna attendere il 2002 affinché si pubblicino alcuni suoi poemi nel numero 165 della rivista *Poesia*, con la traduzione di Claudio Cinti. An-

¹ Pizarnik pubblica i seguenti compendi poetici: *La tierra más ajena* (1955); *Las aventuras perdidas* (1958); *Poemas* (1960); *Árbol de Diana* (1962); *Los trabajos y las noches* (1965); *Extracción de la piedra de locura* (1968); *Nombres y figuras* (1969); *El infierno musical* (1971) e *Los pequeños cantos* (1971).

che nell'*Antologia della poesia spagnola e ispanoamericana* sono presenti alcune sue poesie, ovvero V-VI-VII-XI-XXXV di *Árbol de Diana* (1962), nella traduzione di Cinti e la III di *Árbol de Diana* (“Sólo la sed” / “Solo la sete”) e “Poema” / “Poesia” che apre *Los trabajos y las noches* (1965) nella traduzione di Tentori Montalto (Canfield 2004: 876-881). Claudio Cinti è anche il traduttore e il curatore de *La figlia dell'insonnia* (2004; 2015; 2020), una raccolta con testo originale a fronte, estrapolata dalla *Poesía completa* (2001) di Pizarnik curata da Ana Becció per i tipi di Lumen (Barcellona), volume interamente tradotto da Roberta Buffi e pubblicato nel 2018².

Nel 2005 si pubblica anche la traduzione italiana de *La condesa sangrienta*, (Pizarnik 2005), tuttavia mancano all'appello le altre opere in prosa: i racconti, le recensioni, le note e gli articoli critici apparsi in riviste argentine e internazionali, l'opera teatrale *Los perturbados entre lilas* (1969), i dialoghi erotico-umoristici de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* (1970), buona parte della *corrisza*³, e soprattutto gli estratti dei *Diarios*, che rivelano alcune delle chiavi interpretative della vita-opera di chi, sulla scia di Baudelaire, Nerval, Rimbaud, Lautréamont e Artaud, ha voluto annullare «la distancia que la sociedad obliga a establecer entre la poesía y la vida» (Pizarnik 2002: 269). Il diario intimo di chi scrive è lo spazio sperimentale di una scrittura che registra, sviluppa e modifica la relazione tra il soggetto e l'oggetto segnalando, un giorno dopo l'altro, che la differenza tra ciò che chiamiamo realtà e ciò che crediamo sia finzione, nel caso del diario, non

² Cinti ha escluso *La tierra más ajena* (1955), mai ripubblicato in vita, privilegiando gli estratti dalle altre raccolte poetiche e dai *Poemas no recogidos en libro (1970-1972)* (Pizarnik 2001: 466 ss.). Ha anche mantenuto l'allusione a Esiodo nella traduzione del titolo *Los trabajos y las noches / Le opere e le notti* (Pizarnik 2015: 43), mentre nella traduzione più recente si è preferito *I lavori e le notti* (Pizarnik 2018: 149).

³ Dalla *Nueva correspondencia Pizarnik* (2014), a cura di I. Bordelois e C. Piña, è tratta la selezione a cura di F. Orecchini e A. Franzoni, pubblicata con il titolo: *L'altra voce. Lettere 1955-1972* (2019).

è sostanziale (Mildonian 2001: 13). Nel caso di Pizarnik i *Diarios* mettono in risalto la complessità e l'originalità del suo progetto artistico, perché sono un laboratorio della scrittura nel quale si alternano progetti presenti e futuri (spesso incompiuti), liste delle letture fatte o da fare, citazioni, versi propri e altrui, disegni, ma anche le riflessioni più dolorose intorno al mestiere di scrivere e alla necessità di scrivere per potersi 'salvare' (Rocco 2006).

Pizarnik nasce il 29 aprile del 1936 ad Avellaneda, città della provincia di Buenos Aires, ed è la secondogenita di una coppia di ebrei ashkenaziti fuggiti dai territori dell'ex Impero Russo nel 1934⁴. Come accade alla maggior parte degli immigrati, in casa sente parlare altre lingue, nel suo caso il russo e lo yiddish che la scrittrice studia presso la scuola ebraica⁵. Tuttavia, un frammento inedito intitolato *Encuentros* rivela che:

Un domingo por la tarde, en el suburbio más triste de Buenos Aires llueve y hay visitas en casa: un tío y una tía muy viejos, muy grises. Yo estaba hundida en mi cuarto con un libro [...]. Tengo quince años. [...]. A ratos miro por la ventana [...] y dentro de la casa las voces que se refieren a las pequeñas cosas que pasan en los pequeños días: hablan en un mal castellano, interrumpido por palabras en ruso, en polaco, en francés (*Alejandra Pizarnik Papers*, Box 7 Folder 29).

⁴ Rosa Bromiquer (o Rejzla Bromiker) ed Elías Pizarnik (o Ela o Elik Pozharnik) erano originari di Rowne (in polacco), Rovno (in russo) o Rivne (in ucraino), città attualmente in Ucraina, ma appartenuta alla Russia e alla Polonia, in cui la metà degli abitanti era ebrea e parlava in yiddish, mentre la lingua ufficiale cambiava a seconda del periodo storico.

⁵ Pizarnik si chiamava Flora e in famiglia è Buma o Bumita o Buma chica (Riaboy 2021: 22); mentre nella Zalman Reizien Schule, che frequenta in contemporanea con la scuola pubblica argentina, è Blímele (Piña e Venti 2021: 29), tutti diminutivi di Blum (fiore in yiddish). Tuttavia, sulla tomba, nel cimitero israelita de La Tablada, in provincia di Buenos Aires, il nome Flora compare tra parentesi dopo Alejandra (cfr. <https://www.youtube.com/watch?v=Su9dYI0J83U>).

Immersa in un contesto plurilingue, sin dall'infanzia Pizarnik si dedica alla lettura e a partire dall'adolescenza anche alla scrittura⁶, la cui comparsa sembra coincidere con l'adozione del *nom de plume* – Alejandra⁷ – un doppio fittizio al quale si dirige nei diari mediante la seconda persona del singolare. In un'annotazione del 27 settembre 1954, si legge che: «la *flor* es la voz de la tierra» (Pizarnik 2019: 28)⁸ mentre il giorno successivo l'io della scrittura si rivolge al suo *alter ego*:

Alejandra: recuerda. Recuerda bien todo lo que has oído. Primeramente, debes aprender a separar el sueño de la vigilia. Recuérdalo, y no pienses que “estás desnuda o llevas un traje de vidrio”. ¡Levántate! No puedo... quiero leer, entender, asentir sonriendo y decir: Esto es lo que yo pienso (p. 32).

