



**SCUOLA NORMALE SUPERIORE**

PISA

Tesi di perfezionamento  
in Letterature e Filologie Moderne

**Il corpo insonne.  
Ritmi e visioni nella poesia in inglese di Amelia Rosselli**

Relatrice: Prof.ssa Nadia Fusini  
Correlatrice: Prof.ssa Emmanuela Tandello  
Tutor: Dott. Massimo Stella

Candidata:  
Annalisa Zungri

CLASSE DI LETTERE

a. a. 2018/2019



# Indice

<b>Introduzione .....</b>	<b>I</b>
<b>I. Ripercussioni e risonanze .....</b>	<b>1</b>
I.1. LA RICOGNIZIONE DEL MONDO .....	3
I. 1. 1. <i>Agnizioni e cognizioni</i> .....	3
I. 1. 2. <i>Forma e movimento</i> .....	11
I. 1. 3. <i>La forma delle idee</i> .....	27
I. 1. 4. <i>The womb of the war</i> .....	40
I. 1. 5. <i>Ombre e fantasmi</i> .....	51
I. 1. 6. <i>Creazione come trasformazione</i> .....	59
I. 2. LINGUA E MEMORIA.....	63
I. 2. 1. <i>Vocazione realista e poesia metafisica</i> .....	63
I. 2. 2. <i>Una voce dal margine</i> .....	86
I. 2. 3. <i>La memoria della lingua</i> .....	99
I. 2. 4. <i>La lingua della memoria</i> .....	118
<b>II. «into bemused sleep» .....</b>	<b>127</b>
PREMESSA. NEI VORTICI DEL TESTO .....	129
II.1. SONNO E POESIA .....	148
II. 1. 1. <i>Nell'impronta del sonno</i> .....	148
II. 1. 2. <i>Urla cadono nel sonno</i> .....	169
II. 1. 3. <i>As Hamlet sleeps, Ophelia slips</i> .....	198
II. 2. FORME DELLA CATABASI.....	210
II. 2. 1. <i>Cadere, «half in hell»</i> .....	210
II. 2. 2. <i>Sprofondare, «down to putritude»</i> .....	225
II. 2. 3. <i>Scendere, in «cantinati pieni di significato»</i> .....	240
<b>III. Gli organi della poesia .....</b>	<b>251</b>
INTERMEZZO. IL RITORNO DELLA PAROLA .....	253
III. 1. INTERFERENZE NEL «CERVELLOTICO CORPO» .....	279
III. 1. 1. <i>La testa incrinata</i> .....	279
III. 1. 2. <i>Sovranità della mente, e ricaduta</i> .....	293
III. 1. 3. <i>A capo chino</i> .....	309
III. 1. 4. <i>Devianze elettriche</i> .....	322
III. 2. LA PIAGA DELLA PANCIA E IL PARTO DEL CUORE .....	337
III. 2. 1. <i>L'ombelico della belligeranza</i> .....	337
III. 2. 2. <i>Divorare ed essere divorati</i> .....	351
III. 2. 3. <i>Partenogenesi del cuore</i> .....	372
III. 2. 4. <i>Dal corpo di Cristo all'abiezione</i> .....	388
<b><i>Epilogo. Caduta nel sonno</i> .....</b>	<b>411</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>429</b>







## Introduzione

Questo lavoro di tesi si propone un unico, semplice obiettivo, che tuttavia soltanto all'apparenza può darsi come banale e scontato. Le pagine che seguono sono infatti un tentativo di *lettura* del testo svolto attraversando la raccolta che sta ai margini della produzione poetica di Amelia Rosselli: *Sleep*, libro dalla lunghissima gestazione, elaborato nell'arco di tredici anni, dal 1953 al 1966, e scritto in lingua inglese.

Dedicarvi uno studio vuol dire frequentare dunque un campo di indagine ben specifico, relativo all'analisi e alla critica dell'opera rosselliana; al contempo, però, il libro è specchio di una ricerca poetica tanto profonda da aprire la riflessione del lettore a un discorso necessariamente più ampio, di natura poetologica. Infatti, da un lato, si tratta di un *corpus* testuale in cui si trovano condensati gli stessi motivi che permeano anche la poesia in lingua italiana, rispetto alla quale uno studio approfondito di *Sleep* si rivela quindi particolarmente significativo. Dall'altro lato, grazie alla rara capacità di Rosselli di porre i problemi fondamentali della poesia all'interno della poesia stessa<sup>1</sup>, la lettura di *Sleep* offre l'occasione di riflettere su alcune questioni essenziali riguardanti la scrittura poetica: il nodo che, nella parola, stringe tra loro suono e immagine; il rapporto tra pagina scritta e movimento del pensiero, quindi tra lingua ed esperienza; il funzionamento della memoria, intesa soprattutto come dinamica creativa, risonanza della tradizione nella lingua della poesia; il tentativo di raggiungere l'Altro, il lettore, che si dà come scintilla prima per la scrittura, per la nascita del testo e, infine, dello stesso io poetico; il cortocircuito tra cervello, cuore e ventre, tutti luoghi in cui si concepisce l'esperienza interiore che diventano, perciò, anche sede della gestazione creativa. Tutto questo converge in una poesia, quella di *Sleep* appunto e, in generale, dell'intera opera rosselliana, che, volendo farsi *testimonianza* e *interrogazione* dell'esistenza, si realizza anzitutto come

---

<sup>1</sup> Così affermava Andrea Zanzotto intervenendo in 'Paesaggio con figure', conversazione radiofonica con Amelia Rosselli, ora contenuta nel volume *E' vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March (Firenze, Le Lettere, 2010), p. 316. Nel corso del nostro lavoro, tutte le interviste ad Amelia Rosselli saranno tratte da questo volume, perciò d'ora in poi le citazioni saranno accompagnate solo dal titolo dell'intervista in questione e dalle pagine del volume.

*ricerca*, quindi come *sperimentazione*, estenuante e insonne: parafrasando uno dei primi scritti rosselliani, sono infatti la privazione del sonno e la sua attesa allucinata a provocare – evocare – il ritmo, la musica, le immagini della poesia<sup>2</sup>.

L'ambizione originaria di questo lavoro è dunque quella di realizzare un confronto diretto con il testo rosselliano. Tuttavia, poiché *Sleep* è stato scritto in lingua inglese, ovvero, in una lingua *altra* rispetto a quella adottata da Rosselli per la sua maggiore produzione poetica, l'italiano, prima di calarsi nella lettura della poesia sembrava necessario interrogare il rapporto intrattenuto da Rosselli con le lingue di sua competenza. Come immediata e inevitabile conseguenza, la questione ha trascinato con sé una riflessione sulla lingua della poesia rosselliana *tout court*, giacché questa si pone *sempre* come lingua *altra* rispetto al Codice, intendendo con quest'ultimo la lingua comune e condivisa, della quotidianità come della tradizione poetica; riflessione che, a propria volta, non poteva prescindere da un'indagine più profonda circa il rapporto tra parola ed esperienza. Del resto, Rosselli stessa pensava alla scrittura come a uno strumento di interrogazione del e sul mondo: “scrivere è chiedersi com'è fatto il mondo” affermava, com'è noto, in un'intervista molto tarda<sup>3</sup>.

È questa, in breve, la genesi della prima sezione del nostro lavoro, *Ripercussioni e risonanze*, che si scandisce in due capitoli. Il primo, ripercorrendo principalmente *Spazi Metrici* e gli auto-commenti successivi, riguarda il rapporto tra poesia e pensiero, cioè tra forma e idea, da cui nasce appunto lo spazio metrico. Il secondo, cercando di collocare *Sleep* nel quadro complessivo della produzione rosselliana, quindi nel percorso euristico da questa tracciato, interroga anche la relazione che la poesia intrattiene con la tradizione, tra lingua inglese e lingua italiana.

Difatti, poiché Rosselli si muoveva consapevolmente nella dimensione mediale della scrittura, cui la sua parola è vincolata di là da ogni possibilità di vero e proprio canto, la sua poesia va intesa prima di tutto quale tentata *trascrizione* del pensiero, dello “stream of thought” in cui si scandisce l'esperienza interiore, diceva Rosselli stessa<sup>4</sup>: flusso che,

---

<sup>2</sup> A. Rosselli, *Diario in tre lingue*, ora in *L'opera poetica* (Mondadori, Milano, 2012), p. 649. Da ora in poi, per quanto riguarda i testi rosselliani, sarà sempre questa l'edizione di riferimento, per cui saranno specificate in nota soltanto il libro di provenienza e la pagina del Meridiano. Per quanto riguarda i materiali critici li contenuti, si esplicherà integralmente l'indicazione bibliografica.

<sup>3</sup> Intervista a cura di Sandra Petriagnani, p. 24.

<sup>4</sup> 'Paesaggio con figure', p. 319.



però, non è mai lineare né consequenziale. Ispirata da letture sulla concezione orientale del pensiero come da studi del sapere occidentale più autocritico (principalmente, quelli di filosofia e psicoanalisi che hanno segnato la crisi epistemologica di inizio Novecento), in virtù di suoi propri originali ragionamenti e intuizioni, Rosselli scopriva, e ci rivela con la sua poesia, che il corso del pensiero non riesce mai a essere dritto né progressivo, ma finisce sempre per *piegarsi, incurvarsi*, persino *ritorcersi* su se stesso per effetto di sensazioni, pulsioni, sentimenti che interferiscono con l'attività dell'intelletto, sì che la ricerca formale rosselliana, volendo integrare corpo e mente ed esibendone il dissidio, non si può comprendere che nello spirito del modernismo. Non a caso, *forma* è il termine chiave del nostro primo capitolo, assieme a quello gemello di *idea*: l'entità 'parola' è infatti, per Rosselli, una forma concreta e materiale, traccia al contempo *sonora, grafica e visuale* di una forma interiore anch'essa complessa, in cui si concretizza l'esperienza vissuta convogliando in sé tanto la dimensione sensoriale quanto quella intellettiva. Ogni forma del pensiero viene, cioè, plasmata dall'esperienza e corrisponde a un'idea: un disegno della mente che, a sua volta, è un'entità multipla, soggetta a continue integrazioni e trasformazioni man mano che il soggetto si relaziona al reale e arricchisce, così, la sua cognizione, la sua visione del mondo. Perciò la scrittura deve inseguire, con le sue proprie forme, lo sfilare e l'agitarsi delle forme che dinamicamente si muovono nel flusso vorticoso del pensiero. Ed ecco da dove viene la metafora rosselliana così enigmatica del "rullo" del pensiero che va disteso in "delirante corso di poesia occidentale"<sup>5</sup>, quasi sia un papiro cinese da srotolare perché diventino visibili – e condivisibili – gli 'ideogrammi' (le parole) in cui si iscrivono i movimenti delle idee. La scrittura poetica intende, dunque, dispiegare il ritorcersi del pensiero su stesso, inseguendo quel ritmo tumultuoso (e irregolare) che gli è proprio e che si imprime nella testualità rosselliana, giacché ogni parola, mai vincolata a un significato univoco, torna su se stessa e si amplifica secondo la dinamica – mutuata dalla composizione musicale – della ripetizione con variazione.

L'intera riflessione, è evidente, poggia su una continuità implicita tra forma e idea che, tuttavia, nel percorso segnato dalla poesia rosselliana, si incrina, provocando una scissione irriducibile tra tutto ciò che pertiene ai sensi, al corpo, alla materia e il contenuto

---

<sup>5</sup> *Spazi Metrici*, p. 185.

ideale – nonché idealista – della mente, che alla materia vorrebbe rapportarsi per contenerla, guidarla, dominarla, senza però riuscirci.

Ancora, dietro l'elaborazione dello spazio metrico, da parte di Rosselli possiamo scorgere un'intensa e lucida attenzione riguardo all'atto esperienziale della lettura che la pagina scritta implica: lettura silenziosa e individuale, sì, ma non necessariamente individualizzante, quantomeno secondo le aspirazioni rosselliane. Sottolineando che la gestione grafica dello spazio testuale e la forma visivo-sonora delle parole comportano *movimenti* nel pensiero, che il lettore deve cercare di riprodurre nella sua propria mente per rivivere gli *spostamenti* e le “fusioni sonore e ideali”<sup>6</sup> esperiti e suggeriti dal soggetto poetante, *Spazi Metrici* testimonia dell'intenzione profonda di Rosselli di raggiungere l'Altro attraverso il testo poetico smuovendo le sue percezioni e il suo stesso modo di pensare, senza voler imporre nella poesia un messaggio rigido, sentenzioso, in sé concluso e definitivo. È il lettore, infatti, che deve *rielaborare* il movimento esperienziale cui sospinge la poesia rosselliana con una sorta di esecuzione mentale, che faccia *risuonare* nel suo proprio pensiero gli scivolamenti di forme, e quindi di idee, indicati dal testo: ricerca, questa, di una *comunione* tra poeta e lettore che, però, a Rosselli sembra darsi sempre più come sfuggente, infine impossibile.

L'andamento cronologico della sua opera, infatti, dispiega e testimonia lo svolgimento nel tempo della sua ricerca poetica, nel suo avvicinarsi di esaltazioni, sconfitte, ripensamenti e autoironie. Perciò *Sleep*, che copre un arco temporale molto vasto, da un lato, registra la stessa indole *ribelle* e *agguerrita* propria di *Variazioni Belliche* e *La Libellula*, nella lotta portata avanti per far entrare in poesia gli aspetti più bassi e terreni dell'esistenza; dall'altro lato, consegna la stessa ritirata dal conflitto, la stessa esperienza di “convalescenza”<sup>7</sup> da cui nasce *Serie Ospedaliera*. Se il periodo dell'esordio rosselliano, compreso tra fine anni Cinquanta e primi anni Sessanta, è segnato dallo spirito di ribellione – rivolta contro l'ingiustizia dell'Ordine istituito, che si riflette tanto nelle regole implicite del codice letterario quanto nell'iniquità della società e, soprattutto, della sorte –, a partire dal biennio 1964-65 invece la poesia perviene a un'accettazione delle cause<sup>8</sup> che determina un'introflessione della ricerca, una ‘clausura’ del soggetto che rivive

---

<sup>6</sup> *Ivi*.

<sup>7</sup> Dal risvolto di copertina della prima edizione di *Serie Ospedaliera*, ora in *L'opera poetica*, pp. 1311-2.

<sup>8</sup> È proprio un testo di *Sleep* datato 1964 a parlare di “the old apprehension | or acceptance of the causes”, cfr. *Sleep*, p. 952.

e ripensa la propria esperienza. *Sleep* attraversa entrambe le stagioni della scrittura rosselliana, grazie anzitutto alla propria estensione cronologica ma anche grazie alla lingua inglese che, svincolando Rosselli dalla diretta partecipazione alla vita pubblica e storica, le consente di manifestare sin dall'inizio la doppia natura della sua ispirazione. Così, viste in controluce, anche le raccolte in italiano si rivelano avvinte l'una all'altra: se *Variazioni Belliche*, il libro della guerra e della tentata rivoluzione, di tanto in tanto registra un vacillare dell'attitudine bellica, perché il soggetto è consapevole sin da subito degli impedimenti che ostacolano la sua ambizione a dominare il caos e a realizzare una 'comunione' reale con il lettore, secondo il tono melanconico che è proprio di *Serie Ospedaliera*, al contempo, in quest'ultima raccolta non è raro incontrare la riemersione improvvisa e incontrollabile di quella rabbia e di quel disdegno che hanno inizialmente mosso il soggetto a ingaggiare la propria lotta poetica in nome della stessa libertà intorno a cui ruotano la *Libellula* e le *Variazioni*. Così, collera, ribellione, sentimento di condanna, malinconia di fronte all'oltraggio subito dalla sorte – che è quello della storia individuale del soggetto rosselliano, sì, segnato dalla morte e dalla distruzione in precoce età, ma che è anche, in generale, quello della storia dell'intera umanità, macchiata ineluttabilmente dagli stessi mali – sono tutte inclinazioni dell'animo che si ritrovano in *Sleep*: il libro del sonno, dello *scivolamento* della lingua e, soprattutto, della *caduta*.

Difatti, il gioco paradigmatico insito nel titolo, tra “sleep” e “slip”, suggerisce ed esemplifica sin da subito la qualità della lingua di *Sleep*, che sfrutta le proprietà dell'inglese – la sua fluidità, la ricchezza di omofoni e omografi – per nutrire la naturale disposizione alla deformazione e alla trasformazione linguistica dell'ispirazione poetica rosselliana. La stessa insonnia, cui il titolo allude invocando quel sonno che è sentito come impossibile per il soggetto, ne definisce la posizione come *liminare*: l'insonne è colui che rimane teso tra incoscienza – buio corporeo, sonorità della lingua, esposizione agli scivolamenti del senso – e coscienza – controllo formale, gioco, gusto del paradosso – al punto che il soggetto si identifica nei panni di Amleto, a sua volta travestito da *fool*. Del resto, per Rosselli, la poesia doveva essere “scienza e istinto insieme”<sup>9</sup>. Perciò, se l'automatismo psichico viene adottato, è con l'obiettivo di farlo ricadere sotto il controllo *formale* del poeta: le “fusioni sonore e ideali” di cui parla *Spazi Metrici* devono ricomporsi entro la

---

<sup>9</sup> Intervista a cura di Elio Pecora, p. 20.

forma micro e macro-testuale che è data dalla ripetizione con variazione, e che è quindi, anche, una forma di ricerca del senso, di tentata conoscenza.

Quella di *Sleep* è, inoltre, una lingua in cui risuona una specifica memoria poetica, intimamente legata ai principali motivi che attraversano il libro. Lo scivolamento, dicevamo, è anche una caduta. Da un lato, questa indica la rovina del soggetto, conseguenza inevitabile della sua incapacità ad accettare l'Ordine prestabilito e a integrarvisi, da cui scaturisce quella ribellione che è la sua *hybris*, in un cortocircuito tra predeterminazione e volontà che, com'è inevitabile, lo porta ad affondare nell'infero. Dall'altro lato, ormai condannato, cercando di accettare la propria disgrazia, il soggetto riconosce la propria diversità come *errore*, come interferenza accidentale e non prevista nel corso della necessità. La poesia rosselliana non è, così, comprensibile al di fuori dell'interrogazione continua intorno al problema della *colpa*: la colpa di chi non riesce ad accettare il destino, la consunzione e la morte; la colpa di chi sa di essere corpo, e rimane turbato dai movimenti interiori tanto da non poter accettare alcuna sublimazione; la colpa di chi intende rovesciare l'Ordine e accedere a una conoscenza che gli è proibita, di chi vuole mangiare dall'albero del bene e del male ed è per questo condannato a cadere nel putrido della terra, rimanendo, come afferma un testo di *Variazioni Belliche*, “a digiuno e con il pane in bocca”<sup>10</sup>. Rosselli diceva, d'altro canto, che la “scintilla provocatrice” delle *Variazioni*, “quanto a significati e problemi”<sup>11</sup>, è kafkiana<sup>12</sup>: similmente si potrebbe dire di *Sleep*, dove a echeggiare sono, però, soprattutto, l'eco miltoniana, con il racconto della caduta che ha segnato la perdita del Paradiso e l'ingresso della morte nella vicenda umana, e il “*lapsing*” di Amleto “in time and passion”<sup>13</sup>, nell'*impasse* tra pensiero e azione – una pausa che coincide, per il soggetto rosselliano, con la scrittura stessa.

Proprio perché la poesia di *Sleep* risuona di queste eco, parte del secondo capitolo è dedicata al difficile rapporto che la scrittura rosselliana, come ogni grande scrittura, istituisce con la *memoria poetica*, anzitutto, cercando di mettere in discussione l'argomento dei ‘Padri della Tradizione’ che, secondo un diffuso *topos* della critica, contrassegnerebbe

---

<sup>10</sup> *Variazioni Belliche*, p. 95.

<sup>11</sup> Intervista a cura di Giovanni Salviati, p. 130.

<sup>12</sup> “L'influenza per *Variazioni Belliche* è kafkiana”, affermava Rosselli: “Battagliero Kafka non lo era, ma nella sua prosa razionalizzante pone un enorme problema, ed era forse quello che sotto sotto volevo anch'io porre: *egli ricerca le cause del suo disastro e di quello degli altri?*”. Cfr. Intervista a cura di Ambrogio Dolce, p. 105; p. 108. Corsivo mio.

<sup>13</sup> Scontrandosi con la regina madre, Amleto si autodefinisce “lapsed in time and passion”, in William Shakespeare, *Hamlet*, III, 4, v. 108. Rimandiamo alla traduzione di Agostino Lombardo per l'edizione italiana *Amleto* (Milano, Feltrinelli, 2013), pp. 174-5.

il rapporto di Rosselli con la lingua inglese, appresa – parrebbe – in età scolare, quindi perlopiù attraverso i libri e gli autori canonizzati.

Percorrendo a ritroso le ragioni di una simile affermazione, e seguendo la via indicata dal critico inglese Christopher Ricks, ci sembrava prima di tutto doveroso riconoscere come non tutti gli uomini di una data tradizione debbano essere necessariamente vissuti, dai giovani poeti, come padri normativi, dal momento che, oltre l'agonismo, può darsi anche *gratitudine*. Per esempio, lo stesso poemetto *La Libellula*, che è sostenuto in maniera plateale dalla volontà di dissacrare i “santi padri”<sup>14</sup> per costituire una nuova voce poetica, quella dell’“adolescenzialità femminile” in grado di farsi carico di una “rivolta anche sociale”<sup>15</sup>, purtuttavia ricompono una costellazione alternativa di poeti minori o estravaganti (com'è noto, i principali sono Rimbaud, Scipione, Campana) a cui Rosselli esplicitamente si ispirava perché si tratta di autori che, nonostante l'appartenenza al genere maschile dominante, hanno nondimeno minato le fondamenta del discorso lirico tradizionale – istituito proprio dalla dominanza maschile – per introdurre una componente *corporea* e *sensuale*. Il caso della poesia in inglese è oltretutto peculiare perché ‘Padre’ per eccellenza della tradizione anglofona è William Shakespeare, ovvero, il primo poeta a dissolvere la presunta univocità della propria voce non soltanto nella rifrazione dei personaggi teatrali (tra i quali, per Rosselli, spiccano quelli femminili) ma, anche e soprattutto, nei *Sonnets*, proprio là dove questa voce avrebbe dovuto affermarsi e pronunciarsi come un monolitico e ‘ideale’ *io*: esattamente l'edificio che Rosselli, con la sua poesia ‘adolescenziale’, tentava di decostruire e rifondare.

Ancora, la poesia rosselliana ricorda che *ogni lingua* (italiano o inglese che sia) è depositaria di una memoria che è, al contempo, soggettiva e poetica, ovvero individuale, culturale, sociale: tutti piani che Rosselli fa continuamente interagire, e che sovrappone nella sua scrittura. Che vi risponda con revisionismo, intento di sabotaggio, ricerca della propria identità o sincera gratitudine, quella della poesia rosselliana è *sempre* una memoria *creativa* che, ascoltando le voci custodite dalla lingua, le riattualizza in una presa di coscienza soggettiva. Per espandere un'immagine rosselliana, i versi e le parole di cui il poeta si è nutrito sembrano riemergere durante lo stato d'insonnia della poesia, come le

---

<sup>14</sup> *La Libellula. Panegirico della libertà*, p. 195

<sup>15</sup> L'intervista, a cura di Bianca Maria Frabotta, si trova in versione ridotta nel volume *È vostra la vita che ho perso*, perciò rimandiamo alla versione integrale contenuta nell'*Inchiesta poetica* del volume curato da Frabotta stessa, *Donne in poesia* (Roma, Savelli, 1977), p. 159.

impressioni dell'esperienza vissuta durante la veglia notturna – dalla pancia, su, fino alla testa, dove si offrono come forme atte a descrivere le esperienze sensoriali e intellettive del soggetto stesso, perché le une si *ripercuotono* nelle altre.

La seconda e la terza sezione di questo lavoro sono dedicate alla lettura dei testi di *Sleep*, con lo scopo non “di trovare *il* senso” quanto, piuttosto, di “vivere la pluralità del testo, l'apertura della sua significanza”<sup>16</sup>: e se per Roland Barthes questa dovrebbe essere sempre la natura di un'analisi testuale, nel caso specifico, la poesia rosselliana scarta da ogni altra possibilità ermeneutica, fondandosi intenzionalmente su una sperimentazione che consegna al lettore un testo, in certa misura, logicamente indeterminato e ‘plurale’.

Il nostro attraversamento di *Sleep* avviene in due tempi, «*into bemused sleep*» e *Gli organi della poesia*, seguendo l'andamento della raccolta stessa. Difatti, pur non esplicitamente, questa si scandisce in due corpi testuali esattamente equivalenti tra loro per numero di poesie (quarantatré da un lato e quarantatré dall'altro), corrispondenti a due diversi periodi cronologici, quindi a due diverse fasi della ricerca rosselliana. A fare da raccordo tra l'una e l'altra troviamo due poesie del 1964 che, riemergendo dal silenzio a cui è stata ridotta la poesia in inglese a partire dal 1962, le danno nuovo avvio, preannunciando l'intensa esplosione creativa vissuta nel 1965. Dal primo tempo del libro al secondo l'interrogazione poetica continua a ruotare intorno al motivo della *caduta* e intorno alle sue cause, ma la *condanna*, dapprima vissuta con fierezza e orgoglio, comporta nel denso *corpus* del '65 un ripiegamento della poesia, nella tentata accettazione del proprio *errore*.

In «*into bemused sleep*» abbiamo azzardato una modalità di lettura del testo rosselliano che trova le proprie ragioni nelle questioni formali emerse attraverso lo studio di *Spazi Metrici*. Difatti, se è vero che la ricerca rosselliana finisce per scardinare la struttura metrico-logica tipica della composizione testuale tradizionale, allo stesso tempo, la forma che ne scaturisce ha una sua propria *ratio*, che richiede al lettore di riposizionare i suoi modelli mentali, quindi interpretativi.

Poiché tutta l'opera rosselliana è una riflessione continua che, tornando su se stessa, tenta di distendere le pieghe del pensiero, il quale ruota e si arrovella vorticosamente

---

<sup>16</sup> Roland Barthes, *Analisi testuale di un racconto*, in *L'avventura semiologica* (Einaudi, Torino, 1992), p. 182.

intorno ai ‘buchi neri’ della coscienza e della conoscenza, proprio questo ritorno fa sì che in ogni parola-idea si condensi un *movimento* del pensiero che diviene *leggibile* soltanto cercando di considerare le sue eventuali variazioni, ovvero, le differenti articolazioni dello stesso tema che si realizzano negli altri testi rosselliani, persino nelle altre raccolte.

In particolare, sembra che la riflessione portata avanti dal *corpus* testuale che va dal 1953 al 1962 trovi il punto di massima concentrazione nel testo eponimo della raccolta, *Sleep*: tutto il capitolo *Sonno e Poesia* sviscera, perciò, l’analisi di questa poesia procedendo di ‘circonvoluzione’ in ‘circonvoluzione’, soffermandosi ogniqualvolta un ‘giro di frase’, cioè una piega del pensiero intorno a una o più parole-idea, segni un movimento che ha già lasciato le proprie tracce lungo la testualità precedente della stessa raccolta, o che trovi i propri corrispettivi nel resto dell’opera rosselliana. Così, a emergere dal flusso del pensiero sono le parole-idee “sleep”, “cry”, “fall”, che scandiscono tutto il primo tempo della raccolta in lingua inglese, confermandosi, al contempo, come temi fondamentali per l’intero *corpus* della poesia rosselliana. Se la ricerca poetica è legata a doppio filo all’impossibilità del *sonno*, perché questo ispira il ritmo e la musica della poesia finché la scrittura stessa non sostituisce l’attività del dormire e del sognare, tuttavia, l’insonnia viene, prima di tutto, dall’interrogazione senza pace che prende il soggetto di fronte al *pianto* dell’umanità, di fronte a quel ‘massacro’ che, storicamente, corrisponde alla distruzione esperita durante il conflitto mondiale ma che, metastoricamente, riguarda la vicenda esistenziale dell’uomo, condannato, dal caso o dalla sorte, alla consunzione. Il pianto del soggetto si fa, perciò, anche, *urlo*: grido di battaglia, talora di vendetta, nello spirito di ribellione da cui provengono *La Libellula*, *Variazioni Belliche* e, quindi, in parte, anche il primo *Sleep*.

Pure, come abbiamo già anticipato, tale rivolta è destinata già sul nascere alla sconfitta, e il soggetto si raffigura sin da subito come sprofondato o come costantemente trascinato nella caduta. Il secondo capitolo di «*into bemused sleep*» indaga, perciò, i modi in cui la poesia formula il movimento verso il basso, in *Sleep* come nel resto dell’opera rosselliana.

Come *caduta* infera, è conseguenza della *hybris* post-romantica del soggetto poetante, che volendo levare la propria voce in nome della *veracità* rimane infine invischiato nell’*inchiostro* della scrittura, sì da non poter né cantare né, tantomeno, volare. Al tentativo

ascensionale di raggiungere il cielo, aggiustare e riformulare, con la propria poesia, un reale che è “out of joint”<sup>17</sup>, corrisponde, dunque, la rovina inesorabile dell’angelo ribelle.

In quanto *sprofondamento* nel putrido, questo movimento sembra corrispondere alla caduta nella non-esistenza della *koire* che, turbata dal desiderio, rimane tuttavia scandalosamente *vergine*, nella misura in cui non può e non vuole generare: alla procreazione si sostituisce infatti la creazione poetica. Così, il soggetto-autore rosselliano sfugge dal ruolo precostituito di donna moglie e madre, ma pone anche un problema intrinseco alla scrittura poetica: può questa intervenire realmente nel mondo, salvare l’umanità dal massacro, riportare vita là dove il passaggio della morte ha lasciato soltanto terra bruciata e desolazione?

Infine, come *discesa* psicoanalitica, la catabasi della poesia rosselliana si offre come unica, reale possibilità di *salvezza* giacché questa può darsi soltanto come *liberazione* della psiche dalla rimozione e dalla repressione che la bloccano nella coazione a ripetere, nella nevrosi, nella sua solitaria “caverna” popolata di fantasmi e fantasie<sup>18</sup>. Aspetto di questo lavoro a cui teniamo particolarmente è, infatti, il riconoscimento di un uso *consapevole* del linguaggio psicoanalitico da parte di Rosselli – junghiano prima, freudiano poi – che, sempre mescolato a quello filosofico, risponde alla concezione della scrittura stessa come scavo e cura, di cui il poeta e, quindi, il lettore devono farsi carico per pervenire a una cognizione, o meglio ‘ri-cognizione’<sup>19</sup>, dell’esperienza, quindi, potenzialmente, a un riposizionamento dei propria sensi e delle proprie attitudini mentali.

Il rapporto tra sensualità e intelletto, così importante per la poesia rosselliana fin dagli esordi, diventa motivo dominante nel secondo tempo della raccolta *Sleep*. Ne proponiamo una lettura nell’ultima sezione del nostro lavoro, intitolata *Gli organi della poesia* perché l’interpretazione, come già la poesia, si organizza intorno a tre luoghi corporei e testuali, *testa, cuore e ventre*, che corrispondono alle tre facoltà dell’esperienza interiore, *pensiero, sentimento e sensualità*.

---

<sup>17</sup> L’allusione, ovviamente, è ancora a W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 5, v. 188. Cfr. la già citata edizione italiana a cura di Lombardo, pp. 70-1.

<sup>18</sup> *Variazioni Belliche*, p. 99.

<sup>19</sup> Come vedremo, sulla parola “recognition” si chiudono entrambe le prose in inglese di Rosselli, *My Clothes to The Wind* e *A Birth*, contenute in *Primi Scritti*, p. 512; p. 662.



Poiché in questo momento compositivo della raccolta manca un testo emblematico come era, nel caso precedente, la poesia *Sleep*, la nostra lettura procede, questa volta, per ‘cicli’ di testi accomunati da un medesimo motivo, il quale viene sviluppato da un testo all’altro sì che soltanto la loro considerazione susseguente e globale può restituire a pieno la complessità del discorso rosselliano, oppure raccogliendo le tracce che la ripresa di un tema ha disseminato nei testi senza seguire uno sviluppo lineare e progressivo. In ogni caso, si tratta di segni che, rimandano l’un l’altro, dando organicità e coesione al *corpus* poetico.

Anche questa sezione del lavoro si articola in due capitoli. Il primo riguarda il *pensiero*, ovvero la facoltà psichica che si realizza nella testa, là dove il contrasto tra intelletto e corpo prende la forma lacerante del dissidio tra mente e cervello. Il secondo capitolo, invece, percorre le poesie del ventre e del cuore, sedi rispettivamente della sensualità/sessualità e del sentimento, da cui scaturisce la *passione* indomita e sofferente del soggetto. Ed è proprio la continua interazione di queste facoltà che rende la vita interiore così conflittuale: se le interferenze del sentimento e del desiderio rendono impossibile il tracciato lineare del pensiero, che sempre si piega intorno ai ‘buchi’ che queste aprono interrompendone il percorso, al contempo, l’attività dell’intelletto rischia di soffocare le passioni, impedendo al soggetto di vivere pacificamente il proprio corpo. Se l’afflato *idealista* dell’ispirazione rosselliana conduce la sua battaglia poetica in favore della *corporeità* affinché la poesia possa esprimere *autenticamente* l’esistenza fin nei suoi aspetti più bassi e oscuri (contro la sublimazione attuata dalla maggiore tradizione poetica), al contempo, è l’incompatibilità intrinseca tra materiale e ideale a rendere questa lotta un fallimento già sul nascere.

Da tale scissione irriducibile, tra fisico e metafisico, tra corporeo e intellettuale, tra sensuale e ideale, viene infatti l’impossibilità, per il soggetto poetante, di adempiere a quella che è la sua originaria e più genuina intenzione: la ‘comunione’ con l’Altro cui abbiamo già accennato, quindi, la possibilità che la poesia si faccia carico della sofferenza dell’umanità – nella sua miseria e nella sua povertà – per riscattarla e compensarla, se proprio non può aggiustarne le storture. L’investitura poetica è, così, un perenne tentativo di *imitatio Christi* destinato, sin dagli esordi, a mancare proprio perché il soggetto *sa* di essere corpo: un corpo *caduto* dallo spirito, che non può e non vuole *innalzarsi* né *sublimarsi* nella parola. Nella carne, infatti, fallisce l’ideale d’amore cristiano e il poeta, che

si era illuso lui stesso di essere un “Cristoemblema delle rinunziamenti”<sup>20</sup>, comprende via via la propria vanità, e anche che il *sacrificio* di sé, avviato in nome di un *ideale* impossibile qual è appunto l’amore assoluto per l’Altro, cela, in fondo, una buona dose di *idiotismo*.

Il confronto con i testi ci ha così permesso di riconoscere alcune disposizioni della poesia rosselliana che, a nostro avviso, non erano state finora adeguatamente riconosciute dalla critica. Anzitutto, il carattere tanto *melanconico* quanto *collerico* dell’ispirazione rosselliana, che ne sostiene la produzione poetica almeno fino a *Documento*, anche là dove una disposizione sembra prevalere sull’altra. Entrambe gli ‘umori’ sono, poi, vissuti dal soggetto poetante con un’elevata dose di autocoscienza; e ci sembra che, finora, non sia stato evidenziato a sufficienza un aspetto della personalità rosselliana che è estremamente importante perché testimonia la profonda intelligenza della sua ricerca come della sua poesia: l’*ironia*, sempre presente, che tende a smorzare la gravità della ‘ri-cognizione’ rosselliana pur senza comprometterla, che sostiene la posizione polemologica del soggetto poetante e che, oltretutto, frequentemente si fa *autoironia*.

Quest’ultimo atteggiamento realizza un’autocritica spesso mordace, tutt’altro che condiscente. Difatti, mentre si scagliava contro il compiacimento e la vanagloria dei cosiddetti ‘autori’ – autoproclamati, pomposi, autoreferenziali – Rosselli metteva anche se stessa in discussione, nella sua propria scrittura, in relazione appunto al problema dell’*autorialità* e alla possibilità di esprimere effettivamente l’Altro nella parola poetica, di raggiungerlo, rendendo il proprio testo depositario di un’esperienza umana che non fosse soltanto individuale, per quanto sempre soggettiva. A questo intento doveva corrispondere proprio il ricorso al metodo psicoanalitico, perché il poeta, come un esperto della psiche, si servisse dell’immaginario come di uno strumento in grado di portare il lettore al superamento della barriera tra inconscio e coscienza, ma anche l’ispirazione “femminista” della poesia rosselliana<sup>21</sup>, perché questa, rompendo la patina di idealizzazione e sublimazione stesa sul reale dai “santi padri” della tradizione, integrasse nella parola il corpo e il vissuto dei sensi, della donna come dell’uomo.

---

<sup>20</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 265.

<sup>21</sup> *Donne in poesia*, pp. 159-60 e ‘Paesaggio con figure’, pp. 279-80.

Non stupisce perciò scoprire che metafora trasversale della poesia sia quella relativa all'atto del *mangiare*, che sfocia frequentemente nel *divorare*: e se la scrittura intende esprimere quella *fame* che è spinta primaria per l'esistenza dell'essere umano, in tutte le sue possibili accezioni (indigenza, voracità alimentare, ansia di vita, desiderio erotico, ambizioni di fama e di gloria mondana), per il soggetto poetante nutrirsi vuol dire, prima di tutto, *mangiare parole*. Pure, nella grande abbuffata di poesia, filosofia, psicoanalisi, psicologia, discipline scientifiche di cui si è cibata Amelia Rosselli, il dubbio che ha infine riversato nella scrittura è che tutte queste parole, metabolizzate e rimasticate nella sua propria parola, a differenza di quanto dovrebbe accadere con quella divina, non possano davvero saziare né dunque salvare il soggetto: né poeta né lettore.



## I. Ripercussioni e risonanze

innanzi a te la stesura d'un compito che abbracciando la totalità non neghi la formosa individualità.

La quale essendo fatta di materiale sparso armeggiò per distinguere il vero dal falso, il falso dal crudo, il crudo dal bello, il desiderio dalla bontà! Era delirante quel giorno che l'impiegai a torcere il desiderio.

Amelia Rosselli, *Nota a Diario ottuso*



## I.1. La ricognizione del mondo

### I. 1. 1. *Agnizioni e cognizioni*

Per il midollo del tuo cranio che esercita passioni  
senza custodirle io parlo.

A. Rosselli, *Variazioni Belliche*

In uno dei suoi più famosi e sferzanti scritti, *Un poeta a proposito della critica*, Marina Cvetaeva affermava che i più grandi critici della poesia non possono essere che i poeti stessi: i poeti, infatti, non leggono per dare giudizi, non allestiscono un tribunale né preparano un tavolo operatorio su cui anatomizzare la poesia, ma istituiscono un rapporto con l'opera altrui che, sia esso di affinità o estraneità, è anzitutto personale, *conditio sine qua non* per la lettura, che è sempre fatica, *cura*, lotta anche con il testo poetico, nella misura in cui lo è ogni relazione intima che aspiri all'autenticità<sup>1</sup>. La lettura sarebbe, cioè, tentativo di decifrazione e penetrazione di un invisibile che sta dietro le parole, come sempre è il rapporto con l'alterità: particolare forma di comprensione che è possibile soltanto mettendosi in ascolto<sup>2</sup>, lasciando che il movimento del pensiero e dell'immaginazione, sul filo della parola, incontri – e si scontri con – il lavoro del poeta.

Sono, queste, osservazioni che portano a riflettere profondamente sull'atto della lettura in sé, prima di tutto, e poi, nel caso particolare, dell'opera di Amelia Rosselli, dal momento che la sua poesia richiede al lettore un atteggiamento al contempo di apertura e concentrazione, una disponibilità ad accogliere la lingua poetica e a lasciarla agire dentro di sé, sì che la lettura non si dà come un atto puramente intellettuale ma come vero e proprio *processo esperienziale*: la poesia rosselliana richiede al suo lettore “un'adesione che sappia essere «critica»”, “una «presa di coscienza»” che sia in grado, proprio in quanto tale, di “lacerare la stessa superficie sonora”<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Marina Cvetaeva, *Un poeta a proposito della critica*, in *Il poeta e il tempo* (Milano, Adelphi, 1984), pp. 11-45.

<sup>2</sup> Questa la visione di Cvetaeva: precisiamo sin da subito che, per quanto riguarda la poesia rosselliana, l'“invisibile” – nel senso di ‘non evidente all'occhio’ – non sta propriamente “dietro” le parole, ma, certamente, nasce da un ascolto della lingua, che è tanto sensoriale quanto mentale.

<sup>3</sup> Così Gabriele Frasca riguardo a *Finnegans Wake* di Joyce, nel suo *La lettera che muore. La “letteratura” nel reticolo mediale* (Roma, Meltemi, 2005), p. 211.