In occasione dell'esordio poetico, l'oscillazione tra l'io-Flora e il tu-Alejandra si trasforma in compresenza, poiché *La tierra más ajena* (1955) si pubblica con entrambi i nomi. A partire dal compendio successivo – *La última inocencia* (1956) – Alejandra prende il sopravvento e cancella le tracce del nome proprio. Lo sdoppiamento tra soggetto e oggetto della scrittura diaristica si trasferisce anche nella poesia, nella quale si assiste a un'alternanza tra l'io lirico e un 'tu'⁹, cui si aggiunge

⁶ In una lettera a André Pieyre de Mandiargues Pizarnik menziona un diario del 1948 (Pizarnik e Pieyre de Mandiargues 2018: 53-54); mentre nell'*Intento de Prólogo al estilo de ellos, no del mío* (1966), afferma che scrive da 15 anni, dunque dal 1951 (Pizarnik 2002: 302).

⁷ Forse la scelta del nome è un omaggio ad Aleksandr Sergeevic Puškin, lettura canonica per i russi e i loro discendenti.

⁸ A partire da questa citazione il numero della/e pagina/e dei *Diarios* posto tra parentesi si riferisce a questa edizione.

⁹ Rafforzata dalla lettura dell'opera di Antonio Porchia, la dislocazione del soggetto in Pizarnik s'ispira al Surrealismo per il quale lo sdoppiamento è la chiave dell'esperienza: «es lo que la hace experiencia. [...] El artista no experimenta sino lo que se percibe experimentando, lo que está percibiendo su *socius*, su testigo artista. En A.P., el desdoblamiento es un punto de partida, pronto superado. [...] Entre el sujeto del enunciado y el de la enunciación, la contaminación es mutua, como lo es entre el poeta y su obra» (Aira 2004: 51-61 e 63 ss.).

anche una terza persona del singolare e una prima persona del plurale, perché in Pizarnik la voce non è mai univoca «no controla ni estabiliza al sujeto de la enunciación, no lo completa ni ratifica. Siempre, a su lado, hay la conciencia de la pluralidad de voces que lo habitan, del divorcio entre sujeto, mundo y palabra, de la otredad (indiscernible del tú) que es el yo» (Negroni 2003: 77)¹⁰. La moltiplicazione delle istanze narrative non impedisce al discorso intimo, il cui significato testuale è invaso e dominato dalla supremazia dell'io, di organizzarsi attorno a una prima persona del singolare che recupera la propria unità ripetendo che ogni sostituto è solo un simulacro dell'io e delle sue relazioni con sé stesso (Didier 1976: 154). Tale moltiplicazione complica il tema dell'io originario dell'autrice, la quale costruisce la propria identità letteraria – il personaggio alessandrino – a partire da un'autogenesi che esalta le origini europee, senza però occultare l'ascendenza ebraica, di cui è consapevole. Non a caso, appena diciannovenne, annota nel diario:

Heredé de mis antepasados las ansias de huir. Dicen que mi sangre es europea. Yo siento que cada glóbulo procede de un punto distinto. De cada nación, de cada provincia, de cada isla, golfo, accidente, archipiélago, oasis. De cada trozo de tierra o de mar han usurpado algo y así me formaron, condenándome a la eterna búsqueda de un lugar de origen. [...] Heredé el paso vacilante con el objeto de no estatizarme nunca con firmeza en lugar alguno (pp. 57-58).

Nonostante l'identità e l'opera della scrittrice argentina siano segnate da «sensations of displacement and [...] a form of existential not-belonging that Pizarnik calls 'exile'» (Bollig 2009: 421), per molto tempo si è considerato che nelle sue opere vi fossero poche tracce delle origini ebraiche (Goldberg 1987: 60). Eppure, l'erranza – ereditata con la diaspora ebraica¹¹ – è una delle metafore sulle quali si articolano la sua vita

¹⁰ Si veda anche Rocco (2017).

¹¹ Nella Bibbia la parola 'ebreo' è vincolata alla radice 'avár – 'passare' – e significa 'colui che passa, che transita o che emigra'.

e la sua opera, in cui le allusioni implicite ed esplicite a miti, leggende e tradizioni ebraiche ne fanno una sorta di regno del nomadismo (Rocco 2019 e 2021). L'urgenza e la necessità di lasciare Buenos Aires si risolvono nel marzo del 1960 con un'esperienza migratoria a Parigi che alimenta il suo vissuto da straniera e da sradicata, che nei quattro anni francesi condivide con tutti gli immigrati e gli esiliati che frequenta¹². D'altronde, nell'anticonformismo di Pizarnik sussiste una certa retorica della modernità nell'opporci alla morale borghese, nel credere nella revisione delle forme della letteratura e nel racconto salvifico e nel vivere l'esperienza parigina come un viaggio iniziatico, estetico e intellettuale della fine del secolo XIX. Lontana dall'asfissiante ambiente familiare che ne limita la libertà, a Parigi la scrittrice argentina sperimenta una vita bohemienne totalmente dedicata alla sperimentazione che la conduce a una maturità poetica dalla quale afferma una propria 'americanità' (Rocco 2018: 165). La capitale francese è il luogo

[...] del encuentro profundo de Alejandra consigo misma y con quienes serán sus mentores en el laberinto poético – entre otros Octavio Paz y Julio Cortázar, amigos poderosos e inspirantes que la confirman como poeta. Pero también allí hallará a sus amados y estupendamente leídos y conocidos poetas franceses – en particular Rimbaud, con quien la une más de un rasgo personal y poético –, y que es también un insolente adolescente salvaje (Bordelois 2020: 44).