Difatti, se nella sperimentazione di Rosselli ritroviamo la stessa “sfacciata «gioia gioiosa» della parola-che-è-la-cosa-stessa” che, con Gabriele Frasca, possiamo definire *joycity*<sup>4</sup>, pure, questa sperimentazione implica sempre una tensione del pensiero che si fa talora vera e propria torsione, passando attraverso la quale accade, per il poeta prima e per il lettore dopo, una qualche cognizione, un intendimento, una scoperta, che è, anzitutto, un’operazione della e sulla mente. Manipolare la lingua, deformarla per riconfigurarla, vuol dire, per Rosselli, lavorare con il sensorio, rielaborare immagini mentali, quindi riformulare idee, al punto che, a tratti, nel testo, si consuma un tale cortocircuito della lingua, e del pensiero, da esigere infine l’abbandono all’irriducibilità della parola, che non vuol dire rinuncia all’interpretazione ma, piuttosto, accettazione energica e dinamica di una fuga del senso strettamente logico che, purtuttavia, è in grado di dialogare con l’esperienza interiore del lettore. Qualcosa di simile diceva Pier Paolo Pasolini riguardo alla scrittura di Carlo Emilio Gadda, quando affermava che le sue clausole gnomiche, spesso irragionevoli, hanno il potere, con “la violenza scioccante dell’ispirazione”, di insinuarsi nel corso del pensiero raziocinante, inceppandolo o deviandolo, per aprirlo alla “constatazione della fatalità delle cose, alle agnizioni e alle cognizioni dell’immedicabilità del male e del bene”, che il lettore si trova così a confermare, ad accettare dentro di sé, anche al di là del vaglio logico<sup>5</sup>. È proprio questo circolo di assenso e reciprocità dell’esperienza tra poeta e lettore a fare corpo con il testo, e a costituire l’interrogazione del critico.

Ad ‘anatomizzare’ la poesia, suggeriva Cvetaeva, è, del resto, un preciso atteggiamento della critica<sup>6</sup> che analizza per razionalizzare, tentando di far rientrare ogni voce poetica nel recinto di definizioni e classificazioni che pretendono di essere chiarificanti, stringenti, risolutive. Osservazione interessante, se pensiamo come, effettivamente, i termini di volta in volta usati per definire la poesia di Rosselli, pur alludendo tutti a categorie interpretative utili – espressionismo, surrealismo, *confessional poetry*, ‘lingua del privato’ – non riescano a essere mai esaustivi, destinati a crollare sotto i colpi della lingua rosselliana, mentre emerge la pertinenza intuitiva di letture che vengono da poeti a lei contemporanei, da chi, cioè, a sua volta, è dotato di una peculiare

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>5</sup> Pier Paolo Pasolini, *Un passo di Gadda*, ora in *Il portico della morte*, a cura di Cesare Segre (Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1988), p. 211.

<sup>6</sup> Dunque, ci sembra il caso di precisare: non si tratta della critica *tout court*.



sensibilità verso quel nodo sonoro-visuale che è la poesia. Non è un caso che sia stato Giovanni Giudici a definire “sismica e magmatica” la lingua di Rosselli, a descriverla come un terreno continuamente scosso da spinte sotterranee, ponendo l’accento su quel “movimento” – parola fondamentale per Rosselli – che percorre il linguaggio ed è, al contempo, subito e assecondato dal soggetto “scrivente/poetante”<sup>7</sup>. Un altro poeta, Andrea Zanzotto, ha invece messo a fuoco la singolare capacità di Rosselli di sentire i problemi fondamentali della poesia per porli al centro della poesia stessa<sup>8</sup>, individuando nella sua voce “un massimo di coscienza nel massimo di buio fisico e corporeo”<sup>9</sup>. Proprio questa impossibilità di circoscrivere la natura della poesia di Rosselli – né razionale né inconscia, eppure entrambe – sta alla radice della difficoltà dell’interprete di fronte alla sua opera: su un terreno così mobile e instabile il lavoro del critico diventa rischioso, esposto continuamente alla caduta in asserzioni incomplete e parziali, come avviene quando limita la lettura dei testi all’analisi dei meccanismi di distorsione linguistica, analisi utile ma riduttiva se fine a se stessa, oppure, dall’altro versante, alla constatazione di una irrazionalità irresolubile dei versi, che restituisce la poesia quale pronuncia privata, di natura tutta inconscia, definitivamente votata all’incomunicabilità.

Difatti, è evidente nella scrittura rosselliana la presenza di un *gioco* con la lingua che è lucido e volontario, dove si scorge proprio quel “massimo di coscienza” di cui Zanzotto parlava, che continuamente genera giochi di parole e neologismi, con la sovrapposizione e l’interferenza delle tre lingue rosselliane (italiano, inglese, francese) e una mescolanza dei registri linguistici dove *intenzionalmente* la dizione poetica risulta esasperata, per essere, poi, straniata e contaminata con quel parlare zoppicante e sgrammaticato in cui Rosselli tentava di far rivivere la voce contadina<sup>10</sup>. Si tratta, quindi, di un gioco che per certi versi permette di accostare questa scrittura alla

---

<sup>7</sup> Giovanni Giudici, *Per Amelia: l’ora infinita*, in A. Rosselli, *Poesie*, a cura di Emanuela Tandello (Milano, Garzanti, 1997), pp. VII-XII.

<sup>8</sup> Andrea Zanzotto in ‘Paesaggio con figure’, p. 316.

<sup>9</sup> Id., *Amelia Rosselli: Documento*, in Id., *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario* (Milano, Mondadori, 2001), pp. 127-8.

<sup>10</sup> Per quanto riguarda la voce contadina, bisogna sottolineare che anch’essa è filtrata dalla letteratura (dunque non spontanea o sorgiva), plasmata infatti sulla prosa di *Contadini del Sud* di Rocco Scotellaro, influenza indicata da Rosselli stessa e analizzata recentemente da Stefano Giovannuzzi, il quale però riduce questo recupero a un mero “esercizio” stilistico. Le ‘sgrammaticature’ rispecchiano, invece, una giocosa e allo stesso tempo serissima intenzione politica, volta a esibire e superare il distacco tra mondo intellettuale e mondo popolare contadino. Cfr. Stefano Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia* (Novara, Interlinea, 2017), pp. 100-1.

sperimentazione neoavanguardista; tuttavia, la poesia rosselliana afferma, sempre e costantemente, “il primato della lingua sull’ideologia”<sup>11</sup>, al contrario di quanto accade per la maggior parte della poesia Novissima, che sovverte il codice letterario anzitutto per “sopravvivere alla ruota del consumo (la vera macina che converte le sensibilità individuali in omogenea polvere nutritiva per la fame del Sistema)”<sup>12</sup>. I testi rosselliani, invece, che pure colpiscono ironicamente la tradizione quando essa è avvertita come pomposa e stantia, sono mossi da una ricerca esistenziale, etica, metafisica, e politica, che si consuma necessariamente *dentro* la parola, che la attraversa fino a deformarla perché è soltanto al suo interno che può schiudersi una nuova visione del mondo. Giocare con la lingua è, cioè, un gioco di vita o morte che trova le sue ragioni in una interdipendenza reciproca tra pensiero e lingua, dov’è infine quest’ultima a detenere il potere di ricreare l’esperienza, per dare così forma alla conoscenza: potere *poietico*.

D’altro canto, il riconoscimento di tale disposizione consapevole e volontaria della

---

<sup>11</sup> Emilio Sciarrino, *Penso le plurilinguismo con Amelia Rosselli*, in *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, numero monografico di «Quaderni del Novecento», a cura di Magdalena Maria Kubas e Eugenio Murrari (Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016), XVI, p. 112.

<sup>12</sup> La questione della posizione – ideologica o meno – dei Novissimi è in realtà molta ambigua e delicata. Infatti, nell’*Introduzione* alla prima edizione dell’antologia *I Novissimi*, del 1961, Alfredo Giuliani cercava di scongiurare l’eventuale accusa di “astratta ideologia” e “intenzione culturale” affermando che la poesia deve essere “un incontro un po’ fuori dell’ordinario”, un’esperienza non totalmente progettata dal poeta, in grado di portare nel lettore un “accrescimento di vitalità”. Nella stessa *Introduzione*, però, la trasgressione del codice letterario si dava dichiaratamente come calcolata e tecnica opposizione sia alla mercificazione della lingua sia all’inerzia della tradizione letteraria, per comunicare al lettore una precisa esperienza: a conti fatti, un’interpretazione del reale già stabilita da parte del poeta, la sua “visione schizomorfa” del mondo. Ancora, nella *Prefazione 1965* dell’edizione successiva, Giuliani affermava che “per capire la poesia contemporanea, piuttosto che alla memoria delle poesie del passato, conviene riferirsi alla fisionomia del mondo contemporaneo” perché la poesia è “mimesi critica della schizofrenia universale, rispecchiamento e contestazione di uno stato sociale e immaginativo disgregato”. Difatti, pur non proponendosi come ideologica, la poesia Novissima ha lasciato “aperte all’ideologia, o, come dice Sanguineti, al linguaggio-ideologia, tutte le strade”. Una simile ambiguità è data dalla stessa natura del gruppo dei Novissimi, composto da poeti che, pur condividendo l’insoddisfazione nei confronti del codice vigente (e poetico e sociale), hanno pur sempre ispirazioni eterogenee: se l’operazione di Sanguineti è senza dubbio (e apertamente) ideologica, rispondendo a una visione e a un “metodo” definiti ideologicamente, la sperimentazione di Antonio Porta rimane, invece, aperta alla “capacità d’invenzione” della lingua, agendo dall’interno della lingua stessa, per “forzare la vita a risciversi”, scoprire nuove immagini del mondo, intuire il ‘vero’ dell’esistenza. La ricerca di Porta, in effetti, è molto vicina al lavoro di Amelia Rosselli, a sua volta tangente rispetto al programma neoavanguardista, ma in grado di tracciare un’altra curva, un altro movimento della lingua e del pensiero: similmente a Porta, Rosselli cerca, veramente, nella parola (dove, per altro, continua a vivere *anche* la memoria delle poesie del passato) una nuova visione di sé e del mondo, senza applicarne una stabilita aprioristicamente. Cfr. A. Giuliani, *I Novissimi: poesie per gli anni Sessanta* (Torino, Einaudi, 1972), pp. 3-12 (*Prefazione 1965*) e pp. 15-32 (*Introduzione*). A tal proposito, è anche interessante il recente dibattito critico riguardo al problema del modernismo italiano: discutere quest’ultimo implica, infatti, ripensare le avanguardie, anche in relazione ai principi di autonomia ed eteronomia dell’arte. Raffaele Donnarumma ha recentemente notato come i modernisti (cui, vedremo, Rosselli è ascrivibile) conservino il principio dell’autonomia – senza rinunciare alla vocazione universalistica della loro scrittura – mentre “l’avanguardia capovolge l’autonomia formale in un’eteronomia assoluta, in cui alle opere si sostituiscono operazioni e il massimo di libertà autoespressiva coincide con l’asservimento del sensibile al programma e al manifesto”. Cfr. Raffaele Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora (Napoli, Liguori, 2012), pp. 13-38.

scrittura rosselliana mai si disgiunge dalla sensazione che a vibrare nel testo sia un'autentica e personale necessità espressiva, la quale, come inevitabilmente, distorce e trasforma le parole, in una riappropriazione della lingua che, infine, non sta più nel codice, non concede più nulla alla *langue*. La parola poetica rosselliana è tutta atto, tutta *parole*, che divora e metabolizza il codice stesso fino a creare una nuova lingua e, così, un nuovo pensiero. Ed è probabilmente questo il movimento che Pier Vincenzo Mengaldo cercava di definire e spiegare quando, descrivendo lo 'stile' rosselliano, parlava di "abbandono al flusso buio e labirintico della vita psichica e dell'immaginario": volendo focalizzare proprio la fuga della parola poetica dal codice, ne proponeva infine una lettura limitante e riduttiva, definendo quella rosselliana come una "lingua del privato" perché legata al vissuto psichico del poeta stesso, in senso intimista e individuale<sup>13</sup>. Del resto, già Pasolini, nella *Notizia* con cui introduceva le prime *Variazioni* pubblicate da Rosselli sul «menabò» nel 1963, aveva riconosciuto nel *lapsus*, quindi nella componente inconscia e nevrotica, la scintilla della sua particolarissima dizione poetica<sup>14</sup>.

A questo tipo di letture, in particolare a quella pasoliniana, Rosselli ha sempre risposto con una certa insoddisfazione: come scriveva al fratello John all'indomani della pubblicazione su rivista, a scontentarla era proprio il riferimento alla psicoanalisi freudiana, per altro nota a lei che, nel 1952, aveva seguito i corsi di Nicola Perrotti al neonato Istituto Italiano di Psicoanalisi, con l'intenzione, poi naufragata, di diventare appunto psicoanalista<sup>15</sup>. Il timore, di fronte all'interpretazione pasoliniana, era infatti che la sua opera potesse venire schiacciata sulla nevrosi personale, in qualche modo banalizzata e ridotta alla componente traumatica, in sostanza, all'elaborazione della sua tragica vicenda biografica e familiare, e che quindi passasse in secondo piano la sua

---

<sup>13</sup> Pier Vincenzo Mengaldo, *Amelia Rosselli*, in Id. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento* (Milano, Mondadori, 1978), pp. 993-7.

<sup>14</sup> P. P. Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il Menabò», 6, 1963, pp. 66-9. In realtà, lo stesso Pasolini coglieva un aspetto decisivo parlando di *lapsus* "finto" nel senso di "formatosi spontaneamente" e "subito accettato, adottato", in cui si ammette quella commistione di inconscio e conscio che in seguito Rosselli stessa, a più riprese, ha offerto come chiave di lettura delle sue creazioni linguistiche.

<sup>15</sup> Cfr. lettera a John del 5 marzo 1952. Proprio durante il 1952 Rosselli era in cura presso Ernst Bernhard e sembrava volgersi alla propria terapia assumendo la prospettiva dell'analista stesso, come si deduce dal documento *1953 per Bernhard*, ritrovato e pubblicato per la cura di Chiara Carpita in *La furia dei venti contrari*, volume collettaneo a cura di Andrea Cortellessa (Firenze, Le Lettere, 2007), pp. 129-31. Il documento e l'indagine di Carpita, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione: alcuni inediti*, che segue nello stesso volume (pp. 136-49), sono fondamentali per comprendere sia il rapporto di Rosselli con la psicologia analitica junghiana (filtrata da Bernhard) sia l'influenza che questa ha avuto sulla sua scrittura.

ricerca estetica ed etica, consapevole e volontaria, che di proposito includeva “baroque or absurd turns of phrases or syllables” per far emergere i movimenti inconsci e pulsionali che agitano sotterraneamente il linguaggio, i quali hanno a che fare, sì, con il vissuto del singolo soggetto ma lo superano, riguardando il modo in cui l’uomo *sempre* sta in relazione al reale e alla parola. In altri termini, Rosselli temeva che l’interpretazione del *lapsus* potesse oscurare l’altro versante della sua ricerca poetica, l’*intenzionalità* della sua adesione linguistica, programmatica, politica, sia alle parlate popolari-dialettali sia a una certa dizione “barocca o assurda” qual è, per esempio, nella tradizione italiana, la lingua poetica di Dino Campana<sup>16</sup>.

In effetti, ancora oggi, nel periodo di grande riscoperta della sua opera, la poesia di Rosselli continua ad attirare e respingere, a disorientare e ammaliare il lettore perché si pone al di là del confine tra conscio e inconscio, includendoli entrambi, forzando cioè la barriera che di solito distingue ciò che è volontario da ciò che non lo è, per affermarsi come “scienza e istinto insieme, ossia precisione scientifica e accettazione immediata delle percezioni”<sup>17</sup>. E a minare e far crollare le grandi divisioni del pensiero logico, la poesia di Amelia Rosselli punta costantemente. Se è vero, infatti, che c’è “un contatto col corpus più misterioso del proprio inconscio e anche della propria fisicità”, una “continuità tra corpo e testo” che intralcia la “forza razionale” dei versi, e nondimeno si risolve in “inquietanti coerenze laddove ci si aspetterebbe l’incoerenza”<sup>18</sup>, ciò accade perché la parola emana da un soggetto che vive se stesso, sempre, come corpo psichico. Così, se la poesia espone e mette di continuo a tema il contrasto tra sentimento e intelletto, i conflitti tra percezione, pulsione e razionalità, pure, a forza di rovesciamenti, la lingua fa cadere ogni scissione tra anima, mente, corpo<sup>19</sup>: tanto quest’ultimo ha facoltà di pensiero (“Il cuore pensa: nulla può fermarlo dal pensare”, recita un testo di *Serie Ospedaliera*), quanto l’anima ha consistenza materiale, estensione fisica e facoltà di

---

<sup>16</sup> Cfr. lettera a John del 25 ottobre 1963. Riguardo al testo citato, è importante notare che l’uso della forma “phrases” al posto del più comune “sentences” non sembra una scelta indotta dal calco sull’italiano, o, meglio, non soltanto: va intesa infatti anche in prospettiva musicologica. Come vedremo, nel saggio *Spazi Metrici*, scritto circa un anno prima della lettera, Rosselli affermava di riflettere sulla forma poetica in stretta connessione con quella musicale e di considerare “il periodo non solo un costrutto grammaticale ma anche un sistema”: la parola “phrases” rimanda così sia all’espressione linguistica sia al fraseggio musicale, rispecchiando esattamente il modo in cui Rosselli intendeva il flusso del discorso. Cfr. *Spazi Metrici*, p. 183.

<sup>17</sup> Intervista a cura di Elio Pecora, p. 20.

<sup>18</sup> A. Zanzotto, ‘Paesaggio con figure’, p. 317.

<sup>19</sup> “io sono materialista e per me non esiste differenza tra anima, mente e corpo.” Intervista a cura di Pasqualina Deriu, p.177.

movimento, così da ‘irrobustirsi’ con l’amore o rinsecchirsi per l’azione intossicante del livore, mentre sta in attesa di una ‘semina’, sacra ed erotica allo stesso tempo, quasi sia un terreno da fecondare. Il desiderio, poi, fa sì che le anime si agitino come se fossero fatte di vero corpo materiale, fino a danzare una forsennata tarantella a due, mentre la mente è indivisibile dal cervello, organo attraversato dalla corrente sinaptica e psichica, in una coincidenza assoluta tra concretezza fisica e astrazione immaginaria<sup>20</sup>.

Non soltanto il ‘materialismo psichico’ è continuamente giocato sul piano tematico e figurativo, ma dà la condizione a partire dalla quale il soggetto poetante parla. La lingua della poesia rosselliana nasce, esattamente, dal tentativo costante di accogliere la percezione, la sensazione, il vissuto di un corpo-anima che non esclude il pensiero ma, anzi, lo plasma e scandisce<sup>21</sup>: così, astratto e concreto non sono da considerarsi due livelli separati ma due aspetti della realtà in continuità tra loro, allo stesso modo in cui inconscio e conscio non si escludono ma si avvicinano e compenetrano, perché corporeità, sentimento, intelligenza simultaneamente convergono nell’esperienza psichica del soggetto<sup>22</sup>.

In un’intervista piuttosto tarda, Rosselli sosteneva di aver voluto, con la propria scrittura, “salvare dall’esaurimento, dallo spreco quello che Virginia Woolf ha chiamato *stream of thought*, che è molto preziosa per noi, che ci dà gioia di vivere e ci dà ragioni di vivere”<sup>23</sup>. Si tratta dell’interiorità, di quel fluire del pensiero che, messo su carta, permette di “arrivare a conclusioni che ci servono personalmente”, perché rende possibile al poeta e “ad altri”, i suoi lettori, la cognizione dell’esperienza, del mondo,

---

<sup>20</sup> Per le poesie cui ci si riferisce, in ordine di evocazione nel nostro scritto, cfr. *Serie Ospedaliera*, p. 250; *Variazioni Belleche*, p. 85, *Serie Ospedaliera*, p. 233 e p. 220; *Sleep*, pp. 1032-5.

<sup>21</sup> Dunque, anziché “abbandonarsi al flusso buio e labirintico della vita psichica e dell’immaginario”, come sosteneva Mengaldo, Rosselli, in quanto *artefice*, tentava di “collegare (...) ad arte reale, simbolico e immaginario”, similmente a quanto ha tentato Joyce in *Ulysses*. Cfr. G. Frasca, *Joycity. Joyce con MacLuban e Lacan* (Napoli, d’if, 2013), p. 140.

<sup>22</sup> A tal proposito, è interessante considerare il già evocato documento *1953 per Bernhard*, perché, come notato da Carpita, l’autoanalisi che Rosselli vi ha registrato si basa sulle quattro funzioni psichiche formulate da Jung (pensiero, sentimento, sensazione, intuizione) da integrare nel processo di individuazione, ovvero, nel processo di realizzazione del Sé, che comprende tanto l’Io quanto l’inconscio. Anche andando oltre la prospettiva junghiana (e Rosselli, infine, ha piuttosto preferito definirsi “freudiana”), questi elementi sono significativi perché aiutano a chiarire come la sua sperimentazione poetica, volendo farsi strumento di esplorazione del sé (del poeta come del lettore) e tentativo di conoscenza, debba necessariamente passare attraverso l’esperienza del vivere integrando l’astrazione intellettuale con la percezione, l’attività conscia con i moti vaghi e oscuri che costituiscono, come li definiva Rosselli stessa, gli “allagamenti” dell’inconscio. Sulle funzioni psichiche junghiane, cfr. Carl Gustav Jung, *Tipi psicologici*, in Id., *Opere di C. G. Jung*, vol. VI (Torino, Boringhieri, 1969), in particolare la sezione conclusiva *Definizioni*.