Pizarnik si costruisce un'identità grazie alla letteratura e rivendica da lì le molteplici appartenenze linguistiche, culturali, letterarie e artistiche; tuttavia, affinché la scrittura possa 'salvarla' diventa urgente tro-

¹² Tra le frequentazioni parigine gli argentini e latinoamericani: Héctor Bianciotti, Ivonne Bordelois, Arnaldo Calveyra, Julio Cortázar e Aurora Bernárdez, Rosa Chacel, Jorge Gaitán Durán, Marta Minujín, Sylvia Molloy, Octavio Paz, Severo Sarduy ed Esther (Chichita) Singer; gli italiani Italo Calvino, Cristina Campo ed Elémire Zolla, Bona de Pisis, Leonor Fini. A questi si aggiungono le amicizie francesi: Laure Bataillon, Simone de Beauvoir, Yves Bonnefoy, Roger Caillois, Claude Couffon, Marguerite Duras, Henri Michaux, André Pieyre de Mandiargues.

vare una voce in prosa, ciò che la induce a sfidare il linguaggio e i generi, non solo letterari. Infatti, i diari confermano che a Parigi la scrittrice argentina si sente più libera anche di esprimere la propria sessualità, con la quale sperimenta di continuo: caratterizzata da un aspetto androgino da eterna adolescente Pizarnik inizia ad utilizzare per sé i diminutivi unisex di Aleksandr/a – Alex e Sacha o Sasha – e colleziona una serie di relazioni erotico-affettive, sia con uomini, sia con donne, non sempre facili né felici.

Nel 1962 si pubblica in Argentina *Árbol de Diana* (1962), l'albero pizarnikiano nato senza radici nelle terre aride dell'America (cfr. Octavio Paz in Pizarnik 2001: 101), che assieme a *Los trabajos y las noches* (1965), come indicato anche dai titoli, rappresenta il suo 'periodo classico' (Bordelois 2020: 44). A Parigi si rinnova, però, lo sradicamento che alimenta il conflitto con sé stessa e con il linguaggio e a fine novembre dello stesso 1962 scrive:

Notas sobre «el habla». Angustias metafísicas «laicas»: ¿Qué es el yo? Esto lleva a nada pues el yo no existe. [...] Mi estilo es o será, por fuerza, artificioso. A causa del vacío, a causa de tu imposibilidad de apoderarte del lenguaje. El lenguaje me es ajeno. Ésta es mi enfermedad. Una confusa y simulada afasia. De allí que no pueda oír música. De allí mi facilidad por aprender canciones en idiomas que no sé. Enfermedad de la atención o enajenamiento. Todo tiene nombre pero el nombre no coincide con la cosa a la que me refiero. [...] No hay ninguna fuerza para seguir portando el propio nombre. [...] Mi justificación –ante nadie– es mi enfermedad. [...] Por eso hablo en segunda persona del singular. Lo que digo no me importa, no soy yo mi destinataria. Alguien en mí se quema. Canción de la quemada al alba. Te quemas y yo te hablo, te espíe, te reprobé y te condené. No es mi lucha con el Ángel lo que narro (pp. 519-523).

Pizarnik vuole raccontare la propria esperienza di vita – «Hablo de mí pues hasta ahora no encontré un tema más interesante» (p. 653) –, ma è ossessionata dalla ricerca di una voce mediante la quale potersi

esprimere in quella prosa che è per lei una sorta di feticcio, «una forma que continuamente postulaba como imposible de lograr (y por lo tanto deseable)» (Chávez-Silverman 2006: 174). A tale scopo si dedica alla riscrittura di testi propri e altrui, a cominciare dai diari, ma anche frammenti di *Alice nel paese delle meraviglie* e *Attraverso lo specchio* di Carroll e alcuni dei *Canti di Maldoror* di Leautréamont, nonché alla traduzione di opere francesi, sia poetiche, sia narrative. Tra le operazioni di riscrittura e di traduzione letteraria, ce n'è una sulla quale ritorna più volte, che nasce come una recensione, ma finisce per acquisire una sua autonomia e diventa un'opera in prosa ibrida che convoca diversi generi letterari e che si presta a molteplici interpretazioni.

Nel 1962 la casa editrice Mercure de France pubblica *Erzsébet Báthory. La comtesse sanglante* di Valentine Penrose¹³, una biografia romanizzata della nobildonna ungherese, vissuta a cavallo tra i secoli XV e XVI, accusata di aver torturato e ucciso centinaia di giovani vergini¹⁴ e usato il loro sangue per dei bagni che dovevano rallentare l'invecchiamento e mantenerne intatta la bellezza. L'opera convoca l'immaginario dei romanzi gotici e diviene un testo di culto, non solo per il gruppo dei surrealisti francesi ai quali appartiene Penrose, che riscrive la storia della contessa sadica e crudele di cui già Georges Bataille aveva paragonato le vicende a quelle di Gilles de Rais¹⁵. Le fonti di Penrose

¹³ La scrittrice surrealista Valentine (Boué) Penrose era amica di Dora Maar, Pablo Picasso, André Breton, René Char, Robert Desnos, e di Nusch e Paul Eluard, ed era stata modella di Ernst, Man Ray e Paleeven. Penrose era apertamente bisessuale e ha rivendicato l'amore saffico in opere quali *Martha's Opéra* (1945) e *Dons de Féminines* (1951, poesie e collage).

¹⁴ Rimasta vedova, la contessa Báthory non volle risposarsi, perciò è possibile che i crimini dei quali fu accusata fossero stati inventati al fine di impossessarsi delle sue ricchezze (cfr. Thorne 1998).

¹⁵ Pizarnik conosceva Bataille, il quale menziona Erszébet Báthory ne *Le Procès de Gilles de Rais* (1959) e ne *Le Larmes d'Éros* (1961), in cui si riferisce anche all'opera di V. Penrose.

[...] son un tema de discusión. Resulta innegable la afinidad de los surrealistas por las historias de vampiros, pero hay quienes piensan que el libro de la escritora no deja de ser tardío y disimulado tributo a Violette Nozière, personaje que inspiró literariamente a César Moro, Breton, Char, Eluard y Péret, y que además fue retratada por Dalí, Harp y Brauner (Braur 2005: 11)¹⁶.

Pizarnik condivide il fascino della storia di Báthory¹⁷ e non smette di pensare alla biografia romanzata di Penrose, la cui lettura le ispira prima alcune poesie¹⁸, poi una nota. D'altro canto, dal rientro in Argentina, nel 1964, lavora a svariate recensioni, che si pubblicano soprattutto nelle riviste «Sur» (Buenos Aires) e «Zona Franca» (Caracas) ed è dunque predisposta a «encarar ese género, que ella considera próximo al ensayo» (Copello 2020). Grazie alle annotazioni dei suoi diari sappiamo che l'«Ensayo sobre la condesa Báthory» (p. 715) si scrive nei mesi di marzo e aprile del 1965 a Buenos Aires e nell'agosto dello stesso anno si pubblica con il titolo di *La libertad absoluta y el horror* sulla rivista messicana «Diálogos» e, nel 1966, con il titolo di *La condesa sangrienta* sulla rivista argentina «Testigo. Revista de Arte y Literatura»¹⁹.