<sup>23</sup> ‘Paesaggio con figure’, p. 319. Altrove: “Per me scrivere serve, in un certo senso, a portare una nuova ricchezza alla mia e alla altrui interiorità: sta anche in questo la valenza etica della poesia.” Intervista a cura di Francesca Borrelli, p. 144.

del proprio sé<sup>24</sup>; e proprio come è accaduto a Virginia Woolf, “lungi dall’essere una scrittrice impressionistica, lirica, fine descrittrice di stati psicologici”, questa ricerca ha reso sin da subito Amelia Rosselli una sorta di “scienziata”, “volta all’ardua impresa di «connettere l’interno e l’esterno», che è come dire l’io e il mondo, il soggetto e la realtà che lo circonda”<sup>25</sup>. Vedremo, infatti, che alla poesia, in quanto “sintomo di una realtà spirituale più ampia”<sup>26</sup>, Rosselli demandava il compito di esprimere la caleidoscopica ricchezza della vita interiore, quel ‘pensiero’ che non va inteso come contenuto del puro intelletto, perché vi confluiscono, sempre e indissolubilmente, percezione, pulsione, passione.

---

<sup>24</sup> *Ivi.*

<sup>25</sup> Nadia Fusini, *Virgo. La stella*, in Virginia Woolf, *Romanzi* (Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998), p. XVI.

<sup>26</sup> Intervista a cura di Elio Pecora, p. 20

## I. 1. 2. *Forma e movimento*

Então Joana compreendia subitamente que na sucessão encontrava-se o máximo de beleza, que o movimento explicava a forma — era tão alto e puro gritar: o movimento explica a forma! — e na sucessão também se encontrava a dor porque o corpo era mais lento que o movimento de continuidade ininterrupta.

Clarice Lispector, *Perto do coração selvagem*

Durante una nota conversazione con Sandra Petrigani, là dove affermava che “scrivere è chiedersi com’è fatto il mondo”, Amelia Rosselli presentava se stessa come un “poeta della ricerca”<sup>1</sup>, un poeta, dunque, che costantemente mette alla prova la lingua nel tentativo di comprendere di che sostanza sia fatto quel mistero quotidiano che chiamiamo ‘realtà’.

Il significato di una simile dichiarazione appare intuitivo e immediato, per certi versi anche scontato, se pensiamo che sempre la poesia pone domande e riflette sull’esistenza dell’uomo; tuttavia, proprio qui si aprono interrogativi profondi che riguardano la scrittura rosselliana, fondamentali perché ci immettono direttamente nello scenario in cui il poeta si muove, ci permettono di entrare in dialogo con le riflessioni e i presupposti, gli “ideali”, come Rosselli stessa li definiva, che plasmano il suo sguardo, la sua esperienza, il suo lavoro creativo<sup>2</sup>. È infatti imprescindibile, di fronte alla sua opera, tentare di assumere su di sé il suo particolar modo di vedere e vivere la poesia, per chiedersi in che senso e in che termini possa svolgersi la ricerca del poeta, che cosa inseguia precisamente, perché proprio la scrittura, questa dimensione ambigua, in buona misura autonoma e autotelica rispetto alla realtà fisica e quotidiana, dovrebbe farsi punto d’accesso privilegiato per un’esplorazione del mondo. Soprattutto, bisogna chiedersi *come* una simile ricerca si realizzi: tutto il fare poetico di Rosselli non è comprensibile al di fuori dell’interrogazione costante che rivolge alla parola e, attraverso la parola, al pensiero e alla vita.

---

<sup>1</sup> Intervista a cura di Sandra Petrigani, p. 24.

<sup>2</sup> Quando il poeta scrive, “questo suo stile, questo suo essere apparentemente soltanto se stesso, o tutto ‘natura’, è frutto di lunghissimi ragionamenti, di ricerche: di ideali covati a volte per anni, che alla fine a volte si realizzano sì tramite l’‘ispirazione’ e l’inattesa illuminazione o sintesi, ma anche perché molto chiaramente l’autore se ne era consciamente o inconsciamente prefissato l’intenzione, lo scopo.” Intervista a cura di Giacinto Spagnoletti, p. 84.

Rosselli diceva, dunque, che scrivere significa portare avanti un'indagine sul mondo: in altri termini, la poesia deve avere a che fare con la conoscenza, pur collocandosi su un binario differente rispetto al discorso filosofico così come ereditato dalla tradizione razionalista, che ne è solitamente considerato il legittimo depositario. Questo articola un sistema che aspira alla coerenza, alla coesione, alla logicità interna ed esterna, per esporre una 'verità' sulla natura e sulla struttura del reale e del soggetto che vi si rapporta; la poesia, invece, agendo secondo modalità *altre*, quelle proprie della creazione artistica, può farsi ricerca, ovvero tentativo di conoscenza, interrogando la *forma* della vita attraverso la sperimentazione sulla sua propria *forma*, al contempo linguistica, espressiva, estetica<sup>3</sup>. Difatti, la poesia rosselliana pone continuamente, ossessivamente, delle domande sul *come* del mondo e sul *come* dell'esperienza (giacché non esiste l'uno senza l'altra) fino a mettere in questione la consistenza stessa del nostro esistere; e, come sempre accade in poesia, anche per Rosselli farsi carico di una simile ricerca presuppone capire che cosa sia la parola, quali siano le condizioni che la istituiscono, come funzioni, come stia in rapporto agli oggetti, alle persone, agli eventi.

Proprio questo sembra essere il *focus* implicito intorno a cui si costruisce *Spazi Metrici*, densissimo saggio che Rosselli ha elaborato nel 1962 su suggerimento di Pasolini, che, in vista della pubblicazione del suo primo libro in italiano, *Variazioni Belliche*<sup>4</sup>, le aveva

---

<sup>3</sup> Ovviamente, questa distinzione qualitativa tra discorso filosofico e discorso estetico è approssimativa e valida fino a un certo punto della storia del pensiero occidentale: a partire almeno da Kierkegaard, e sicuramente da Nietzsche in poi, la forma stessa del discorso filosofico cambia, avvicinandosi sempre di più a quella estetica, arrivando a una vera e propria 'teatralizzazione' del pensiero che è infine riconosciuta esplicitamente da Gilles Deleuze e Michel Foucault. Del resto, capovolgendo la prospettiva e guardando alle origini stesse della nostra filosofia, Platone non può fare a meno della finzione dialogica e della configurazione mitica per sviluppare il suo pensiero. Cfr. Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* (Cortina, Milano, 2004); e, in particolare, il saggio di M. Foucault, *Theatrum Philosophicum*, usato come introduzione alla prima edizione italiana di *Differenza e ripetizione* (Bologna, Il Mulino, 1971), pp. VII-XXIV.

<sup>4</sup> Ricordiamo brevemente la situazione cronologica delle raccolte. *Variazioni Belliche* esce nel '64 e, secondo quanto dichiarato dall'autrice, raccoglie testi scritti dal '59 al '61. *Serie Ospedaliera*, dalla storia editoriale tortuosa, è edito nel '69: al suo interno troviamo il poemetto *La Libellula*, che, tuttavia, secondo la datazione offerta da Rosselli, dovrebbe precedere cronologicamente le *Variazioni*, risalendo al '58 (e infatti ha pubblicazione autonoma prima della *Serie* stessa, su 'Nuovi Argomenti', 1, gen-mar 1966); e una seconda sezione eponima, la *Serie* vera e propria, di poesie scritte tra il '63 e il '65. *Documento* viene invece pubblicato nel '76 e raccoglie testi scritti tra il '66 e il '73. È evidente, nelle datazioni indicate da Rosselli, una precisione anche eccessiva, che, molto probabilmente, segna cesure più nette di quelle realmente esistenti tra i testi, i quali sembrano piuttosto in continuità tra loro, quasi fossero diversi momenti di un unico movimento, continuo ed euristico, che include anche fasi di stallo e pause di silenzio. Dopo *Documento* escono, invece, il volume dei *Primi Scritti* (edito nel 1980) che riunisce eterogenei materiali giovanili; l'ultimo *burst* creativo, ovvero il poemetto *Impromptu* (edito nel 1981) e *Appunti Sparsi e Persi* (1983), che raccoglie testi inediti, perlopiù esclusi dalle altre raccolte. *Sleep*, infine, è il libro in inglese cui Rosselli lavora tra gli anni Cinquanta e Sessanta, che viene edito soltanto nel 1992 (più avanti ci soffermeremo sulla storia del libro). Bisogna specificare che da ora in poi quando parleremo di *Serie Ospedaliera*, salvo ulteriori indicazioni, ci riferiremo alla seconda sezione del libro eponimo, lasciando a sé *La Libellula*, non soltanto per la distanza cronologica tra le due sezioni, ma perché effettivamente esse costituiscono due momenti differenti della ricerca



consigliato di accompagnare le poesie con un breve scritto atto a motivare e spiegare le sue scelte metriche, in modo da avvicinare il lettore a testi dall'aspetto così originale. Nonostante il movente si prospettasse esplicativo, *Spazi Metrici* ha, infine, come Rosselli stessa ha ammesso a posteriori, un linguaggio del tutto particolare, che risulta non soltanto tecnico ma addirittura enigmatico, anzitutto perché riassume, concentra, organizza ricerche disparate, svolte in campo metrico-poetico come pure linguistico, musicologico, filosofico, etnologico, psicanalitico e psicologico<sup>5</sup>. Tuttavia, se è vero che i presupposti del testo affondano in tutte queste discipline, rielaborate nell'ecletticità della visione rosselliana, è altresì vero che la difficoltà di *Spazi Metrici* ha anche un'altra radice. C'è, infatti, una certa intrinseca irriverenza, una *derisoria consapevolezza* da parte di Rosselli nel presentare un saggio di metrica, rivolto a esperti in materia, ovvero ai poeti e ai lettori di poesia italiani dalla cui cultura intellettualistica Rosselli si sentiva esclusa per via della sua educazione straniera, frammentaria ed eccentrica, scartando *volontariamente* dal linguaggio della metrica tradizionale, per rovesciarlo e riformularlo, quasi partendo da un grado zero: “mi si parla di ‘piedi’ e di frasi”, afferma *Spazi Metrici*, “senza dirmi cosa sia una vocale”<sup>6</sup>.

Si consideri che, oltretutto, l'anno precedente la stesura del saggio rosselliano, nel 1961, era uscita la mini-raccolta *I Novissimi*, corredata anch'essa di saggi di poetica, i manifesti programmatici con i quali i cinque poeti antologizzati (Giuliani, Sanguineti, Balestrini, Pagliarani, Porta) intendevano definire il campo ‘novissimo’ della poesia – quella che sarà poi battezzata come ‘neoavanguardista’ – tracciando le principali linee di una sperimentazione che, però, dalla prospettiva rosselliana, doveva sembrar non intaccare davvero le fondamenta del discorso letterario, limitandosi piuttosto a una decostruzione superficiale, posticcia, in un certo senso povera<sup>7</sup>, in confronto al “salto”

---

poetica rosselliana – *La Libellula* più vicina alla sperimentazione delle *Variazioni* che non al *corpus* centrale della *Serie*.

<sup>5</sup> Nel 1988 la trasmissione radiofonica diretta da Elio Pagliarani, ‘Laboratorio di Poesia’, ha dedicato un’intera puntata ad Amelia Rosselli, che dunque ha avuto occasione di commentare e spiegare proprio *Spazi Metrici*: si tratta della testimonianza più interessante riguardo alla questione formale. L’intera puntata si trova ora trascritta nel volume *E’ vostra la vita che ho perso*, pp. 227-43. Esiste inoltre un dattiloscritto datato 1993 in cui Rosselli affermava di aver *volontariamente* reso *Spazi Metrici* “divulgativo e incomprensibile allo stesso tempo” mescolando il linguaggio musicale alla “terminologia classica o scolastica”, “cercando d’esprimersi a semplice livello matematico, e a medio livello grammaticale e musicale.” Pubblicato dapprima nel volume «Trasparenze», il documento è ora integralmente riportato in *L’opera poetica*, pp. 1277-9.

<sup>6</sup> *Spazi Metrici*, p. 184.

<sup>7</sup> Del resto, come sostiene Donnarumma, “per un modernista, le distruzioni dell’avanguardia sono necessarie, ma anche cieche e insufficienti; e così, i suoi proclami gli appaiono rumorosi o puerili.” Cfr. R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, p. 18. E circa l’esperienza vissuta con la Neoavanguardia, Rosselli a posteriori ha

rischioso, veramente rivoluzionario, tentato da Rosselli stessa, che, perciò, con *Spazi Metrici*, cercava di distinguere e affermare l'originalità della propria ricerca formale e poetica<sup>8</sup>. Anche il fatto che *Spazi Metrici* sia stato scritto su richiesta sembra avvalorare l'ipotesi di un'assunzione ironica e sprezzante, secondo un atteggiamento che, teste sopra ogni altra opera *La Libellula*, è tipico dell'eccentrica voce giovanile di Rosselli, ma che, in generale, sembra proprio della sua personalità, tanto che gli auto-commenti, anche quelli offerti in età matura, anziché essere apertamente esplicativi, si presentano quasi sempre come un gioco di disvelamento e nascondimenti: inclinazione ironica, talvolta per davvero beffarda, senza riconoscere la quale non è possibile comprendere il saggio in sé né, come vedremo, la poesia<sup>9</sup>.

Infine, bisogna tener presente che *Spazi Metrici* è stato elaborato *dopo* che Rosselli ha già attuato la sua sperimentazione in poesia, ovvero, dopo *La Libellula* e dopo *Variazioni Belliche*, sì che, dalla prassi alla teorizzazione, è probabile che Rosselli abbia aggiunto e ripensato alcuni aspetti della sua ricerca, senza che, però, questo abbia implicato un completo travisamento del suo lavoro in vista del saggio.

Veniamo a *Spazi Metrici* che, in effetti, fa saltare la normale concezione del testo poetico, anzitutto spazzando via la centralità della scansione in sillabe come principio – prosodico, ritmico, quindi metrico – intorno a cui costruire il componimento. Infatti, seguendo in maniera analogica il trattamento delle note ereditato dalla dodecaфония, persino la vocale e la consonante sono ritenute degne di attenzione, non soltanto in funzione degli effetti sonori che possono creare nel testo, quanto, soprattutto, come *fenomeni* acustici, cinestetici, visivo-grafici, infine mentali, interessanti da analizzare per comprendere il *meccanismo* interno alla lingua, al pari di tutti gli elementi più complessi

---

commentato: “Ho ricordi vaghi, non mi sono mai messa in mostra. Stavo a sentire, tutto quel chiacchiericcio critico era un po' pesante. Scoprivano Pound, Joyce e tanti altri che io avevo letto mille volte, che io avevo scoperto tanti anni prima, per via della mia formazione non italiana. A me interessavano soprattutto i testi: per esempio quelli di Antonio Porta o di Massimo Ferretti, che morì troppo presto. Sanguineti è molto bravo, ha una forte personalità poetica, ma non ha scoperto nulla. E poi non mi piaceva una certa guerra un po' villana tra lui e Pasolini.” Intervista a cura di Renato Minore, *Ibidem*, p. 65. Si consideri anche che tra la stesura di *Spazi Metrici* e l'effettiva pubblicazione in *Variazioni Belliche*, si colloca il convegno di Palermo che ha sancito la ‘nascita’ del Gruppo 63, al quale Rosselli stessa ha partecipato.

<sup>8</sup> Al momento in cui scriveva *Saggi Metrici*, Rosselli aveva già lavorato a *La Libellula*, la cui composizione risale al 1958: ed è proprio in apertura al poemetto che troviamo il riferimento al “salto” della fanciulla “allucinata” e, com'è noto, l'immagine dell’“avanguardia” che, nonostante il suo salto, sta “ancora cavalcioni” sulle “spalle” della fanciulla. Cfr. *La Libellula*, pp. 196-7.

<sup>9</sup> Per esempio, nel ‘Laboratorio di Poesia’ (p. 234) riguardo al passo di *Spazi Metrici*: “Ed è con queste preoccupazioni ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universale”, Rosselli chiosava: “Dovrebbe essere una mia ironia di allora”.

che la compongono. Risalendo la catena linguistica a partire dai “rumori” minimi, quali sono appunto vocali e consonanti, passando attraverso i gruppi sonori, sillabici e non, è infine la parola a emergere come “unità base del verso”<sup>10</sup> rosselliano, come materia centrale del discorso-pensiero che è la poesia, in quanto “definizione e senso, idea, pozzo della comunicazione”<sup>11</sup>. Ciò avviene perché la parola ha, in sé, “idealità”, proprietà unica, che la distingue dalle componenti linguistiche minime, pre-logiche e non significanti (vocali, consonanti, sillabe) così come dagli altri mezzi espressivi.

Infatti, se all’inizio del saggio Rosselli accosta l’esperienza del colore a quella del suono in virtù delle sue “qualità ‘timbriche’”<sup>12</sup> giacché il timbro è il ‘colore’ del suono, affermando così la continuità tra musica e pittura, tra ascolto e visione, la sua interpretazione del fatto linguistico si fa necessariamente più articolata e difficoltosa perché la parola è il luogo in cui le due esperienze si sovrappongono, coincidono, complicano: “nello scrivere e nel leggere (...) noi contemporaneamente pensiamo”<sup>13</sup>, cioè, mentre abbiamo a che fare con della materia grafico-sonora, allo stesso tempo smuoviamo non soltanto colori, ma *forme* e *idee* nella mente. La domanda essenziale intorno a cui si arrovela *Spazi Metrici*, chiamando implicitamente in causa tutta la serie di discipline e di studi evocata, riguarda proprio questo nodo, il rapporto che esiste tra la parola e il pensiero, la sostanza di quest’ultimo e come la lingua vi si rapporti.

Riflettere sulla metrica del testo poetico implica, dunque, per Rosselli, riflettere in maniera profonda sul concetto di forma, percettiva, esperienziale, estetica – ed è per questo che il suo discorso risulta ‘inattuale’ rispetto al contesto letterario in cui si colloca<sup>14</sup>. Rileggendo *Spazi Metrici*, ciò appare chiaro sin dalla frase che apre il saggio, là dove se ne dichiara l’oggetto, “una problematica della forma poetica”, adottando un’espressione, quella di “forma poetica” appunto, che va sentita in tutto il suo peso, oltre la tradizione metrico-retorica, perché fa arretrare la questione da una scelta di versificazione a una riflessione sulla natura della poesia quale fatto estetico, riflessione indispensabile e necessaria a trovare, o inventare, nuove possibilità di metrica. Da *Spazi Metrici* e dagli auto-commenti si deduce, infatti, che la rosselliana “problematica della

---

<sup>10</sup> *Spazi Metrici*, p. 187.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>13</sup> *Ivi*.

<sup>14</sup> In realtà, come tutto ciò che sia veramente ‘inattuale’, *Spazi Metrici* è destinato a rimanere sempre al di fuori di ogni contesto.

forma poetica” coincide con la problematica estetica per eccellenza, riguardando il rapporto fondativo che esiste tra forma e movimento: la sperimentazione formale di Rosselli coincide con la ricerca di una *misura spazio-temporale* stabile e definita, perciò in grado di valere al di là dei confini individuali, in cui contenere e rendere manifesti la *dinamicità* e il *ritmo* dell’esperienza interiore, di ciò che, come abbiamo visto, Rosselli stessa ha definito come *stream of thought*<sup>15</sup>. È, in altri termini, la ricerca di una forma in grado di esprimere autenticamente la materia della poesia, se questa deve farsi restituzione, necessariamente trasfigurata, dell’esperienza, la quale, a sua volta, coincide con un processo e un movimento di ‘interiorizzazione’ del mondo, secondo una concezione che, probabilmente, viene a Rosselli dalla filosofia di Bergson, dagli studi di psicoanalisi, dalla psicologia della forma<sup>16</sup>, e che perciò, profondamente, la avvicina alla letteratura modernista: la stessa espressione *stream of thought* rimanda, in maniera palese, a quella di *stream of consciousness*.

L’esigenza di una siffatta forma diventa comprensibile considerando, prima di tutto, l’insoddisfazione di Rosselli relativa al verso libero: *Spazi Metrici* spiega, infatti, come questo renda “soggettivamente limitata” la “complessità o completezza riguardo alla realtà” che la poesia deve esprimere, perché il verso libero spezza il corso del pensiero dando rilievo alle parole in *enjambement*, che acquisiscono, così, maggiore significatività rispetto alle altre secondo una scelta che è, di volta in volta, arbitraria, volontaria, ego-determinata del poeta<sup>17</sup>. L’energia del pensiero viene perciò bloccata, scandita in una struttura che è già un’interpretazione stabilita dal soggetto che scrive. “Nel cercare i fondi della forma poetica”<sup>18</sup> sta invece il tentativo di ripetere, quanto più fedelmente possibile, il movimento del pensiero, il fluire dell’esperienza interiore, quel “punto di

---

<sup>15</sup> ‘Paesaggio con figure’, p. 319.