Il saggio è molto apprezzato – persino «Mujica Lainez lo elogió, entre otras cosas, por estar “tan bien escrito”» (23 maggio 1966,

¹⁶ Violette Nozière, criminale francese degli anni '30 accusata di parricidio e per anni vittima delle violenze sessuali del padre, suscitò l'interesse dei surrealisti, i quali ne fecero un modello di resistenza all'autoritarismo familiare e all'ipocrisia sessuale borghese.

¹⁷ Báthory è presente anche in *62/Modelo para armar* (1968) di Julio Cortázar, e nel film a episodi *Cuentos inmorales* (1974) di Walerian Borowczyk, in cui la sceneggiatura di *Erzsébet Báthory*, interpretata da Paloma Picasso, è di André Pieyre de Mandiargues.

¹⁸ Si tratta delle poesie: *Se prohíbe mirar el césped*, *Buscar*, *En honor de una pérdida* e *Las uniones posibles*, pubblicate nella rivista «Sur», 284 (1963).

¹⁹ Con il titolo di *Acerca de la condesa sangrienta*, il testo è incluso tra i saggi presenti ne *El deseo de la palabra* (1975).

p. 742) –, ciò che convince Pizarnik riguardo lo stile che diventa il modello di prosa da seguire (pp. 841-842), come si evince dall'annotazione del 16 dicembre 1968:

¿Cuál es mi estilo? Creo que el del artículo de la condesa. [...] Luego dejé de practicar esta escritura estimulante y clara y, asimismo penosa (no debo olvidar que escribía unas diez horas por día). [...] Luego, en los artículos siguientes, me mostré confusa y acaso mediocre (o, al menos, le sustraje esa suerte de *magia* o, simplemente, de belleza que amalgama el texto al que me refiero) pero insisto, una y otra vez, en la fascinación por el *tema* de mi nota. [...] Preferiría sin embargo no escribir ensayos sino prosas de ficción (pp. 840-841).

La recensione si trasforma in un breve testo biografico-fittizio autonomo che sin dal titolo allude alla riscrittura del testo di Penrose: divisa in dodici parti – una premessa e undici capitoli dotati di titolo²⁰ – anche l'opera di Pizarnik è incentrata sulla figura della crudele nobildonna. L'*incipit* della "Premisa" si riferisce all'opera di Penrose, ma anche alla propria e recita:

Valentine Penrose ha recopilado documentos y relaciones acerca de un personaje real e insólito: la condesa Báthory, asesina de 650 muchachas. Excelente poeta (su primer libro lleva un fervoroso prefacio de Paul Eluard), no ha separado su don poético de su minuciosa erudición. Sin alterar los datos reales penosamente obtenidos, los ha refundido en una suerte de vasto y hermoso poema en prosa. La perversión sexual y la demencia de la condesa Báthory son tan evidentes que Valentine Penrose se desentiende

²⁰ Introdotti da una citazione – in spagnolo o in francese – i brevi capitoli de *La condesa sangrienta* di Pizarnik sono: *La virgen de hierro*; *Muerte por agua*; *La jaula mortal*; *Torturas clásicas*; *La fuerza de un nombre*; *Un marido guerrero*; *El espejo de la melancolía*; *Magia negra*; *Baños de sangre*; *Castillo de Csejtne* e *Medidas severas*.

de ellas para concentrarse exclusivamente en la belleza convulsiva del personaje (Pizarnik 1976: 9-10)²¹.

Penrose è la (vera) biografa e il vampirismo letterario in atto implica un omaggio reiterato all'autrice del testo vampirizzato, fagocitato narcisisticamente assieme alla propria recensione mediante strategie intra e intertestuali che fanno di Pizarnik un notevole caso di «self-as-palimpsest» (Chávez-Silverman 2006: 91). È una trasposizione testuale in cui il modello della riscrittura – l'ipotesto (Genette 1982: 291 ss.) di Penrose – è tradotto dal francese allo spagnolo, sintetizzato e modificato nello stile e, di conseguenza, nel significato. Di fatto il testo de *La condesa sangrienta* è una sorta di palinsesto (Noy 2014: 58), un «espacio narrativo-ensayístico cuyas modalidades van cambiando según las páginas y las líneas» (Goldberg 1999: 78): una recensione o nota o saggio, che è anche poema in prosa, biografia romanzata in miniatura, *nouvelle* gotica e/o fantastica²². Tuttavia, nella nuova struttura l'ipotesto è ancora visibile nei frammenti in corsivo e la forma saggistica permette persino di convocare la surrealista francese fin dalle prime righe e di ritornarvi in chiusura. Sebbene evidente, però, il 'saccheggio testuale' ha la parvenza di un'operazione letteraria fittizia, come se il nome di Valentine Penrose fosse stato inventato da un 'gesto borgesiano' di Pizarnik. Il passaggio dalla recensione al testo ibrido autonomo evidenzia altresì che

[...] el espacio inestable del cuerpo textual en cuestión; entre la cita y la intertextualidad, la poesía y la prosa, la crítica y la literatura, el texto [...] propone como política la introyección, el exceso y la diseminación al poner en cuestión los bordes, los límites, del género (no solo textual sino sexual). Es decir, al producir un texto degenerado (Arnés 2016: 189-190).

²¹ A partire da qui il numero di pagine inserito tra parentesi a fianco alle citazioni dal testo si riferisce a questa edizione.

²² L'opera anticipa i primi esempi della letteratura lesbica argentina, ovvero *Monte de Venus* (1976) di Reina Roffé ed *En breve cárcel* (1981) di Sylvia Molloy.

Nel rispecchiare la forma scelta da Penrose, anche l'opera di Pizarnik è un testo che oscilla costantemente tra realtà e finzione. La natura ibrida della biografia implica, però, la ricognizione di una documentazione, interpretata al fine di elaborare un *récit* retrospettivo e unitario che narra cronologicamente una vita. Tuttavia, la biografia non modella una soggettività mediante un'immagine, ma attraverso il linguaggio in cui risiede la capacità di conoscere e al contempo di essere ciò che è conosciuto. Come l'autobiografia, anche la biografia si rivela una maschera che impedisce all'io di mettersi completamente a nudo (Battistini 1990: 178 ss.). Alle spalle della biografia di Erzsébet Báthory si nasconde la necessità di alludere alla trasgressione sessuale femminile²³, che si poteva esprimere solamente attraverso la mostruosità e la pazzia e che Pizarnik trasforma in oggetto di contemplazione estetica (Gregory 1997: 297): perversa, spietata e vittima della malinconia che inibisce la volontà e i desideri, la contessa si sdoppia in ognuna delle donne che sacrifica in nome della gioventù e della bellezza eterne²⁴. Motivo principe della letteratura fantastica, la figura del doppio ritorna prepotentemente nel settimo capitolo intitolato *El espejo de la melancolía*, il cui *incipit* è:

... vivía delante de su gran espejo sombrío, el famoso espejo cuyo modelo había diseñado ella misma... Tan comfortable era que presentaba unos salientes en donde apoyar los brazos de manera de permanecer muchas horas frente a él sin fatigarse. Podemos conjeturar que habiendo creído diseñar un espejo, Erzébet trazó los planos de su morada. [...] Porque nadie tiene más sed de tierra, de sangre y de sexualidad feroz que estas criaturas que habi-

²³ In merito all'ibridismo del testo de-generato, anche per la presenza di elementi che rinviano alla dissidenza sessuale, si veda Rocco (2022).

²⁴ La contessa che 'si nutre' del sangue delle proprie vittime, ribalta le antiche leggende polacche, note alle comunità ebraiche dell'Europa dell'Est e ai loro discendenti, che raccontano di un bimbo cristiano sacrificato in un rituale ebraico: qui è «la cristiana Erzsébet Báthory quien consume la sangre de las muchachas, quien las tortura, quien las extermina» (Copello 2020).

fríos espejos. Y a propósito de espejos: nunca pudieron aclararse los rumores acerca de la homosexualidad de la condesa, ignorándose si se trataba de una tendencia inconsciente o si, por el contrario, la aceptó con naturalidad, como un derecho más que le correspondía. En lo esencial, vivió sumida en un ámbito exclusivamente femenino. No hubo sino mujeres en sus noches de crímenes (pp. 47-48, corsivo nel testo).

Il doppio (e lo specchio, il riflesso e l'omosessualità) rinvia alla figura di Narciso, il cui volto è convocato anche dalla depressione della contessa (Kristeva 1982), ossessionata dalla propria immagine. Báthory si guarda nello specchio trasformandosi anche in un doppio di chi scrive, poiché Penrose e Pizarnik²⁵ sono entrambe donne che si sono ribellate ai dettami della tradizione patriarcale eteronormativa. Di fatto, la storia della contessa permette sia a Penrose, sia a Pizarnik di alludere alla sessualità non conforme con il binarismo, poiché il genere gotico offre la possibilità di rappresentare l'indicibile e l'innominato (peraltro già presenti nella poesia di entrambe). Accusata di vampirismo, la contessa rappresenta la mostruosità al femminile, è una lesbica nascosta, che non si vede perché i vampiri non si riflettono allo specchio (Molloy 1998: 361-362). Non è un caso, perciò, che la prosa diafana e asettica di Pizarnik sia a carico di un'istanza narrativa poco visibile, occulta alle spalle di una terza persona del singolare, ma anche di una prima persona del plurale – «Volvemos a...» (p. 32) e «Sabemos algo de...» (p. 68) e dell'impersonale – «Cabe advertir que...» e «se ignora si compartían...» (p. 39), «es preciso detenerse» (p. 49), che permettono di ignorare il genere del soggetto nascosto tra le pieghe dell'opera altrui. Persino le poche volte in cui interviene una prima persona del singolare, la sua voce è talmente 'silenziosa' che

²⁵ Pizarnik vive in modo conflittuale la propria sessualità, e sceglie di proporre di sé una figurazione autoriale eterosessuale, come quando agli inizi degli anni '60 pubblica dei frammenti di diari nei quali i personaggi femminili sono trasformati in maschili (Ferrari 2018) sulla rivista colombiana *Mito* "Diario 1960-1961" (1961) e sulla rivista argentina *Poesía=Poesía* "Fragmentos de un diario" (1962) (cfr. Piña 2017: 25-48).

finisce per neutralizzarsi e non è chiaro «quién o qué habla» (Piña 2012: 114): «Resumo...» (p. 29); «Esta escena me llevó a pensar en...» (p. 31); «Continúo...» (p. 49); «Creo que...» (p. 50); «Y pienso en...», «El libro que comento...» e «Quiero recordar...» (p. 51). L'enunciazione sembra rispondere alla necessità di 'mettere a tacere' qualcosa o qualcuno capace di parlare solo nei sogni:

Encuentros entre lo que sucede y lo que se sueña. Si hablo en género neutro es porque no sé. Acarreo sustancias caóticas, venidas de todas mis memorias y de todos mis olvidos. Me gustaría escribir como cuando hablo en sueños: silenciosamente (p. 532, 3 dicembre 1962).

Al fine di gestire le sostanze caotiche, Pizarnik s'ispira a Artaud e *'forsenna il soggettile'* per dissolvere una funzione soggettiva già di per sé quasi invisibile: spinge l'io molto in fondo, fino a trasformarlo in una specie di sostanza porosa che, distesa al di sotto, si lascia attraversare (Derrida 2005: 14 ss.)²⁶. D'altro canto, la necessità di limitare la visibilità dell'istanza narrativa de *La condesa sangrienta* rinvia anche ad esigenze diverse rispetto a quelle della *nouvelle critique* di Barthes che promuove la non rilevanza di chi scrive, privilegiando l'analisi delle strutture interne al testo, o di Foucault per cui

[...] si tratta di togliere al soggetto (o al suo sostituto) il suo ruolo di fondamento originario, e di analizzarlo come una funzione variabile e complessa del discorso. L'autore – o [...] la funzione-autore – è probabilmente soltanto una delle specificazioni possibili della funzione-soggetto [...] [e] non sembra indispensabile

²⁶ Esistono due tipi di *subjectil*, quello poroso (soggetti porosi come il gesso, il legno, il cartone, il tessuto o la carta) e quello che non permette il passaggio (come il metallo) (Derrida 2005: 14 ss.).

[...] che [...] rimanga costante nella sua forma, nella sua complessità e finanche nella sua esistenza (Foucault 1971: 20-21)²⁷.

D'altronde il principio etico della scomparsa dell'autore prima che in Foucault, è già presente in Blanchot, ma anche in Borges (Link 2010: 74) e in Beckett, letture più che frequentate da Pizarnik. Per Blanchot un'opera non è la forma di espressione di un'individualità e nel momento in cui essa s'inserisce in modo autosufficiente nel flusso anonimo del linguaggio comporta la scomparsa dell'autore. Nell'ideale di Foucault, inoltre, l'autore è un occidentale – maschio, bianco, borghese – il cui linguaggio «sorge come venuto da un altrove, da un luogo dove nessuno parla; ma si dà un'opera solo quando, volgendo indietro al suo proprio discorso, parla nella direzione di quest'assenza» (Bellusci 2019).