<sup>16</sup> A più riprese, nelle interviste, Rosselli fa riferimento alle letture giovanili. Un esempio per tutti: “Divoravo i libri di filosofia in francese, già a Firenze, poi a Roma... Amavo particolarmente Pascal. E anche molto Bergson. Da Bergson in poi però passai allo studio della fisica moderna. Nei libri Einaudi, semidivulgativi... Fui molto colpita anche da Nietzsche, come tutti a quell’età, suppongo...”. Intervista a cura di Plinio Perilli, p. 169. Nel fondo viterbese si trova oltretutto il volume introduttivo di David Katz, *La psicologia della forma* (Torino, Giulio Einaudi, 1950), che testimonia sia l’interesse che Rosselli doveva nutrire per gli studi sulla percezione sia la ‘passione’ per il concetto di forma. Già Chiara Carpita ha dimostrato come il testo di Katz sia stato letteralmente setacciato da Rosselli nella sua ricerca formale e ritmica. In generale, lo studio di Carpita, che è stata per altro catalogatrice proprio del fondo di Viterbo, è fondamentale per seguire lo sviluppo di una ricerca che si muove tra “letteratura (principalmente autori anglo-americani, italiani e francesi), teoria musicale, filosofia, matematica, fisica, psicologia, grammatiche di varie lingue, arte”. Cfr. C. Carpita, «*Spazi Metrici*» tra *post-webernismo*, *etnomusicologia*, *Gestalttheorie ed astrattismo*. *Sulle fonti extra-letterarie del ‘nuovo geometrismo’ di Amelia Rosselli*, in «*Moderna*», XV, 2, 2013, p. 62.

<sup>17</sup> *Spazi Metrici*, p. 186.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 184

visione” in cui sta l’io<sup>19</sup>, con la necessità, allo stesso tempo, di renderlo valido al di là della singolarità dell’individuo, ‘ripetibile’ nell’universo del lettore, perché questi possa infine riconoscere in quella dinamicità e nelle sue immagini la sua stessa esperienza del vivere. Per rendere il proprio vissuto interiore un’esperienza che possa essere trasmessa e reinterpretata dall’altro, è allora necessario plasmare una forma estetica stabile, fissa, riconoscibile, non coincidente con una variabile volontà autoriale, che, al contempo, non sia imposta aprioristicamente dalla tradizione. Non dev’essere, cioè, nemmeno una struttura astratta, vuota, ritmicamente predeterminata da riempire a piacimento con qualsivoglia contenuto, com’era ormai diventata la metrica tradizionale a Novecento inoltrato.

Se ogni forma è frutto di un divenire, di un movimento che si consuma nel tempo e acquisisce una configurazione nello spazio, così, anche la forma della poesia deve farsi concretizzazione del fluire dell’esperienza, e mantenerlo vivo<sup>20</sup>. Già in quella preziosa e intelligentissima testimonianza delle prime sperimentazioni rosselliane che è *Diario in Tre Lingue* si legge:

*si bada alla forma secondariamente (details of)  
non è il contenuto che deve fit in lo spazio  
ma tu che devi plasmare lo spazio  
cioè il contenuto deve provocare lo spazio<sup>21</sup>*

per affermare, infine, che “il contenuto propone le sue forme. || e il contenuto è sempre Uno | dunque la forma Una”<sup>22</sup>.

La soluzione metrica che Rosselli cercava è, allora, la forma-formata dal contenuto stesso della poesia, lo *stream of thought* in cui si riconosce l’io, che non è tanto una volontà raziocinante quanto, piuttosto, un’energia che “fluisce insieme con le altre cose che fluiscono”<sup>23</sup>, eco risonante e mutevole di un motore immobile, che, però, rimane sempre lontano, invisibile, inaccessibile: l’“iddio(io)”<sup>24</sup> nascosto, che presiede alla vita

<sup>19</sup> “Il punto di visione - | il punto di sintesi tra mondo estrov. e mondo introv. sono io, il fluire.” *Diario in Tre Lingue*, p. 646.

<sup>20</sup> Interessante su quest’argomento è lo studio di Giuseppe Di Napoli, *I principi della forma. Natura, percezione e arte*, Torino, Einaudi, 2011, in particolare pp. 3-42.

<sup>21</sup> *Diario in Tre Lingue*, p. 645.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 649.

<sup>23</sup> Daniele Barbieri accosta questo modo di concepire l’io a quello della filosofia orientale, che, come vedremo, è molto presente nel pensiero di Rosselli, cfr. il suo saggio *L’improvviso di Amelia Rosselli*, in *Il colpo di coda. Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, a cura di Enzo Campi (Milano, Marco Sava Edizioni, 2016), p. 14.

<sup>24</sup> *Variazioni Belliche*, p. 94.

come alla poesia.

Dev'essere, dunque, il movimento stesso del proprio pensiero a informare il testo, rendendosi visibile in una dimensione spaziale e temporale<sup>25</sup> che sia invece ben definita perché corrispondente al permanere del soggetto, alla sua implicita unità pur nella molteplicità: solo in questo modo può darsi una metrica nuova che, come deve essere stato in origine per il sonetto trecentesco, scaturisca dal rapporto dinamico tra lo spazio-tempo fisso e la mobilità del ritmo interno. È seguendo una simile riflessione che Rosselli è arrivata all'invenzione dello *spazio metrico*, la forma quadra che troviamo in *Variazioni Belliche*, che tocca il suo apice ne *La Libellula*, che affiora da un certo punto in poi in *Sleep*, per andare via via allentandosi nel corso di *Serie Ospedaliera*<sup>26</sup>:

I miei versi poetici non poterono più scampare all'universalità dello spazio unico: le lunghezze ed i tempi dei versi erano prestabiliti, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non ad un mio volere soltanto ma allo spazio già deciso, e questo spazio era tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti, e sensazioni.<sup>27</sup>

Il testo quadro è dunque il punto di arrivo di una ricerca complessa e del tutto peculiare che Chiara Carpita ha illustrato nei suoi nodi principali attraversando le fonti extra-letterarie di Rosselli<sup>28</sup>, il cui raggiungimento è infine suggellato dalle annotazioni che Rosselli stessa ha apposto alla copia in suo possesso di *The rationale of verse* di Edgar Allan Poe. Analizzando il ritmo di *Bride of Abydos* di Byron, Poe scioglieva infatti il testo

---

<sup>25</sup> Rosselli stessa ha cercato di sottolineare come la ricerca della forma poetica fosse per lei intimamente legata alla riflessione su spazio e tempo. Si vedano le seguenti dichiarazioni: "Il concetto di spazio e tempo nella fisica moderna era molto cambiato, avevo dei problemi con i concetti di spazio e tempo. Addirittura, per parlare con termini meno eleganti, mi immaginavo questa nuova classicità non neoclassica, almeno nel sonetto trecentesco (quello che ho letto di più in italiano), il Cinquecento inglese; mi prefiguravo una problematica che era poi cubica, un verso che aveva una profondità e un peso energetico, una poesia che non per tradizione fosse un cubo nella sua energia; il timbro inteso come energia, il volume anche, nello spazio non tridimensionale. Uno studio un pochino particolare. Io ho studiato musica e anche molta filosofia e psicologia e fisica moderna, ma non specializzandomi ovviamente, studiando privatamente. Partendo da studi di musica a me è capitato di diventar scrittore: è successo." 'Laboratorio di Poesia', p. 241. Ancora: "Mi interessavo di problemi di spazio legati ai problemi di scrittura: l'inquadratura non fotografica ma mentale, spaziale, dinamica; una visione architettonico-geometrica. Poi (...) i problemi di architettura dinamica sono divenuti i problemi di *Spazi Metrici*." Intervista a cura di Francesca Borrelli, p. 148.

<sup>26</sup> Nel già citato dattiloscritto del 1993, Rosselli sosteneva di aver trovato la sua soluzione formale, lo spazio metrico, con il poemetto *La Libellula*, datandolo al 1958. I testi di *Sleep* confermano la datazione per questo percorso di sperimentazione metrica: tutte le poesie datate fino al 1957 alternano infatti il verso libero (seppur con diffuso ritmo giambico) a veri e propri tentativi di *blank verse* ("the cherry bee stands on the apple tree" in *Sleep*, p. 862), ma esattamente dal 1958 in poi (a partire da *Long before the summer had flown*, in *Sleep*, p. 910) anche i testi in inglese assumono la forma cubica, che va a diventare tubolare, più distesa, mano a mano che si avvanza negli anni, in particolare intorno al 1965, come avviene del resto anche in *Serie Ospedaliera*, libro il cui nucleo più corposo, non a caso, viene scritto in quello stesso periodo.

<sup>27</sup> *Spazi Metrici*, p. 186.

<sup>28</sup> Vedi il già citato saggio C. Carpita, «*Spazi Metrici*» tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo.

dalla versificazione tradizionale e lo incorniciava in uno spazio quadro, per dimostrare come, superando il grafismo che delimita ogni verso, il ritmo della poesia possa rivelarsi *continuo*: un piede tronco alla fine di un verso, per esempio, diventa completo se considerato in continuità con la prima sillaba, atona, del verso successivo, a costituire un trocheo<sup>29</sup>. Proprio su questa pagina Rosselli ha annotato “poesia vista come unità (non analizzabile a righe)”, disegnando un quadrato accanto alla parola “unità”, e ancora, qualche pagina più avanti, “substitute □ to footing (non idee-forme a priori, ma la ‘cosa in sé’)”<sup>30</sup>.

La forma quadra così rinvenuta non dovrebbe rispondere, nell'intenzione rosselliana, a un principio esclusivamente grafico, relativo all'*estensione spaziale* del testo sulla pagina, ma indica anche la *durata di performance* di ciascun rigo, determinata dall'ampiezza delle parole e dalle pause della punteggiatura, come avviene nel fraseggio musicale. Ogni verso, così, deve avere uguale durata nel tempo di lettura, sia questo performativo o solo mentale – ed è, infine, questa la *misura spazio-temporale* del testo quadro:

Anche nel caso che un verso avesse contenuto più parole sillabe lettere e punteggiature che non un altro, il tempo complessivo della lettura di ciascun verso doveva rimanere per quanto possibile identico. Le lunghezze dei versi erano dunque approssimativamente eguali, e con esse i loro tempi di lettura; esse avevano come unità metrica e spaziale la parola e il nesso ortografico, e come forma contenente lo spazio o tempo grafico, quest'ultimo steso però non in maniera meccanica o del tutto visuale, ma presupposto nello scandire, e agente nello scrivere e nel pensare.<sup>31</sup>

In questo spazio-tempo fisso delimitato dal quadrato, dunque, il ritmo non sta più nel singolo verso né è scandito dall'alternanza sillabica di arsi e tesi, come avviene nella versificazione classica (il “footing” dell'appunto rosselliano), ma è dato dalla ripetizione con variazione delle parole, le quali sono trattate come idee (o meglio, temi musicali) da riprendere e sviluppare all'interno della riga, del testo, dell'intero libro, dando origine alle linee motiviche della poesia: ed è così che “lo studio dell'armonia, e soprattutto del contrappunto, si traduce in un movimento interno ai versi”<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Il saggio è contenuto nel volume in possesso di Rosselli: Edgar Allan Poe, *The poems and three essays on poetry*, edited by R. Brimley Johnson (London, Oxford University, 1948), pp. 232-3.

<sup>30</sup> Carpita riporta le foto di questi appunti nel già citato saggio «*Spazi Metrici*» tra *post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo*, pp. 78-9.

<sup>31</sup> *Spazi Metrici*, p. 188.

<sup>32</sup> Intervista a cura di Francesca Borrelli, p. 146.

Insieme a questo movimento, che continuamente si dipana e ri-aggroviglia dentro e oltre la singola forma quadrata, ad arricchire e completare il testo è quella che Rosselli definiva come la sua “profondità timbrica”<sup>33</sup>. Preso alla lettera, quest’ultimo dettaglio è di difficile comprensione. Tuttavia, va considerato che nell’*Essais sur le rythme*, testo anch’esso studiato da Rosselli, Matila Ghyka affermava che l’“azione incantatrice del timbro” ha, per il ritmo, un ruolo tanto importante quanto quello del movimento armonico: e per ‘componente timbrica’ Ghyka intendeva un “gioco di rapporti simultanei” in grado di dare al testo un effetto “di colorazione, di tessitura più che di forma”. Tale effetto, nella scrittura, scaturirebbe dalle “associazioni di idee semantiche” che sono, a loro volta, suggerite dai giochi di parole, dalle allitterazioni, dalle paronomasie – in generale, da tutti quei fenomeni di scivolamento della lingua che ritroviamo nella poesia rosselliana e che vi “proiettano talvolta raggi di luce inaspettati sotto l’effetto della potenza suggestiva di una sillaba, di una parola, o la profondità di un’idea”<sup>34</sup>.

Da un lato, dunque, il ritorno su una parola-tema, pur sottoposta a variazione, garantisce al testo una cadenza iterativa che è fondamentalmente aggregatrice e ritmica, per quanto non regolare; dall’altro, proprio la variazione, suggerita dalle associazioni foniche e/o semantiche che si irradiano dal fondo delle parole, conferisce allo spazio testuale un “volume di senso”<sup>35</sup> che, appunto, Rosselli definiva come ‘profondità

---

<sup>33</sup> “Trasponendo la complessità ritmica della lingua parlata e pensata ma non scandita, tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico, la mia metrica se non regolare era almeno tonale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato a *profondità timbrica*, la mia ritmica era musicale sino agli ultimi esperimenti del post-webernismo”. *Spazi Metrici*, p. 186-7. Corsivo mio. Si noti, anche in questo caso, l’esagerazione ironica (“tutti i ritmi possibili immaginabili”).

<sup>34</sup> Non a caso, l’esempio scelto da Ghyka è la lingua joyciana: “Dans ce royaume du timbre les associations d’idées sémantiques jouent du reste un rôle aussi important que les ébauches d’accords et leurs consonances harmoniques. (...) Les «jeux de mots», calembours, coqs-à-l’âne, pataquès, allitérations, permutations de consonnes d’un mot à l’autre (...) permettent à James Joyce (...) ou Léon-Paul Fargue de projeter parfois des rais de lumière inattendus sur la puissance de suggestion d’un syllabe, d’un mot, ou le tréfonds d’une idée”. Cfr. M. Ghyka, *Essais sur le rythme* (Paris, Gallimard, 1938), pp. 153-157. Traduzione a testo mio. Il fondo viterbese conserva, oltre a questo, un altro saggio di Matila Ghyka (*Le nombre d’or*, entrambi in edizione Gallimard), in cui il ritmo viene trattato, allo stesso tempo, come questione matematico-geometrica per le arti architettoniche e come problema spazio-temporale per le arti ‘della durata’, quali sono appunto poesia e musica. Tra i due volumi di Ghyka in possesso di Rosselli è *Le nombre d’or: les rythmes* a riportare maggiormente i segni dell’avvenuta lettura, mentre nell’*Essais sur le rythme* interi capitoli sono intonsi, fatta eccezione proprio per quello dedicato a *Les timbres*.

<sup>35</sup> Benché Roland Barthes usasse l’espressione “volume di senso” per l’analisi del racconto, le sue osservazioni sembrano atte a descrivere il testo rosselliano, anche in virtù della sua natura ibrida: “L’analisi testuale richiede infatti di rappresentarsi il testo come un *tessuto* (tale è del resto il suo senso etimologico), come una treccia di voci diverse, di codici multipli, al tempo stesso intrecciati e incompiuti. Un racconto non è uno spazio tabulare, una struttura piana, è un volume, una stereofonia (...); c’è un *campo d’ascolto* del racconto scritto; la modalità di presenza del senso (...) non è lo sviluppo, ma l’*esplosione*: richiami di contatto, di comunicazione definizione del contratto, dello scambio, esplosioni dei riferimenti, dei lampi del sapere, colpi più sordi, più penetranti, provenienti dall’altra



timbrica', grazie al quale avviene il passaggio dalla bidimensionalità dello spazio-tempo quadrato al cubo *sonoramente e idealmente* tridimensionale:

La profondità timbrica è una profondità energetica. Il timbro è una densità della vocale. Di solito si parla del colore di una vocale (da Rimbaud in poi), ma secondo me il parlato e anche la lettura silenziosa richiamano inevitabilmente le sonorità. Le sonorità sono energetiche, anche coloristiche, ma soprattutto energetiche. Una delle dimensioni del cubo è quella energetica: il cubo non è mai visto come vuoto, pullula di energia, e molto spesso visivamente sulla pagina ci vuole un simbolo del cubo, perché leggendo vi si immaginano colori, metafore, significati, che sono fattori energetici, non solo formali.<sup>36</sup>

Come annuncia l'inizio stesso di *Spazi Metrici*, per le parole il 'timbro' non è soltanto un 'colore', come avviene per i suoni, perché le parole hanno 'idealità', il che dà loro, piuttosto, una profondità "energetica", che si sprigiona pienamente con le associazioni di idee ("colori, metafore, significati"): la qualità che in musica indica il colore di un suono, il timbro, in poesia allude al largo spettro di sfumature semantiche (in questo senso, 'coloriture') che risuona in ogni parola, inscindibile dalla sua eco sonora, offrendo così la possibilità delle variazioni. Già Emanuela Tandello ha notato come, per Rosselli, la parola posseda "un'energia (...) che le permette di suggerire altre parole, e nello stesso tempo mantenere una sua gravità centripeta, accentratrice"<sup>37</sup>. Vale, però, la pena di notare come *Spazi Metrici* non faccia riferimento al piano del *significato* e parli, piuttosto, di *idealità* della parola: la sua intrinseca complessità non è soltanto semantica, ma propriamente *concettuale* perché in una parola possono condensarsi più piani di riflessione, concezioni dell'esistenza e del mondo, interi sistemi di pensiero, che corrispondono, poi, a un immaginario. Perciò, similmente agli armonici che, in una stanza dotata di buona acustica, si propagano a partire da un suono principale<sup>38</sup>, ogni

---

scena», quella del «simbolico», discontinuo delle azioni che si collegano a una stessa sequenza, ma in modo lento e continuamente interrotto." Se sostituiamo al termine "racconto" quello più generico di "testo" e ad "azione" ogni evento di una parola-idea, queste righe di Barthes riescono a sintetizzare perfettamente l'effetto della forma scritta, micro e macro-testuale, della poesia rosselliana. Cfr. R. Barthes, *L'avventura semiologica*, pp. 213-4.

<sup>36</sup> Intervista a cura di Giovanni Salviati, pp. 129-30.

<sup>37</sup> Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, in *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio 29 maggio 1998, numero monografico di «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999, p. 7.

<sup>38</sup> "Ed è, per esempio, l'armonico di una corda pizzicata: odi un suono e poi un pochino più tardi battere contro il muro o vicino il tuo orecchio odi altri suoni fluttuanti nell'aria, ma un milli-secondo dopo il suono principale. (...) Tutti gli strumenti danno i cosiddetti armonici (...) se la uno ascolta attentamente, se la stanza è dotata di buona acustica. Per un po', dopo il suono principale, ne posso udire nove o dieci, lentamente uscenti dal suono principale spargersi per la stanza a tempi regolari e solo un buon orecchio mi permette di udirne una ventina. Noto che i tempi sono irregolari e l'analisi sul tabloid elettronico è sempre stata fatta. Ma, come dicevo, non credo a questo nostro pregiudizio perfezionistico", ovvero che esistano i suoni puri (a onde regolari). Cfr. 'Laboratorio di poesia', p. 233.

parola sembra spandere altre parole nella camera d'eco che è la mente: risonanza al contempo di suoni e di idee, che è infine riprodotta nello spazio metrico cubico.

Nell'elefantiasi della giornata si conduceva un rapido sbaraglio di cause ed effetti. Affetti si concludevano dentro e fuori del ruscello. La somministrazione di ogni bene avveniva dentro e fuori la cella. La cellula di tutte le freschezze si appartava desolata nel suo vecchiume. Conducevo una gara magniloquace e la pulchritudine delle giornate era una barriera alla comunione. Per perdonare la gara reinventavo sillabe astruse, magniloquaci come il vento che germoglia in fioritura secca. Condizionata a condonare la folla ed i poveri rialzare la gara terminava fasulla per le camminate colpevoli dentro la gara e fuori la gara degli ricchi ed idioti fuori dal passatempo del sole.<sup>39</sup>

Vediamo, per esempio, in questa *Variazione*, che la parola “gara”, introdotta al sesto rigo, si ripete per altre quattro volte prima della fine del testo, trovandosi già anticipata nell'*incipit* dall'idea di un “rapido | sbaraglio”: la sconfitta che, sin da subito, si dà come conclusione inevitabile della competizione, “gara”, o scontro bellico, che fa da tema aggregatore dell'intera poesia. Ancora, vediamo ripetersi da un capo all'altro del testo la formula frastica “dentro e fuori” che così costituisce l'altro polo attrattore del testo, fino a fondersi con il primo nel sintagma “dentro la gara e fuori la gara”, sancendo un'opposizione tra interno ed esterno che si prospetta, anch'essa, bellica, ma che, a ben vedere, è in se stessa ambigua, perché non sembra esserci reale differenza tra “dentro” e “fuori”: ovunque imperversa il senso di sconfitta.