Pizarnik aveva letto anche molte opere che convocano l'androginità come *Orlando* (1928) di Virginia Woolf²⁸ e *Nightwood* (1936) di Djuna Barnes²⁹ e forse anche *L'Opoponax* (1964) di Monique Wittig che crea uno spazio narrativo in cui le divisioni di genere risultano superate e superflue, con l'obiettivo di

²⁷ Pizarnik conosce la proposta del filosofo francese, sin dai tempi di Parigi, dove ritorna brevemente anche nel 1969 dopo essere stata a New York, grazie alla borsa di studio Guggenheim.

²⁸ Come l'altrettanto nota opera di Virginia Woolf *A Room of One's Own* (1929), anche in *Orlando: A Biography* (1928) si evidenzia la scarsa valorizzazione delle donne-artiste e l'inclinazione androgina dell'arte. Si tratta di un'opera ibrida, una biografia fittizia e parodica di un personaggio reale, un'opera «transgénero [...]: mientras Woolf la llamaba biografía, la crítica la reconoce como una novela, los estudios culturales la sindicaron como una elaborada carta a Vita Sackville-West [...]. Concebida como una parodia [...] al género literario de la biografía, la obra tiene una fuerte impronta biográfica basada en la vida de [...] Vita Sackville-West» (Badenes e Coisson 2011: 26).

²⁹ Nel 1969 la Monte Ávila di Caracas pubblica il romanzo di Barnes, il primo a tematica lesbica in ambito statunitense, con la traduzione in spagnolo di Enrique Pezzoni, amico di Pizarnik, che lo legge nell'agosto dello stesso anno («Fascinada por D. Barnes», p. 894).

[...] restaurar un «yo» no dividido, universalizar el punto de vista de un grupo condenado a ser particular, relegado en el lenguaje a una categoría infrahumana. [...] Hizo falta un enorme esfuerzo para liberar al sujeto capturado. Tuve que crear un fuerte dispositivo, algo que estuviera inmediatamente más allá de los sexos, de modo que la división por sexos quedara desactivada y no pudiera ser recuperada. En francés y en inglés existe un versátil pronombre llamado indefinido, que significa que no está marcado por el género (Wittig 2016: 109).

Di conseguenza, la «narradora y comentadora» (Copello 2020) o il «compilador, traduttore e editor» (Venti 2008: 16) de *La condesa sangrienta* di Pizarnik è un'istanza narrativa polifonica che non assume una posizione chiara o esplicita rispetto a un genere o alle coincidenze tra chi scrive la biografia, chi è oggetto della stessa e chi riscrive entrambi. Nel testo di Pizarnik persino l'identità di genere funziona come uno *script*, una finzione performativa in cui il corpo è argomento e personaggio principale, una specie di «biografía transexual novelada en la tradición gótica de la mutación monstruosa (historia de vampiros, etc.), donde el personaje principal, desdoblado, dividido entre anatomía e imagen de sí, termina por ofrecerse a la investigación científica» (Preciado 2016).

La scrittura nasce dopo la lettura, perciò è possibile che le interpolazioni tra la vita della biografa e quella della biografata – la contessa rinchiusa nel castello – alludano anche alla rappresentazione dell'artista prigioniera del labirinto della scrittura e che il testo sia anche una metafora allucinata della creazione letteraria femminile, «el recuento obsesivo de algunas ceremonias horriblemente bellas donde se despliega una dramaturgia de colores (blanco, rojo, negro) para poner la mirada misma bajo la mira y así diseccionar – hasta la náusea – el acto de escribir» (Negroni 2003: 50).

L'intertestualità de *La condesa sangrienta* di Pizarnik è talmente stratificata e rizomatica da convocare anche una sintesi di altre due tradizioni a lei familiari: quella ermeneutica del *midrash* ebraico e quella della riscrittura borgesiana. Il composito ed eteroglossico mondo del

midrash mette in risalto la polisemia di ogni singola parola di un'opera e si caratterizza per la ricerca del significato e nella creatività dell'intreccio tra realtà e testo, le cui elaborazioni interpretative si basano sul fatto che la Scrittura è sempre profondamente polisemica. È un discorso che evita la dicotomia tra letteratura e commento e che, collocato in un punto intermedio tra testo ed interprete, tra esegesi e opera, indica che l'interpretazione non è mai definitiva e chiusa, ma un'estensione del significato e una contestualizzazione contemporanea di un testo (Bozzi 2014: 170-185)³⁰. D'altro canto, già Barthes aveva definito l'opera letteraria un mosaico di citazioni e Pizarnik, negli ultimi anni di vita, scrive 'assieme ad altri/e' (Copello 2020), adottando tecniche narrative simili a quelle di Borges. Perciò, tra le voci incluse ne *La condesa sangrienta* spiccano, oltre a Penrose, gli autori delle citazioni che anticipano il contenuto degli undici capitoli³¹, cui si aggiungono le voci implicite, alluse e ancora occulte di chi partecipa a questo *collage* di citazioni³² che si moltiplicano all'infinito, perché

Al igual que el cuerpo de la Condesa tiene una historia de cuerpos supliciados y memorias de cuerpos por venir, el cuerpo textual de Pizarnik contiene no solo otros cuerpos textuales sino una historia de cuerpos sexuales y de ausencias. [...] Y esta es la monstruosidad del texto: esos cuerpos muertos que persisten en el presente

³⁰ La polisemia domina le opere erotico-umoristiche escluse dalla pubblicazione per auto-censura, nelle quali l'istanza narrativa si dissolve alle spalle delle voci in dialogo tra di loro. Caratterizzate da una glossolalia plurilingue in cui significati e significanti esplodono in un pastiche (auto)parodico che si riferisce soprattutto all'ambito della sessualità, le voci manifestano anche 'elementi androgini' che rivelano «Pizarnik's exploration of different aspects of sexuality in parallel to different voices and aesthetics» (Mackintosh 2010: 518).

³¹ Si tratta di: J.P. Sartre; R. Daumal; W. Gombrowicz; A. Rimbaud; Ch. Baudelaire; C. Milosz; una Elegia Anglosassone del secolo VIII, O. Paz; A. Artaud; il Canzoniere di Upsala; P.J. Jouve e Sade.

³² In *Los perturbados entre lilas* e *La bucanera de Pernambuco o Hilda la polígrafa* la glossolalia «se combina con el *collage* de citas más o menos explícitas» (Dobry 2020: 59).

y en el futuro. Pero no cualquier cuerpo: son cuerpos generalizados y sexualizados que permiten delinear una historia posible de cuerpos y géneros (en la literatura) (Arnés 2016: 193-194).

D'altronde il *collage*, mediante il quale creare con altri/e, è utilizzato da Pizarnik anche in ambito artistico³³, in cui tale tecnica ribelle è considerata un gesto politico poiché ci situa nel campo dell'azione evidenziando le finzioni culturali e invitandoci «a performativizzarle. El collage, o esta resistencia firme a la perpetuación de significados unívocos y estables y a las inscripciones culturales, no hace sino poner de manifiesto los sistemas de dominación, domesticación y hegemonía» (Ortiga 2019: 9-10).

Nell'Argentina degli inizi degli anni '70, era meglio nascondere la propria dissidenza sessuale (cfr. Marcos Weinstein in Ardito e Molina 2011), d'altronde ancora oggi lo stigma si nutre anche della svalorizzazione sociale e della patologizzazione medica presente non solo nei discorsi psichiatrici e psicoanalitici sull'omosessualità, atteggiamento che rappresenta un'aggressione «discursiva y cultural, y cuya prevalencia – por no decir omnipresencia – en el espacio público se inscrib[e] en una violencia homofóbica general por la que uno se s[i]ente] literalmente rodeado» (Eribon 2021: 226). Ai conflitti quotidiani, s'aggiunge il peggioramento di una relazione già pericolosa con medicinali e psicofarmaci, che negli ultimi anni di vita induce Pizarnik a tentare più volte il suicidio e ad essere rinchiusa nel reparto psichiatrico dell'ospedale Pirovano di Buenos Aires. Nell'impossibilità di scrivere e forse stanca di lottare, la scrittrice argentina, durante un fine settimana di permesso, ingerisce una forte dose di barbiturici e nella notte tra il 24 e il 25 settembre del 1972 raggiunge "l'altra parte dello specchio". Tuttavia, Pizarnik è lucidamente consapevole della propria marginalità – geografica, culturale, linguistica, letteraria e sessuale –, perciò chi parla ne *La condesa sangrienta*, è importante nella misura in cui denuncia i

³³ Pizarnik aveva studiato con il pittore Battle Planas, e i suoi diari manoscritti contengono molti disegni e collage, di fatto aveva un approccio di tipo plastico anche con la scrittura (cfr. Di Cio 2014).

sistemi di dominazione nei confronti della libertà delle donne, condannate a morte – simbolica e reale – da una società che le ha già ‘suicidate’³⁴ considerandole inadeguate, mostruose e pazze.

Università degli Studi di Udine
Dipartimento di Lingue e Letterature,
Comunicazione, Formazione e Società
federica.rocco@uniud.it

BIBLIOGRAFIA

Aira, C.

2004 *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Ardito, E. – Molina V.

2011 *Memoria iluminada: Alejandra Pizarnik*, documentario in quattro capitoli disponibile nel sito di Canal Encuentro (televisione pubblica argentina) cfr. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8070/1044?temporada=1/2/3/4>

Arnés, L.A.

2016 *El ángulo muerto de la mirada: la condesa sangrienta*, in *Ficciones lesbianas. Literatura y afectos en la cultura argentina*, Buenos Aires, Madreselva, pp. 186-194.

Artaud, A.

1976 *Textos*, selezione e traduzioni di Alejandra Pizarnik e Antonio López Crespo, Buenos Aires, López Crespo Editor.

³⁴ L'idea della società che suicida mediante lo stigma della follia è il tema del saggio di Antonin Artaud *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), di cui in Argentina esiste una traduzione di Aldo Pellegrini (del 1968) e una di Pizarnik, della quale alcuni frammenti sono inclusi in Antonin Artaud, *Textos*, 1976.

- Badenes, G. – Coisson, J.
2011 *Woolf, Borges y Orlando. La manipulación antes del manipulacionismo*, in «Mutatis Mutandis», IV/1, pp. 25-37, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5012695>.
- Battistini, A.
1990 *Lo specchio di Dedalo*, Bologna, Il Mulino.
- Bellusci, F.
2019 *Michel Foucault: 'Cosa importa chi parla?'*, in «Doppiozero», 15 ottobre 2019, <https://www.doppiozero.com/michel-foucault-cosa-importa-chi-parla>.
- Bollig, B.
2009 *How Many Ways to Leave your Country? On Exile and Not-Belonging in the Work of Alejandra Pizarnik*, in «The Modern Language Review», 104/2, pp. 421-437.
- Bordelois, I.
2020 *Alejandra Pizarnik: la inocencia terrible*, in *3 poetas 3. Ensayos sobre la infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh*, a cura di F. Copello, M. Letourneur e L. Valverde, Buenos Aires, Dedalus, pp. 33-50.
- Braur, S.
2005 *Las palabras del espejo*, in *La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik a 29 años de la segunda edición*, a cura di S. Braur, F. Braga Menéndez e G. Gasió, Buenos Aires, Corregidor, pp. 9-26.
- Bozzi, P.
2014 *Eva contro Eva. Identità femminile ed ebraica nell'opera di Rose Ausländer*, in «Altre Modernità», 5, pp. 170-185.

- Canfield, M.L. (a cura di)
2004 *Antologia della poesia spagnola e ispanoamericana*, Milano, La Biblioteca di Repubblica / Gruppo Editoriale L'Espresso.
- Chávez-Silverman, S.
2006 *Trac(k)ing Gender and Sexuality in the Writings of Alejandra Pizarnik*, in «Chasqui», XXXV/2, pp. 89-108.
- Copello, F.
2020 *La condesa sangrienta de Alejandra Pizarnik: diálogos entre creadores, desencuentros y reescrituras*, in «Quaina», <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-02901564>.
- Derrida, J.
2005 *Forsennare il soggettile*, Milano, Abscondita.
- Di Ció, M.
2014 *Une calligraphie des ombres. Les manuscrits d' Alejandra Pizarnik*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- Didier, B.
1976 *Le journal intime*, Paris, PUF.
- Dobry, E.
2020 *À défaut d'autre chose: glosolalia y poética bucanera*, in *3 poetas 3. Ensayos sobre la infancia en la obra de Juan Gelman, Alejandra Pizarnik y María Elena Walsh*, a cura di F. Copello, M. Letourneur e L. Valverde, Buenos Aires, Dedalus, pp. 51-60.
- Eribon, D.
2021 *Regreso a Reims*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.