Sulla scorta delle *sonorità* che si fanno ‘idealità’, vediamo invece come da “effetti”, al secondo rigo, nascono gli “affetti” della frase subito successiva, i quali, come conseguenza dello stesso “sbaraglio”, “si concludono” nell'immagine del “ruscello”, dove si può pensare che vadano ad annegare. Il “ruscello”, dal canto suo, evoca un immaginario naturale che, qualche riga più in là, si riverbera nel “vento” e nella “fioritura”, la quale però è già “secca” per effetto *ideale* di quella “freschezza” che, poco prima, si è rivelata “vecchiume”, secondo il motivo della primavera già appassita e, quindi, della generazione impossibile che, come vedremo, attraversa tutta la poesia rosselliana. Del resto, questo motivo è, a sua volta, legato proprio all'impossibilità degli

---

<sup>39</sup> *Variazioni Belliche*, p. 154.

“affetti”, alla sconfitta quotidiana in cui culmina l’“elefantiasi” di ogni “giornata” (la sua evoluzione innaturale e ipertrofica): lo “sbaraglio” che confina il soggetto in una “cella” solitaria, subito dopo trasformata in “cellula”, in opposizione all’ambiente naturale evocato proprio dal “ruscello”, là dove affondano i suoi “affetti”. Per uscire da questa clausura, superare la “barriera” e realizzare la “comunione” con l’Altro, sarebbe quindi necessario “perdonare” o almeno, più avanti, per associazione d’idee, “condonare”, secondo un lessico fondamentalmente *cristiano* – che con “condonare” si fa ironica, nel tono giuridico-politico – che culmina nell’azione di “rialzare” i “poveri” contro “ricchi e idioti”: scopo, questo, della stessa “gara” ingaggiata dal soggetto, con i suoi “magniloquaci” versi e le sue inventate “sillabe astruse” che, però, come indica la “fioritura secca”, non possono portare a nulla. La “gara” (un *certamen* poetico?) si conclude, perciò, “fasulla”, tanto che sul finale sembra farsi “passatempo” – o, quantomeno, dev’esserlo per quei “ricchi e idioti” che lo stesso soggetto s’era illuso di sfidare e battere, proprio con le sue “sillabe astruse”.

Come si vede, i testi che scaturiscono dalla sperimentazione rosselliana, solo in un secondo momento teorizzata in *Spazi Metrici*, sono infine dei micro-sistemi, quasi delle partiture, in cui Rosselli, ancora una volta sulla scia dei suoi studi musicali, sembra volesse far incontrare il principio creativo della composizione con quello dell’improvvisazione: quanto di imprevisto e non progettato si trova nell’andamento del pensiero, nel suo ritmo come nella ‘profondità timbrica’ delle associazioni di suoni e idee, rimane libero di agire, dovendo infine rientrare nel limite formale imposto dal testo stesso, quello dello spazio metrico, laddove, per ogni verso, “lo sviluppo naturale del discorso verbale incontra” inevitabilmente “la fine del quadrato”<sup>40</sup>. Come abbiamo visto, non è infatti l’io che, stabilendo degli *enjambement*, dà maggior peso a una parola o all’altra creando delle spezzature significanti (e individuali) all’interno del flusso del pensiero; la forma del testo viene, invece, dallo sbattere dell’ultima parola del primo rigo al limite della pagina, stabilendo così, accidentalmente e necessariamente, una lunghezza che darà la durata delle righe successive: quale sia la parola alla fine di ogni rigo è, allora, imprevisto e necessario allo stesso tempo.

---

<sup>40</sup> Già Barbieri, nel suo citato saggio, *L’improvviso di Amelia Rosselli*, riflette sull’improvvisazione come principio creativo nella scrittura rosselliana, sbilanciandosi però troppo sull’aspetto dell’“improvviso” a scapito della necessità della forma fissa.

Questo “tentativo di conciliazione tra determinismo e casualità”<sup>41</sup>, questa “messa in scena dell’azione del caso nel processo creativo, azione che deve essere controllata dall’autore”<sup>42</sup>, mira a riprodurre nella forma della poesia quella che è la forma della vita: come dicevamo in apertura a questo stesso paragrafo, la riflessione formale rosselliana si rivela inscindibile dalla ricerca di un senso, dall’interrogazione costante sull’esistenza. Difatti, come ha messo in luce György Lukacs in *L’anima e le forme*, testo per altro caro a Rosselli, “il problema del destino determina ovunque il problema della forma”<sup>43</sup>. Si può dire, similmente a quanto Lukacs riconosceva nell’opera di Beer-Hofmann, che nella poesia rosselliana,

casualità e necessità non sono nettamente separate tra loro; l’una nasce dall’altra e vi si reimmerge, vi si coagula, strappandole il suo significato specifico, la sua antinomicità verso l’altra; la rende inadatta alla stilizzazione astratta postulata dalla forma.<sup>44</sup>

Caso e razionalità non possono darsi separatamente, come assoluti criteri formali, perché da soli non riescono a esprimere il problema dell’esistenza, che è un problema etico e metafisico: dare (o trovare) una necessità alla possibilità e alla casualità<sup>45</sup>.

Il rapporto che esiste tra forma e movimento, osservato in questi termini, ovvero, sempre ricordandone le implicazioni etiche, è un principio chiave per capire la scrittura rosselliana; in effetti, non riguarda soltanto i singoli testi, ma anche la macro-testualità. Le raccolte di Rosselli non sono infatti costruite su un’impalcatura schematica: nel susseguirsi delle poesie non c’è mai una struttura predeterminata né un ordine costruito

---

<sup>41</sup> C. Carpita, «Spazi Metrici» tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo, p. 85.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>43</sup> György Lukacs, *L’anima e le forme* (Milano, Sugar Editore, 1963), p. 21. Nel fondo di Viterbo si trova esattamente questa edizione che di certo, viste le datazioni, è stata letta da Rosselli *dopo* il periodo più intenso della sua ricerca formale. Tuttavia, sembra avervi ritrovato una conferma e un arricchimento delle sue riflessioni, come testimoniano i segni e le sottolineature: queste si infittiscono soprattutto nel saggio su Beer-Hofmann, dove l’esperienza della morte altrui è presentata quale evento che dissolve la sostanza stessa della realtà. Inoltre, l’interrogazione di Lukacs ruota intorno al modo in cui le forme poetiche danno “un indirizzo alla molteplicità della vita che rotola senza meta”. In questo saggio, per esempio, Rosselli ha sottolineato: “È la casualità che diventa necessità”; e, ancora, nel saggio su Ernst e sul suo “razionalismo mistico”, il passo sul “profondo ‘mistero’ di colpa, coinvolgimento e destino, mistero secondo il quale l’uomo chiamerebbe colpa il fatto stesso di conoscere il suo destino: tutti temi che, vedremo, sono capitali nella poesia rosselliana. Oltretutto, sulla propria copia del libro, Rosselli ha scritto a mano tre poesie, poi pubblicate postume nella sezione *Altre poesie ritrovate* del Meridiano (pp. 1154-6) e che Tandello fa risalire agli anni di stesura di *Documento*: se le prime due, scritte in apertura al volume di Lukacs, ne sono contenutisticamente svincolate, l’ultima, scritta invece sull’interno del retro di copertina, sembra scaturire proprio dalle suggestioni della lettura di *L’anima e le forme*: “Con quale colore risvegliare la forma (...) Con quale destino forgiare la morte | se essa a sprazzi apparisce a correggere / corteggiare | la vita?”.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 21.

a posteriori, come avviene, per esempio, nei razionalissimi libri di Montale<sup>46</sup>, perché i testi si succedono cronologicamente, come se le raccolte rosselliane assecondassero i momenti dell'ispirazione, l'azione psichica, il dinamismo interiore, che hanno sospinto la stessa scrittura. Tuttavia, non si tratta di una configurazione che rinunci al senso, poggiando su basi del tutto casuali o irrazionali; invece, la forma delle raccolte rosselliane rispecchia la ricerca *consapevole* di una ragione *altra*: un diverso modo di formulare il pensiero e la conoscenza. Difatti, sviluppando idee e temi che tornano 'ritmicamente', tanto nel singolo testo quanto nel corso di un intero libro, è proprio la ripetizione che garantisce infine alla testualità coesione e organicità, quindi un senso e una direzione<sup>47</sup>. È, cioè, il movimento stesso della ripetizione (con variazione) a dare forma: una forma che è significativa sia perché, come vedremo, riproduce il movimento del pensiero, di per sé ciclico e vorticoso, sia perché ripete la forma del tempo, dell'esistenza, della storia, che è, come hanno indicato Kierkegaard e Nietzsche, quella della ripresa, o dell'eterno ritorno<sup>48</sup>.

L'effetto finale è quello di una iterazione dinamica di parole, immagini, 'idee' che attraversano da un capo all'altro l'intera opera rosselliana fino a renderla coesa, dotata di una propria logica, seppur questa intenzionalmente si manifesti come un'anti-logica: sviluppando i motivi della poesia, la ripetizione con variazione intesse continuamente reti di significato.

Si tratta di un principio formale che Rosselli ha evidentemente dedotto dai suoi studi di composizione musicale, ma che, a ben vedere, è proprio dell'arte del discorso (e della

---

<sup>46</sup> Studio incentrato sulla struttura, logica e significativa, dei libri montaliani è quello di Nicola Scaffai, *Montale e il libro di poesia* (Lucca, Pacini Fazzi, 2002).

<sup>47</sup> Come sostiene Giovannuzzi, "la dialettica scrittura/libro identifica un orizzonte della poesia completamente dominato dalla scrittura": cioè, l'esigenza di scrivere sembra preponderante rispetto alla volontà di costruire un libro a struttura chiusa e determinata. Tuttavia, ci discostiamo dall'interpretazione di Giovannuzzi, ritenendo che ciò non renda il libro del tutto caotico e irrazionale. Cfr. S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, p. 146.

<sup>48</sup> Per quanto riguarda il possibile rapporto di Rosselli con questi due filosofi, c'è almeno un'aperta e vistosa allusione a Kierkegaard in *Variazioni Belliche*, p. 112 ("la tua religione era un salto nel buio"), mentre nella sua biblioteca si trovano *Aut-aut* e *Diario del seduttore*, presenze quantomeno indicative dell'interesse che Rosselli poteva nutrire per il pensatore danese. Il fondo non contiene invece nessun testo di Nietzsche, ma questi è annoverato tra i filosofi letti in gioventù nell'intervista qui citata alla nota 41; oltretutto *La nascita della tragedia* si trova nella bibliografia dell'articolo musicale *La serie degli armonici* che Rosselli pubblica su «Civiltà delle macchine» nel 1954, e ora contenuto nel volume collettaneo *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo (Novara, Interlinea, 2004), pp. 45-57. Da ciò si deduce che il preziosissimo contenuto del fondo di Viterbo rimane solo orientativo, non comprendendo tutte le effettive letture di Rosselli. In ogni caso, anche ammesso che Rosselli non si sia ispirata direttamente a Kierkegaard e Nietzsche, Carpita ha già dimostrato che è in uno studio del musicologo Henri Pousseur che Rosselli trovava espresso l'incontro tra forma musicale ed eterno ritorno nietzschiano, secondo un'"estetica della ripetizione" che riproduce "una concezione ciclica, periodica del tempo". Cfr. C. Carpita, «Spazi Metrici» tra *post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo*, p. 71.

memoria, dunque, della trasmissione del sapere) delle culture orali<sup>49</sup>. Con ciò, non possiamo né vogliamo affermare che Rosselli intendesse far rivivere nella scrittura, cioè in un mezzo ancorato alla dimensione *grafica* e *visiva*, un criterio poetico proprio della “psicodinamica” dell’oralità<sup>50</sup>; al contrario, come vedremo, lo spazio metrico nasce anche da una riflessione profonda e consapevole sul *silenzio* della lettura individuale del testo scritto. È però vero che, fondandosi su una ripetizione di tipo ‘formulare’ e sulle associazioni di idee, lo sviluppo del pensiero e l’evoluzione del discorso poetico rosselliani non seguono, infine, una stringente progressione razionale, il che ha a che fare con la forma di conoscenza cui danno accesso. Alla logica astrattiva, che secondo l’antropologo Jack Goody discenderebbe proprio dalla “litterazione” delle culture fondate sulla scrittura<sup>51</sup>, la poesia rosselliana contrappone così una sua propria anti-logica<sup>52</sup>: paradossale, metamorfica, basata – piuttosto che sui principi d’identità e di non contraddizione – sugli scivolamenti e sulle associazioni sonoro-ideali, che continuamente evocano “colori, metafore, significati”, fino a sconfinare in apparenti e intenzionali assurdità.

---

<sup>49</sup> L’antropologo e filosofo Walter Ong ha infatti definito la ripetizione (o ripresa) come caratteristica principale della “psicodinamica” di un sistema culturale prevalentemente orale, mentre Anita Seppilli ha riconosciuto nell’iterazione della “formula” il tratto tipico della poesia magica arcaico-primitiva. Ma è anzitutto a Milman Perry e Albert Lord che va il merito di aver studiato l’oralità formulaica come principio creativo e organizzativo dei poemi omerici, a partire dallo studio dei canti degli aedi slavi. Arrivandoci dunque per vie traverse, attraverso la composizione musicale (gli studi di tema e contrappunto), Amelia Rosselli sembra far rivivere un meccanismo tipico dell’oralità in un sistema che Ong definirebbe di *literacy*, cioè basato sulla scrittura, sulla grafia e non sul suono: il lavoro di Rosselli, come vedremo, si fonda proprio sulla consapevolezza di questa multiforme natura della sua poesia, materia al contempo fonica, grafica, visuale. Cfr. Walter Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (Bologna, il Mulino, 1986); Anita Seppilli, *Poesia e magia* (Torino, Einaudi, 1971); Albert Lord, *Il cantore di storie* (Lecce, Argo, 2005).

<sup>50</sup> Sulla “psicodinamica”, si veda W. Ong, *Oralità e scrittura*, pp. 62-63.

<sup>51</sup> Muovendo dagli studi di Lévi-Strauss sul ‘pensiero selvaggio’, l’antropologo britannico Jack Goody ha infatti ipotizzato che siano stati proprio l’invenzione e l’uso della *scrittura* – con la “psicodinamica” che essa implica, dirà Ong – a consentire lo sviluppo della *logica binaria e astrattiva* tipica della cultura occidentale. Cfr. Jack Goody, *L’addomesticamento del pensiero selvaggio* (Milano, Franco Angeli, 1981).

<sup>52</sup> In questo senso, Rosselli fa parte di quella comunità trasversale, ‘cospirativa’, in cui, secondo Gabriele Frasca, viene ospitato il “pensiero selvaggio”. Cfr. G. Frasca, *La lettera che muore*, pp. 43-4.

### I. 1. 3. *La forma delle idee*

Style is the soul, unfortunately with us the soul assumes the form of the body.

Susan Sontag, *On style*

Muovendo da una dichiarazione di Rosselli stessa, che ha esplicitamente descritto lo *stream of thought* come oggetto del suo scrivere, nel precedente paragrafo abbiamo cercato di ricostruire la nascita e il senso dello spazio metrico, chiamato a contenere ed esprimere lo stesso ‘flusso di pensiero’. Dunque, nonostante con Amelia Rosselli ci troviamo già ‘gettati’ nella seconda metà del Novecento, cronologicamente e culturalmente, cioè nello stesso periodo in cui, in Italia, si stava affermando la neoavanguardia, tuttavia, non si può negare che a sospingere la sua ricerca poetica sia stata, piuttosto, un’*ispirazione intrinsecamente modernista*<sup>1</sup>. Se i poeti italiani del primo Novecento che Romano Luperini ha recentemente riconosciuto come ‘modernisti’ hanno “mutuato” dalle avanguardie europee “piuttosto i temi che le soluzioni formali più radicali”<sup>2</sup>, ciò non vale, decenni dopo, per Rosselli, giacché i contenuti, la materia, le idee sono per lei inscindibili dal lavoro sulla forma della poesia: chiedendosi in che cosa consista l’esperienza del vivere e tentando nuove forme attraverso cui restituirla nella scrittura, l’‘inattuale’ ricerca rosselliana è riuscita, in questo modo, a far rivivere “l’energia fantastica e visionaria, l’oltranza conoscitiva degli artifici, l’aspirazione e il coraggio a cambiare rimbaudianamente il mondo” che hanno caratterizzato le correnti

---

<sup>1</sup> Come abbiamo accennato in precedenza, la questione del ‘modernismo italiano’ è, al momento, una delle più cocenti e discusse in ambito critico-teorico, sia in merito alla distinzione tra modernismo e avanguardia, sia per quanto concerne la loro classificazione storica. È stato infatti individuato proprio negli anni Sessanta un ritorno, da parte di personalità isolate, a istanze moderniste, in certa misura tangenti ma distinte rispetto a quelle neoavanguardiste: tra le personalità singolarmente coinvolte in questa tendenza, definita da Luperini come “neo-modernista”, Donnarumma ha individuato anche Amelia Rosselli. Rimandiamo perciò al suo già citato studio, anche per la pertinente osservazione delle differenze tra avanguardia e modernismo, Cfr. R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in particolare pp. 15-23; p. 36 per la fugace evocazione di Rosselli.

<sup>2</sup> Secondo Luperini, la linea modernista della poesia italiana, intrinsecamente legata alla rottura epistemologica di fine Ottocento e inizio Novecento rappresentata da Nietzsche, Bergson e Freud, conoscerebbe due momenti: il primo rinvenibile nel tracciato crepuscolarismo-Sbarbaro-primario Montale; il secondo, di massima espressione, esploso tra anni Venti e anni Trenta, con le raccolte *Le occasioni*, *Sentimento del Tempo*, *Cuor Morituro* rispettivamente di Montale, Ungaretti e Saba. Complessivamente, i poeti che rientrano in questo tracciato sarebbero caratterizzati dal “sentimento della crisi dei fondamenti e della fine del senso”, dalla conseguente sensazione di precarietà del presente nonché dalla “coscienza del declino del ruolo protagonista del poeta come vate, maestro e profeta”, tutti motivi a cui ciascun poeta ha dato infine differente risposta. Cfr. R. Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in *Il modernismo in Italia*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, su «Allegoria», 63, 2011, pp. 92-100.

europee del primo Novecento<sup>3</sup>.

Non sembra a questo punto un caso che *Spazi Metrici* ci descriva un soggetto che, “ad ogni cantonata della vita”, sta immerso in una moltitudine di eventi, sensazioni, percezioni, per certi versi accostabile alla “miriade di impressioni” di cui Virginia Woolf parlava nel suo scritto sul romanzo moderno<sup>4</sup>. Secondo la rielaborazione rosselliana, infatti, ogni esperienza spazio-temporale suscita nella mente del soggetto dei movimenti che danno al “delirio o rullo” del pensiero una sua “propria dinamicità interiore”, una ‘ritmicità’ scandita da fasi di “addensamento” e “assenza di azione” psichica<sup>5</sup>. *Spazi Metrici*, quindi, fornendo le ragioni formali del testo, non può che spiegare, allo stesso tempo, quale sia lo scopo della scrittura: restituire “un momento di realtà della (...) mente”<sup>6</sup>, assimilare la “significatività” di un’idea, la “forza psichica” di un’esperienza, un ricordo, una fantasia, che sono sempre, per la mente, movimenti ed energie in grado di “smuovere il senso e lo spazio”<sup>7</sup>.

Il pensiero è infatti descritto come un discorso avviluppato su stesso, “dinamico e «in divenire» e spesso anche inconscio”<sup>8</sup>, che, alla maniera di un papiro cinese, va *disteso* perché se ne possa cogliere l’intrinseco movimento, perché il suo contenuto diventi visibile e, soprattutto, condivisibile. Chiara Carpita ha già rilevato l’influenza, in tal senso, della concezione orientale del pensiero, che “a differenza della progressione logica occidentale *procederebbe* in modo circolare o meglio per cerchi concentrici”, e che Rosselli dovrebbe aver conosciuto attraverso la lettura di *In Asia si pensa diversamente* di Lily Abegg<sup>9</sup>: anche il pensiero, come il tempo, è “un processo perpetuo che «nasce e

---

<sup>3</sup> Giovanni Cianci, ‘Modernismo/Modernismi’ in Id. (a cura di), *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre*, a cura di G. Cianci (Milano, Principato, 1991), p. 39.

<sup>4</sup> Cfr. V. Woolf, *Modern fiction* (1919), in Id., *The Common Reader*, (London, The Hogarth Press, 1948), p. 189.

<sup>5</sup> Si noti che l’esperienza descritta da Rosselli tiene conto anche dell’influenza di altre soggettività sul proprio ritmo interiore, in quanto presenze che, agendo nello spazio e nel tempo, causano reazioni fisiche, emotive o intellettuali nel soggetto stesso, fino a turbare o quantomeno influenzare il corso del suo pensiero: “Più tardi presi ad analizzare il mutare di questo delirio o rullo nel mio pensiero a seconda della situazione che il mio cervello affrontava ad ogni cantonata della vita, ad ogni spostamento spaziale o temporale della mia quotidiana pratica esperienza. Notavo strani addensamenti nella ritmicità del mio pensiero, strani arresti, strane coagulazioni e cambi di tempi, strani intervalli di riposo o assenza di azione; nuove fusioni sonore e ideali secondo il cambiare del tempo pratico, degli spazi grafici e degli spazi circondantimi continuamente e materialmente. Nel discorrere e nel sentire altre presenze mentali o psicologiche assieme a me in uno spazio, il pensare divenire più teso, più affaticato, quasi complementare a quello dell’interlocutore pur rinnovandosi o distruggendosi con esso.” *Spazi Metrici*, p. 185.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 186.

<sup>7</sup> “Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l’idea o l’esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio.” *Ibidem*, p. 188.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>9</sup> C. Carpita, «*Spazi Metrici*» tra *post-webernismo*, *etnomusicologia*, *Gestalttheorie* ed *astrattismo*, p. 73.



rinasce»<sup>10</sup>.

La scrittura ha, perciò, il compito di dispiegare il vorticoso flusso del pensiero in “delirante corso di poesia occidentale”<sup>11</sup>, considerando che sull’aggettivo “delirante” Rosselli doveva operare un’alterazione semantica suggerita dalla somiglianza fonica con il verbo francese “dérrouler” (appunto: ‘srotolare’, ‘dispiegare’)<sup>12</sup>; ma l’uso della parola “delirante” indica anche l’impossibilità, in questa stessa operazione di ‘distensione’, di seguire un tracciato che sia effettivamente retto, lineare, progressivo, perché, come sarà poi la poesia stessa a dimostrare, il corso del pensiero è sempre reso caotico, costantemente *turbato, piegato, incurvato* dalle interferenze del corpo<sup>13</sup>. Dunque, nello spazio metrico avviene lo svolgimento piano (bidimensionale) di un movimento concitato ma dotato di una sua propria ritmicità, perché le parole vi tornano e battono su se stesse – seppur non regolarmente – secondo un andamento che è, infatti, “rotatorio”, ma anche “volatile”<sup>14</sup>, reso infine profondo (tridimensionale) dal riverbero delle associazioni fonico-semantiche.

Il testo che deriva da questo tentativo di “dérroulement” deve infine restituire, proprio come avviene con un papiro cinese dispiegato, un “quadro dell’esistenza”<sup>15</sup> vissuta dal soggetto, in cui percezioni, affetti, impressioni si susseguono e affastellano ancora cariche della loro *dynamis* psichica. Da questo punto di vista, la vicinanza con Virginia Woolf, che Rosselli ha suggerito nelle interviste, è estremamente calzante, se pensiamo che, pur sviluppando una diversa ricerca formale, Woolf diceva di voler “incarnare” nella scrittura “le figure del *suo* cervello”, per fare la qual cosa, rievoca Nadia Fusini, si sarebbe perfino “infilata una carta assorbente nel cervello, perché quella assorbisse in una mimesi assoluta tutto ciò che il cervello contiene – le più minute configurazioni di quel terreno sconosciuto”<sup>16</sup>. La natura circolare dei ‘corsi e ricorsi’ del pensiero riporta, però, soprattutto, a Joyce: e l’allusione a Vico non è peregrina né casuale, non soltanto perché una copia de *La scienza nuova* si trova nel fondo Rosselli di

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>11</sup> *Spazi Metrici*, p. 185.

<sup>12</sup> “Non prendere la parola ‘delirante’ come vero delirio. La forma rullo suggerisce il lento delirare, srotolarsi dell’idea.” Così chiarisce Rosselli nel ‘Laboratorio di Poesia’, p. 236.

<sup>13</sup> Ricordiamo che etimologicamente “de-lirare” indica ‘uscire dal solco’.

<sup>14</sup> Sono questi due aggettivi con cui Rosselli stessa descriveva il movimento della sua scrittura. Cfr. *Note a «La Libellula»*, p. 1314.

<sup>15</sup> *Spazi Metrici*, p. 185.

<sup>16</sup> Cfr. N. Fusini, *La foresta della prosa*, in V. Woolf, *Saggi, prose, racconti* (Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998), pp. XXIII-IV.

Viterbo e presenta segni di lettura, ma anche e soprattutto perché Rosselli trovava il lavoro vichiano evocato – e sottolineava il riferimento – in un saggio sulla ciclicità del *Finnegans Wake*, riguardante quel “circling of the square” che deve averla quantomeno idealmente ispirata, e che pare aver letto in giovanissima età, tra il 1951 e il 1952<sup>17</sup>.

Il paradosso, dunque, è che, prendendo ispirazione dallo *stream of consciousness* del modernismo anglofono, che si dà come soluzione formale a un problema *narrativo*, Rosselli ha invece sviluppato una ricerca di natura *metrico-poetica*: a maggior ragione, si capisce da dove venisse l'esigenza di una misura spazio-temporale da imporre al flusso, per dargli regolarità e contenimento formale. Infatti, *Spazi Metrici* si conclude affermando che la “prosa” è, in sé, la “più reale delle forme”: possiamo dire, invertendo i termini, che la prosa – quantomeno, lo *stream of consciousness* – doveva sembrare a Rosselli la forma propria del reale, svincolata sia dalla pretesa di “definire le forme” sia dalla necessità di trovare un “equilibrio” che fosse simile a quello “del sonetto trecentesco”, pretesa e necessità che, invece, rendono lo spazio metrico un “ideale reale”<sup>18</sup>.

È, perciò, all'interno di una riflessione così ampia e complessa, che riguarda la forma del testo in relazione alla forma del pensiero e dell'esperienza, che va considerato ciò che Rosselli affermava, in generale, sulla lingua. Abbiamo già indicato come la parola, in *Spazi Metrici*, sia definita in quanto “idea”, un'entità che, poi, nel ‘Laboratorio di Poesia’, Rosselli ha descritto come “multipla”, ovvero stratificata<sup>19</sup>, e che, quando non viene vocalizzata, “risuona” nella mente<sup>20</sup>: ed è fondamentale, a questo punto, capire che cosa Rosselli intendesse con “idea”, termine che, si capisce, deve trovarsi in rapporto profondo con quello di “forma”.

È il caso di tornare più dettagliatamente sulla prima pagina di *Spazi Metrici*. Questa esibisce, anzitutto, un modo di confrontarsi alla lingua che è mediato dagli studi e dalla

---

<sup>17</sup> Il saggio in questione è *A skeleton key to Finnegans Wake*, a cura di J. Campbell e H. M. Robinson (New York, Harcourt Brace & Co., 1944), richiesto da Rosselli al fratello John nella lettera del 12 febbraio 1951. Ipotizziamo un'ispirazione soltanto ‘ideale’ da parte del *Finnegans Wake* perché pare Rosselli non l'abbia effettivamente apprezzato (tanto da rivenderlo subito e da definirlo, assieme ai *Cantos* di Pound, “a bit a montatura”, nella lettera a John del 9 giugno 1952) affermando invece la sua devozione totale a *Ulysses*, letto già intorno al 1950 (scriveva a John il 28 maggio di quell'anno: “Have finished reading a play of Joyce ‘The Exiled’. Not very good, after Ulisse”) e che a posteriori ha definito come la “bibbia dei suoi vent'anni”. Cfr. Intervista a cura di Paolo Di Stefano, p. 140.

<sup>18</sup> *Spazi Metrici*, p. 189.

<sup>19</sup> ‘Laboratorio di Poesia’, p. 231.

<sup>20</sup> Di nuovo *Spazi Metrici*, p. 184.

terminologia musicali, sì che gli stessi fonemi – le unità minime di una lingua – non vengono definiti come “suoni” ma, piuttosto, come “rumori”, dal momento che la loro realizzazione non è sempre conforme e regolare, dipendente com’è dalla “grandezza delle corde vocali” e dalle “cavità orali” di ogni singolo parlante.

Definire la sillaba come suono è però inesatto: non vi sono “suoni” nelle lingue: - la vocale o la consonante nelle classificazioni dell’acustica musicale si definiscono come “rumore”, e ciò è naturale, vista la complessità del nostro apparato fonetico-fisiologico, e il variare da persona a persona perfino delle grandezze delle corde vocali e delle cavità orali, in modo che mai sin ora sia stata raggiunta una classificazione fonetica altro che statistica.

Comunque nel parlare di vocali generalmente noi intendiamo suoni, o anche colori, visto che ad esse spesso addebitiamo le qualità “timbriche”; e nel parlare di consonanti o di raggruppamenti di consonanti, intendiamo non soltanto il loro aspetto grafico ma anche movimenti muscolari e “forme” mentali.<sup>21</sup>

In queste annotazioni risulta evidente, per prima cosa, quel tono sottile e pungente di cui parlavamo in precedenza, nonché il tentativo di Rosselli di distinguersi dal contesto letterario vigente, perché *Spazi Metrici* offre una rilettura dei principi base della linguistica – la cui presenza già differenzia il discorso rosselliano da quello della metrica tradizionale<sup>22</sup> – sulla scorta di nozioni derivate dall’“acustica musicale”<sup>23</sup>; ma c’è anche una profonda serietà in questa trattazione, che deve interessarci perché considera il fenomeno linguistico in relazione, prima di tutto, alle interconnessioni del sensorio umano e, poi, al *medium* che veicola il messaggio linguistico.

Vocali e consonanti, infatti, oltre che *rumori*, sono anche *segni grafici*, sì da implicare tanto “movimenti muscolari” – quelli dell’apparato fonatorio necessari all’emissione vocale – quanto “«forme» mentali”, che intervengono soprattutto quando la lettura non è vocalizzata. In questo caso, per chi si trovi davanti alla pagina scritta, il suo aspetto grafico aiuta a percepire quel “senso logico o associativo”, ovvero quei “movimenti

---

<sup>21</sup> *Spazi Metrici*, p. 183.

<sup>22</sup> Il fondo di Viterbo testimonia dell’interesse di Rosselli per questo ambito di studi: contiene, per esempio, il *Cours de linguistique générale* di De Saussure (un’edizione del 1965), gli *Essais de linguistique générale* di Jakobson (1963), la *Linguistica generale* di Bally (ancora 1963) e vari altri volumi, tra cui studi di semantica e fonologia, testi sicuramente studiati non prima degli anni ’60 e che certamente, anche *a posteriori*, avranno dato un appiglio teorico ai suoi ‘ideali’.

<sup>23</sup> Rosselli si rifaceva evidentemente a una distinzione tra suono e rumore basata sull’analisi di frequenza. Difatti, in natura non esistono suoni puri giacché alle sinusoidi discrete che li descrivono in teoria è sempre sovrapposta una quota di rumore. Alle spalle di questa notazione con cui Rosselli apre *Spazi Metrici* (che i fonemi non siano suoni, ma rumori) troviamo, dunque, lo studio delle forme d’onda e la teoria fisica degli armonici. Semplificando, si può dire che ogni suono implichi sempre una serie di suoni più semplici, con frequenze diverse – gli armonici, appunto: si tratta dello studio da cui nasce il suo saggio *La serie degli armonici*, il progetto di uno strumento musicale basato sulla serie stessa, proposto alla ditta Farfisa ma mai realizzato, e il suo interesse per la musica elettronica (il primo tentativo di una collaborazione con Berio risale già al 1960).

mentali” che “al massimo fanno rumore” nella mente e vi costruiscono le immagini della poesia<sup>24</sup>, che, così, svolgono la funzione degli elementi propriamente sonori, silenziati dalla lettura interiorizzata.

Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) ed i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un pochino diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e risuona soltanto come idea nella mente. La vocale e la consonante poi, sono valori non necessariamente fonetici ma anche semplicemente grafici, o compositori dell’idea scritta, o parola. Anche il timbro non si ode quando pensiamo, o leggiamo mentalmente, e le durate (sillabe) sono elastiche ed imprecise, a seconda dello scandire del lettore, ed a seconda delle sue individuali dinamiche, ritmicità e velocità di pensiero. Anzi, nel leggere senza vocalizzare, a volte tutti gli elementi sonori scompaiono, e la frase anche poetica è solo senso logico o associativo, percepito con l’aiuto di una sottile sensibilità grafica e spaziale (spazi e forme sono silenzi e punti referenziali della mente).

È così che trovandomi di fronte dinnanzi ad una materia sonora o logica o associativa nello scrivere, sin’ora classificata o astrattamente o fantasticamente, ma mai sistematicamente, mi si parla di “piedi” e di frasi, senza dirmi che cosa sia una vocale. Non solo: la lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue.<sup>25</sup>

Emerge, qui, una profonda consapevolezza da parte di Rosselli riguardo alla natura “mentale, silenziosa e individualizzante” della lettura nella moderna civiltà del libro<sup>26</sup> – civiltà che, pure, negli anni Sessanta, si trovava già turbata dall’ingresso pervasivo dei media elettrici nella vita quotidiana<sup>27</sup>.

Difatti, *Spazi Metrici* testimonia di un interesse attento e lucido per il rapporto che il singolo lettore istituisce con la pagina scritta tanto che, infine, la sperimentazione rosselliana mira a eccedere la pagina stessa, se il testo è pensato come resa scritta di una complessa idea mentale che il lettore, armato di “sensibilità grafica e spaziale”, deve, nella sua propria mente, *eseguire*, quasi si tratti, ancora una volta, di una partitura. La dimensione visuale deve, cioè, suggerire al lettore come adeguare le sue “individuali dinamiche, ritmicità e velocità di pensiero” a quelle dell’idea espressa sulla pagina. Come la partitura è l’organizzazione grafica con cui il compositore affida al foglio un’opera musicale che, poi, l’esecutore dovrà realizzare, ridando vita e suono ai segni scritti, così il testo poetico è concepito da Rosselli come l’organizzazione grafica di un pensiero che

---

<sup>24</sup> «Forme mentali» vuol dire che io sto leggendo senza vocalizzare: vedo una forma di lettera o di parola sulla carta, vi sono movimenti mentali al massimo che fanno rumore. (...) ci si è dimenticati il quasi silenzio della lettura che fa rendere alla poesia molta visualità.”. Cfr. ‘Laboratorio di Poesia’, p. 230.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 184.

<sup>26</sup> G. Frasca, *La lettera che muore*, p. 16.

<sup>27</sup> Rosselli stessa, come abbiamo già accennato, si interessava in prima persona alla musica elettronica e registrava su appositi “rulli”. Cfr. lettera a John del 25 febbraio 1957.

il lettore dovrà, poi, eseguire a sua volta, non soltanto in una *performance* orale ma soprattutto nella propria mente, piegando i suoi “movimenti mentali” a quelli della logica associativa suggerita dal testo.

La parola stessa, nel passo appena riportato, è definita come “idea scritta”, di cui i segni grafici non sono altro che “compositori”. Proprio da questa notazione deriva, per l'osservatore critico, una domanda che ha l'apparenza dell'inevitabilità, fondamentale perché in grado di riguardare, più ampiamente, il rapporto tra poesia e vita: infatti, che concezione della relazione tra parola e cosa può sottintendere una simile visione?

Amelia Rosselli, almeno in *Spazi Metrici*, non ha esplicitato un punto così importante per la riflessione poetica, fatto che non stupisce, perché, in sé, il rapporto tra parola e cosa rientra nel più comune discorso critico-teorico sulla letteratura<sup>28</sup>: proprio quel discorso che, nel suo saggio, Rosselli tentava di scardinare, ricorrendo, come abbiamo visto, alla linguistica, a sua volta rivista attraverso la teoria acustica musicale. Perciò, nelle interviste, Rosselli è stata a più riprese sollecitata a sciogliere il nodo, ma le sue risposte, ancora una volta, risultano enigmatiche, se non davvero incomprensibili, e sono destinate a restare tali se noi rimaniamo vincolati ai concetti di “parola” e “cosa”: è invece opportuno ripercorrere le sue dichiarazioni in funzione, piuttosto, dei termini di “forma” e “idea”, sempre sperando di non rimanere intrappolati nella rete dell'ironia rosselliana.

Nelle interviste, Rosselli cercava infatti di spiegare che la parola ha lo stesso “linguaggio dell'oggetto pesante che ha una sua concretezza, perché la parola che simboleggia è una metafora di un pensiero che ha un suo movimento, un suo peso”<sup>29</sup>, dichiarazione da cui emerge il dato di *materialità* e *pesantezza* della parola stessa, che la

---

<sup>28</sup> E lo era soprattutto durante gli anni Sessanta, quando la riflessione sul rapporto tra lingua e realtà stava alla base tanto della sperimentazione pasoliniana quanto della linea neoavanguardista. Abbiamo già accennato alla prospettiva tendenzialmente ideologica dei Novissimi: per quanto riguarda Pasolini, rimandiamo invece ai saggi di *Empirismo eretico* la cui progressione registra proprio il passaggio dalla sfiducia nella parola (per via della scissione tra segno e oggetto) al cinema, che, per Pasolini, riprodurrebbe esattamente la cosa senza passare per il segno, o meglio, dove la cosa riproduce se stessa sulla pellicola. Vedi, in particolare, il saggio *La lingua scritta della realtà*, in P. P. Pasolini, *Empirismo eretico* (Milano, Garzanti, 1977). In generale, a caratterizzare l'interpretazione moderna (quella con cui Rosselli doveva relazionarsi) è proprio quella lontananza irriducibile tra parola e cosa che si trova ben raffigurata nel triangolo semiotico elaborato dai linguistici Ogden e Richards, dove una linea retta collega il vertice del significante (il simbolo) a quello del ‘pensiero’ di una cosa (la referenza), ma non direttamente alla cosa stessa (il referente). Secondo l'ipotesi di Ogden e Richards, il pensiero farebbe cioè da *medium* tra il simbolo linguistico e l'oggetto reale, senza che si instauri alcuna connessione diretta né simbolica tra i due, ma soltanto una relazione implicata e arbitraria. Cfr. C. K. Ogden – I. A. Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism* (New York, Harcourt, Brace and Co., 1923).

<sup>29</sup> Intervista a cura di Rosanna Inchingolo, p. 135.

renderebbe vicino tanto all'*oggetto* quanto al *pensiero*, nonostante sia “simbolo o metafora della cosa”<sup>30</sup>. Ancora, nel ‘Laboratorio di Poesia’ con Pagliarani, Rosselli ha tentato di chiarire che la parola “non è nominativa soltanto, non è cosa soltanto”, perché è invece un’“idea (...) multipla e riconducibile a un’immagine della parola”, tanto che “si avvicina alla cosa come idea”, ovvero, come sua “immagine grafica”<sup>31</sup>. In particolare, recuperando (e rielaborando a suo modo) la filosofia platonica, affermava:

Che la parola possa essere considerata in sé stante un’idea, non è poi così inaudito: pensiamo ai platonici, alla vecchia filosofia greca. Se lei pensa a una parola come “cappello” – cappello – o lei vede l’immagine “cappello” o lei si chiede: «è una cosa o un’idea?»; noi abbiamo l’idea del cappello, abbiamo la parola come sovrastante l’oggetto, un’idea dell’oggetto che muta poi col tempo enormemente. (...) La parola, in fondo, è un’immagine grafica, come per gli egiziani per i quali è molto vicina all’oggetto, all’idea dell’oggetto.<sup>32</sup>

In questa dichiarazione, che rientrava nel tentativo di commento e spiegazione di *Spazi Metrici*, il ricorso al concetto di “idea” rimane alquanto enigmatico finché, come dichiarava Rosselli, lo si interpreta “in senso spiritualistico”<sup>33</sup>, mentre è fondamentale il riferimento alla dimensione *grafica*. La chiave del discorso, l’anello che congiunge la forma scritta all’idea, diventa visibile passando attraverso il recupero di un elemento della cultura orientale che si trova evocato in *Spazi Metrici*, senza però che la questione venga approfondita:

Volendo allargare la mia classificazione davvero non troppo scientifica, inserivo l’ideogramma cinese tra la frase, e la parola, e traducevo il rullo cinese in delirante corso di poesia occidentale.<sup>34</sup>

Se nel ‘Laboratorio di Poesia’ abbiamo visto Rosselli chiamare in causa il geroglifico, ai tempi di *Spazi Metrici* si riferiva piuttosto all’ideogramma<sup>35</sup>, probabilmente grazie alla lettura del saggio, per altro molto caro a Ezra Pound, *L’ideogramma come mezzo di poesia*, che lo studioso americano Ernest Fenollosa ha dedicato alla poesia cinese, di cui per altro, in età giovanile, Rosselli stessa era avida lettrice<sup>36</sup>. È attraverso questo studio che

---

<sup>30</sup> *Ivi.*

<sup>31</sup> ‘Laboratorio di poesia’, p. 231.