Ferrari, P.

2018 *Autocensura en los diarios parisinos de Alejandra Pizarnik 'Diario 1960-1961' y 'Les Tiroirs de l'hiver'*, in *Ilusión y materialidad. Perspectivas sobre el archivo*, a cura di J. Pizarro e D. Guzmán, Bogotá, Universidad de los Andes, pp. 179-205.

Foucault, M.

1971 *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, pp. 1-21.

Genette, G.

1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Parigi, Editions du Seuil.

Goldberg, F.

1987 *Alejandra Pizarnik: Palabra y sombra*, in «Noah Revista Literaria», I/1, pp. 58-62.

1999 *Los espacios peligrosos de Alejandra Pizarnik*, in *Locos, excéntricos y marginales en las literaturas latinoamericanas*, coordinato da J. Manzi, v. II, Poitiers, Archivi del Centre de Recherches Latino-Américaines, pp. 77-90.

Gregory, S.

1997 *Through the Looking-Glass of Sadism to a Utopia of Narcissism: Alejandra Pizarnik's La condesa sangrienta*, in «Bulletin of Hispanic Studies», LXXIV, pp. 293-309.

Kristeva, J.

1982 *Le Soleil Noir: Dépression et Mélancolie*, Paris, Gallimard.

- Link, D.
2010 *Apostillas*, in *¿Qué es un autor?*, M. Foucault, Córdoba (Argentina), Ediciones literales, pp. 59-84.
- Mackintosh, F.J.
2010 *Self-Censorship and New Voices in Pizarnik's Unpublished Manuscripts*, in «*Bullet of Hispanic Studies*», LXXXVII/4, pp. 509-535.
- Mildonian, P.
2001 *Alterego. Racconti in forma di diario tra Otto e Novecento*, Venezia, Marsilio.
- Molloy, S.
1998 *De Safo a Baffo. La diversión de lo sexual en Alejandra Pizarnik*, in *Sexo y sexualidades en América Latina*, a cura di D. Balderstone e D.J. Guy, Buenos Aires, Paidós, pp. 357-367.
- Negroni, M.
2003 *El testigo lúcido*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Noy, F.
2014 *Fernando Noy habla sobre Alejandra Pizarnik*, in «*Los Inútiles*», 2, pp. 56-60.
- Ortiga, B.
2019 *Detonar el horizonte semántico*, in *Collage firmado por Mujeres. 50 artistas contemporáneas esenciales*, a cura di R. Elizegi, Barcelona, Promopress, pp. 8-13.
- Paz, O.
2001 [1962] *Introducción a Árbol de Diana*, in Pizarnik, A., *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, pp. 101-102.

Piña, C.

2012 *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Corregidor.

2017 *Manipulación, censura e imagen de autor en Alejandra Pizarnik*, in «Valenciana», 20, pp. 25-48, <http://www.revistavalenciana.ugto.mx/index.php/valenciana/article/view/315>.

Piña, C. – Venti, P.

2021 *Biografía de un mito: Alejandra Pizarnik*, Buenos Aires, Penguin Random House.

Pizarnik, A.

1954-1972 *Alejandra Pizarnik Papers*, Biblioteca dell'Università di Princeton, Rare Books and Special Collections, C0395.

1976 *La condesa sangrienta*, Buenos Aires, López Crespo Editor.

2001 *Poesía completa*, a cura di A. Becció, Barcellona, Lumen.

2002 *Prosa completa*, a cura di A. Becció, Barcellona, Lumen.

2005 *La contessa sanguinaria*, traduzione e postfazione a cura di F. Lazzaratto, Roma Play Ground.

2014 *Nueva correspondencia Pizarnik*, a cura di I. Bordelois e C. Piña, Buenos Aires, Alfaguara.

2015 *La figlia dell'insonnia*, traduzione e introduzione a cura di C. Cinti, Milano, Crocetti Editore.

2018 *Poesía completa*, traduzione di R. Buffi, Faloppio, Lieto-Colle.

2019a *Diarios*, a cura di A. Becció, Barcellona, Lumen.

2019b *L'altra voce. Lettere 1955-1972*, a cura di F. Orecchini e A. Franzoni, Macerata, Giacometti & Antonello.

Pizarnik, A. – Pieyre de Mandiargues, A.

2018 *Correspondance, Paris-Buenos Aires, 1961-1972*, a cura di M. Di Cío, Paris, Ypsilon.

Preciado, P.B.

2016 *Biopolítica del género*, in <http://capacitacioncontinua.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/25/2016/10/PRECIADO-Biopolitica-del-genero.pdf>.

Riaboy, S.

2021 *La última mirada*, in *Alejandra Pizarnik y sus múltiples voces*, a cura di M. Bustamante, Madrid, Ediciones Huso, pp. 21-26.

Rocco, F.

2006 *Una stagione all'inferno. Iniziazione e identità letteraria nei diari di Alejandra Pizarnik*, Venezia, Mazzanti Editori.

2017 *Alejandra Pizarnik: de la desintegración del sujeto a la multiplicación infinita*, in «Altre Modernità», 17, pp. 82-93.

2018 *Alejandra Pizarnik entre Modernidad y Post-modernismos*, in «Centroamericana», 28.1, pp. 165-181.

2019 *Errancia y nomadismo en la vida-obra de Alejandra Pizarnik*, in «HispanismeS», 12, pp. 201-210.

2021 *Algunas proyecciones del mito de Ahásverus en la vida-obra de Alejandra Pizarnik*, in «Symbolon», XII/12, pp. 209-222.

2022 *Lo importante es aquello que hacemos con nuestras desgracias: Alejandra Pizarnik*, in *La rappresentazione dello stigma nella letteratura (e nel cinema) di lingua spagnola*, a cura di F. Rocco, Pisa, ETS, in corso di stampa.

Thorne, T.

1998 *La Contessa Dracula. La vita e i delitti di Erzsébet Báthory*, Milano, Mondadori.

Tentori Montalto, F. (a cura di)

1971 *Poeti ispanoamericani del '900*, Roma, ERI edizioni Rai Radiotelevisione Italiana.

1987 *Poeti ispanoamericani del '900*, Milano, Bompiani.

Venti, P.

2008 *La dama de estas ruinas. Un estudio sobre La Condesa Sangrienta de Alejandra Pizarnik*, El Escorial, Editorial Dedalus.

Wittig, M.

2016 *La marca del género*, in *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Barcelona – Madrid, Egales, pp. 103-115.