<sup>32</sup> *Ivi.*

<sup>33</sup> *Ivi.*

<sup>34</sup> *Spazi Metrici*, p. 185.

<sup>35</sup> La differenza tra i due sarebbe importante, perché l’ideogramma non ha valore fonetico, il geroglifico sì. Tuttavia, è probabile che il riferimento all’ideogramma puntasse a sottolineare l’importanza dell’aspetto grafico, dando il suono per scontato.

<sup>36</sup> Nel fondo di Viterbo si trova proprio l’edizione con introduzione e note di Ezra Pound: Ernest Fenollosa, *L’ideogramma cinese come mezzo di poesia* (Milano, All’insegna del pesce d’oro, 1960). La lettura di questo testo sembra, dunque, da collocare tra l’anno di pubblicazione in Italia (1960) e la stesura di *Spazi Metrici* (1962) o la sua effettiva

Rosselli poteva scoprire come l'ideogramma sia un segno *visuale* che indica direttamente un'idea, sotto forma di *immagine grafica*, sia essa un oggetto, un concetto o un sistema di relazioni – e, per questo, la sua ampiezza 'ideale' si situerebbe, come afferma *Spazi Metrici*, tra quella della parola e quella di un'intera frase del sistema occidentale. Difatti, l'idea indicata dall'ideogramma non corrisponde a un vero e proprio significato fisso, univoco, stabilito a priori, ma, sosteneva Fenollosa, è essenzialmente un'azione, un *movimento*, che si chiarisce e diventa significato soltanto entrando nel testo. Perciò, l'ideogramma si presterebbe nella sua essenza come 'mezzo di poesia', in quanto parola "viva e plastica come la natura"<sup>37</sup>, in grado di riprodurre un pensiero "che non tratta di concetti esangui, ma scruta il mutarsi delle cose"<sup>38</sup>, se è vero che "la prima necessità", in poesia, è sempre "mantenere le parole quanto più flessibili e pregne della linfa vitale"<sup>39</sup>.

Aggiungiamo a questo il fatto che Rosselli, influenzata dalla psicologia della forma come dalla filosofia del primo Novecento, sembrava concepire il contenuto stesso del pensiero come "forma" mentale, plasmata dall'esperienza sensoriale e psichica, ovvero, come uno "sprigionamento", un "disegno", in cui si esplica "l'incontro dello spazio-tempo con l'esperienza personale"<sup>40</sup>. Del resto, come insegna la fenomenologia, non esiste realtà che non sia realtà percepita, non esiste oggetto che non sia oggetto vissuto: se accettiamo che "l'atto percettivo *sia* essenzialmente un processo formativo"<sup>41</sup>, nella misura in cui tanto la visione quanto l'ascolto producono forme nell'esperienza del soggetto, sono cioè attività 'autopoietiche', la parola, nella sua forma grafica, sembra farsi traccia, iscrizione, di una forma che è già tale nel pensiero. Forma e idea, due termini così ampi da risultare sfuggenti, che tanto ricorrono in *Spazi Metrici* e sembrano due facce contrapposte, *recto* e *verso* della parola, si rivelano, dunque, soltanto apparentemente antitetici, poiché, in realtà, si corrispondono intimamente l'uno all'altro. L'idea interiore del parlante non soltanto è inscindibile dalla forma grafica della

---

pubblicazione con le *Variazioni* (1964). A meno di ipotizzare una precedente edizione in inglese a noi non pervenuta, la riflessione sull'ideogramma sarebbe cioè un dettaglio aggiunto successivamente, visto che la ricerca formale di Rosselli, secondo le auto-narrazioni e la datazione de *La Libellula*, già nel 1958 doveva essere arrivata al suo apice.

<sup>37</sup> Ernest Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia*, p. 391.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 386.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 391.

<sup>40</sup> 'Laboratorio di Poesia', p. 241.

<sup>41</sup> Giuseppe Di Natoli, *I principi della forma*, p. 19.

parola, che a sua volta la implica automaticamente, attraverso l'atto immaginativo della lettura, ma, di per sé, ha a che fare con le forme percettive dell'esperienza, le sussume in sé. Tutte le forme esperite di "cappelli" rimandano, platonicamente, a un'idea multipla di "cappello", che, pur "sovrastando la cosa", non si trova però al di là del mondo sensibile, e sembra invece doversi intendere in prospettiva freudiana, come un complesso associativo di impressioni sensoriali (tattili, olfattive, visive, etc.) che è continuamente disposto ad arricchirsi a ogni nuova esperienza, ed è intimamente legato a un altro complesso associativo di elementi "di provenienza visiva, acustica e cinestetica"<sup>42</sup>: la forma della parola, nella sua materialità. Del resto, se pensiamo all'origine etimologica di 'idea', dalla radice ἰδ- di ἰδεῖν, *vedere*, questa implica già l'elemento visuale. Dunque, sembra che nella realizzazione grafica della parola l'idea si faccia visibile, si reifichi: la parola è tanto forma quanto idea, materia concreta che, se non vocalizzata, si riproduce in un movimento nel pensiero<sup>43</sup>. La scrittura, perciò, deve inseguire e tentare di registrare le "fusioni sonore e ideali" che avvengono tra le forme che sfilano nella mente del soggetto (forme che già sono idee), attraverso le sue proprie forme, materiali e grafiche, per rendere le prime intellegibili al lettore, riproducibili nella sua mente<sup>44</sup>.

È un rapporto, questo tra forma e idea, che, apparentemente pacificato e risolto per tutto il corso di *Spazi Metrici*, giacché non sembra porsi alcuna discontinuità tra idea mentale e forma sensibile, culmina, invece, nel contrasto: la conclusione del saggio ammette, infatti, che la "realtà" è "così pesante" che "nessuna forma la può contenere" e lo spazio metrico rimane un "ideale reale". E vedremo come questo stesso rapporto, in poesia, diventerà luogo di una scissione irriducibile.

L'evocazione dell'ideogramma, in maniera "davvero non troppa scientifica", è del resto coerente rispetto alla metafora del "rullo cinese" che abbiamo già incontrato,

---

<sup>42</sup> Il riferimento è alla prima formulazione freudiana di una teoria del linguaggio: Sigmund Freud, *L'interpretazione delle afasie* (Milano, SugarCo, 1980), in particolare, p. 142.

<sup>43</sup> In questo senso, l'oggetto, sì, cade al di fuori della parola: cercando nuove interpretazioni e alternative soluzioni formali, Rosselli si trovava pur sempre nel pieno spirito moderno.

<sup>44</sup> Citiamo di nuovo il passo da *Spazi Metrici* (p. 185) in cui Rosselli descriveva l'osservazione del "delirio o rullo" del pensiero: "Notavo strani addensamenti nella ritmicità del mio pensiero, strani arresti, strane coagulazioni; nuovi fusioni sonore e ideali secondo il cambiare del tempo, degli spazi grafici e degli spazi circondantimi continuamente e materialmente." Si noti, qui, che il cambiamento delle condizioni materiali spazio-temporali influenza il pensiero tanto quanto il cambiamento dei ritmi e degli "spazi grafici", proprio perché le forme che sono plasmante nella mente dell'esperienza sono intrinsecamente legate alle forme delle parole – il che vuol dire che è l'esperienza vissuta a modificare la lingua, secondo "fusioni" che la poesia registra sulla pagina scritta, nella speranza che il lettore le traduca a propria volta in pensiero, o meglio, in modificazioni del suo stesso pensiero.



immagine atta a rappresentare il pensiero che la poesia deve distendere. In questo modo, Rosselli paragonava il suo spazio metrico all'immagine di un papiro che, una volta srotolato, presentasse entro la pagina quadrata (o "quadro dell'esperienza") l'affastellarsi di ideogrammi, ovvero, di parole che indicano immediatamente idee, entità mentali che non sono definite e fisse ma sempre 'multiple' e in movimento, il cui senso si ridefinisce continuamente, in virtù dei rapporti che si istituiscono tra i segni sulla stessa pagina, che indicano, al contempo, suoni e idee. Così, proprio mentre dava rilievo alla dimensione *visiva* del testo poetico, Rosselli aggiungeva che, privata dell'esecuzione vocale, la parola comunque "risuona come idea nella mente", secondo un fenomeno di *risonanza* logico-associativa che pare sostituire (o integrare) sul piano dell'immaginazione mentale l'effetto della *performance* orale. Abbiamo per esempio visto, nella *Variazione* riportata nel paragrafo precedente, come, per associazione sonora, da "effetti" si scivoli in "affetti" o da "cella" in "cellula", ma anche come, per associazione d'idee, l'accostamento antinomico tra "freschezza" e "vecchiume" si coaguli nell'immagine della "fioritura secca"; o come il "perdonare", in un mondo in cui l'amore e la "comunione" con l'Altro sembrano impossibili, si riduca infine a un "condonare".

L'attenzione all'aspetto grafico-visuale non vuole dunque sottintendere che il piano sonoro decada completamente dal testo rosselliano, o che finisca in qualche modo in secondo piano, ma sottolineare che, proprio attraverso la pagina scritta, il suono si rivela inscindibile dal portato concettuale della parola. Rosselli è riuscita così a "fare l'orecchio alla pagina" e a sfondarla<sup>45</sup>: pur adoperando in piena coscienza la *scrittura tipografica*<sup>46</sup>, cercava al suo stesso interno delle strategie in grado di superarne i limiti, per quanto sostenute da teorie sicuramente eccentriche e poco conformi. Difatti, la sperimentazione rosselliana mirava a che il testo scritto non rimanesse in sé autonomo, muto, destinato a ripetere ostinatamente sempre lo stesso messaggio vincolato alla singola personalità dell'autore, per recuperare, invece, il ruolo *attivo* del lettore, in quanto *esecutore* che, attraverso l'assimilazione del testo e la capacità di quest'ultimo di "riposizionare i sensi"<sup>47</sup>, ne ascoltasse, come in una conchiglia, "il suono, certo, ma nel

---

<sup>45</sup> G. Frasca, *La lettera che muore*, p. 202.

<sup>46</sup> Vedi *Spazi Metrici*, p. 189: "scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce".

<sup>47</sup> Sulla lettura come esperienza perturbante vedi G. Frasca, *La lettera che muore*, pp. 70-5.

proprio afflusso di sangue”<sup>48</sup>. È questa la ricerca rosselliana di una “comunione” con l’Altro da realizzare attraverso la poesia, la sperimentazione di una “tecnica di consegna” che dovrebbe riguardare “per lo meno due persone alla volta”<sup>49</sup>: autore e lettore, soggetto poetante e soggetto leggente-auscultante, “in un circuito, in una scatola sonora che è solo un oggetto inerte, se non si ritenta ogni volta la sintonia”<sup>50</sup>. Difatti, come avviene con l’opera joyciana, “il *lapsus* (...) non funziona solo per il lettore, ma funziona anche per il lettore”<sup>51</sup>, in un intreccio tra piano grafico, piano sonoro, piano ideale che è inestricabile.

Dalla riflessione sul mezzo proprio della poesia moderna, appunto la scrittura, derivano, inoltre, due importantissimi motivi che vedremo scandirsi tematicamente nella poesia: da un lato, le potenzialità comunicative della poesia stessa, ovvero la possibilità di raggiungere effettivamente il lettore e di intervenire sul reale attraverso la parola poetica, dall’altro, l’impossibilità del canto e, di conseguenza, del “volo” per il poeta, irrimediabilmente vincolato alla materialità della scrittura, all’inchiostro.

Per quanto i limiti della sua stessa intenzione poetica vengano, così, costantemente esplorati da Rosselli, purtroppo, se ogni parola è una forma-idea, la poesia si rivela il luogo privilegiato in cui seriamente giocare e sperimentare, per conoscere un reale che, a sua volta, si manifesta sempre come forma. Difatti, Rosselli ribadiva ogni volta che gliene era data occasione, che “non pensava che lo scrivere potesse essere fuori dall’esperienza: l’esperienza veniva prima e la forma si trovava nell’esperienza, nell’esperienza del vivere”<sup>52</sup>. Dentro la lingua si può esplorare il rapporto tra uomo e realtà proprio perché la parola è la forma-idea totale, la forma per eccellenza, dove le attività fisico-mentali attraverso le quali esperiamo il mondo e lo ricreiamo dentro di noi, confluiscono simultaneamente, influenzandosi a vicenda, plasmando il pensiero: ogni parola è sempre una forma, un’idea, un’immagine che risuona nella mente, ed è un nodo di suoni che, facendosi segni scritti, compongono e rendono visibili all’occhio le forme del vissuto interiore, “quando premono”<sup>53</sup>.

---

<sup>48</sup> Id., *Joyicity*, p. 89.

<sup>49</sup> *Ivi*.

<sup>50</sup> Id., *La lettera che muore*, p. 202.

<sup>51</sup> L. Barile, *Amleto in Sleep*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli* (Ospedaletto-Pisa, Pacini Editore, 2015), p. 64.

<sup>52</sup> ‘Non mi sento Sibilla’, p. 224

<sup>53</sup> “cosa vogliono da me le forme quando premono ecc.” Cfr. *Diario in Tre Lingue*, p. 633.



#### I. 1. 4. *The womb of the war*

O! In the virgin womb of the imagination the word was made flesh.

James Joyce, *Portrait of the Artist as a Young Man*

Scrivere poesia, concepire la scrittura come un impegno e una ricerca sulla vita, per la vita, vuol dire, dunque, stare perennemente in ascolto, immersi in un mondo di suoni (o rumori) che immediatamente innescano nella mente movimenti, forme, idee. Ed è, perciò, dallo scivolamento di un suono sull'altro, dalla confusività della lingua, dal *lapsus* mai del tutto inconscio, dall'accostamento come dall'urto fonico, che può esplodere l'immaginario poetico, soprattutto in una lingua, come l'inglese, in cui Rosselli sentiva essere preponderante l'aspetto sonoro su quello logico<sup>1</sup>. Ancora, viceversa, sono gli scivolamenti delle idee che possono creare nuove immagini e richiedere una distorsione delle parole affinché queste possano farsi carico, nella loro forma, di un nuovo movimento del pensiero. Se ogni parola è un piccolo universo in cui forma e idea si corrispondono reciprocamente fino a coincidere, dove il suono trascina sempre con sé un'immagine complessa dell'esperienza, che a sua volta "risuona" nella mente, allora giocare con la lingua significa metterne alla prova le forme per seguire quella continuità tra suoni che istituisce una più profonda continuità tra idee, o quell'associazione di idee che esige una deformazione linguistica, anche e soprattutto laddove questa sia imprevedibile e inattesa: è così che la metamorfosi della lingua può schiudere una nuova visione di sé, e del mondo.

In questo senso, la poesia di Amelia Rosselli non può che leggersi sulla scia della grande tradizione europea, in particolare, di quella moderna francese, che passa attraverso il rimbaudiano "dérèglements des tous les sens" e il viaggio di Baudelaire "au bout de l'inconnu", per arrivare alle sperimentazioni surrealiste; ma, anche e soprattutto, è una poesia che deve molto alla letteratura inglese, quanto più estesamente si possa pensare: alla poesia metafisica, con la sua caratteristica con-fusione di sacro e profano, divino e corporeo, astratto e concreto; alla feconda malleabilità creativa della

---

<sup>1</sup> Torneremo sulla questione nel prossimo capitolo.

lingua shakespeariana; all'immaginario vivido del poeta-pittore William Blake, fino alla metamorfosi visionaria dei suoni e alla corporeità delle immagini nella poesia di Dylan Thomas. Ed è attraverso questo filtro, che certamente viene dalla sua formazione anglo-americana, che Rosselli vede e legge anche la poesia italiana: pensiamo alla corporeità delle ombre dantesche, alla funzione vitale dell'immaginazione negli idilli leopardiani, al tentativo portato avanti da Montale – sotto il magistero di Eliot – di dar rilievo e 'materialità metafisica' all'immagine poetica.

Leggere attentamente *Spazi Metrici* segna, senza dubbio, un passaggio importante per comprendere quanto sia significativa, tanto nella riflessione quanto nella poesia rosselliana, la dimensione visuale, sempre inscindibile dal suono; 'Laboratorio di Poesia' fornisce, poi, importanti integrazioni e chiarimenti alle folgorazioni di *Spazi Metrici*. Sempre nel 'Laboratorio', appena prima di avventurarsi nel tentativo di spiegare la natura della tra parola come idea, Rosselli affermava come "il quasi silenzio della lettura", che oggi contrassegna il rapporto dell'individuo con il testo, "faccia rendere alla poesia molta visualità"<sup>2</sup>:

Io, per esempio, quando leggo un buon poeta mi impegno, nel quasi silenzio privato, a cercare di immaginare le immagini che può proporre. Se non riesco a immaginarle le sue metafore, chiudo il libro. È uno sforzo che faccio per entrare nella poesia. Se il poeta è bravo l'immagine si costruisce facilmente, mentalmente.<sup>3</sup>

Ritroviamo in queste affermazioni lo stesso "impegno", lo stesso lavoro immaginativo della lettura, indispensabile "per entrare nella poesia", che ricordavamo in apertura con Marina Cvetaeva. Confrontarsi con il testo poetico vuol dire sempre, per Rosselli, mettere in movimento la propria immaginazione, portarla ad affrontare l'immagine insita nella parola altrui: in questo senso non soltanto il poeta, ma anche il *lettore* deve farsi "veggente", diceva Cvetaeva<sup>4</sup>. Ed è questa una parola, veggente, che vale la pena di evocare, perché se Rosselli ci dice che la poesia ha sempre a che fare con il mondo delle idee e delle immagini interiori, se l'attività dell'ascoltare è intimamente legata a quella del vedere, se leggere è entrare in contatto con una dimensione visuale tanto fisica quanto mentale, allora, chi è il poeta? È un veggente, ovvero colui che vede

---

<sup>2</sup> "Ora che vanno molto di moda le letture orali di poesia ci si è dimenticati il quasi silenzio della lettura che fa rendere alla poesia molta visualità." 'Laboratorio di Poesia', p. 230.

<sup>3</sup> *Ivi*.

<sup>4</sup> "Chi nella critica non ha il dono del veggente è solo un mestierante." Chiaramente, il critico dovrebbe essere il lettore per eccellenza. Cfr. M. Cvetaeva, *Un poeta a proposito della critica*, p. 20.

e che, nella parola, rende visibili anche agli altri le sue visioni, come sottintende Cvetæva, e come ben prima rivendicava Arthur Rimbaud? La risposta di Amelia Rosselli è negativa: no, perché se il veggente è “colui che salva e addita”, la poesia è, piuttosto, una “testimonianza, resa con mezzi esatti e sottili”<sup>5</sup>. Del resto, la psicoanalisi ci ha insegnato che la “visionarietà è semplicemente di tutti”, tutti sogniamo, tutti custodiamo immagini sommerse nell’inconscio, e se c’è una visionarietà propria del poeta questa è, usando un “termine filosofico”, la sua “visione del mondo”, che continuamente si rinnova di libro in libro, di testo in testo, per aggiustare di volta in volta le “mancanze nella propria comprensione”<sup>6</sup>. Il poeta, condannato al privilegio di lavorare con i contenuti e con le forme dell’interiorità, si fa invece “psicologo” della comunità: attraverso di lui, deve crearsi un “passaggio”, un canale che va “dall’inconscio al conscio”, un canale non “soltanto verbale”, ma “per immagini”, appunto, tramite cui sbloccare la barriera che nella società moderna rende rigido e nevrotico il rapporto tra le due dimensioni<sup>7</sup>.

È estremamente interessante che, in una delle sue ultime interviste radiofoniche, Rosselli abbia tentato di spiegare il ruolo che l’immagine ha nella sua poesia facendo riferimento a un’esperienza allucinatoria vissuta da ragazza, da rileggere non perché si presti a uno studio patologico della persona ma perché si consideri come un’esperienza, un vissuto intenso, in grado di incidere sul poeta e sulla sua scrittura: in quest’ottica viene interpretato da Rosselli stessa. È quindi interessante riportare quasi integralmente il passo in questione, perché si tratta di una ‘confessione’ utile a riflettere sulla poesia.

V’è un po’ la realtà attorno, v’è un po’ l’arte della metafora e v’è un po’ addirittura la visione in senso psicologico, quella che si chiama ‘impressione visiva’. Tu qualche volta hai un’immagine mentre scrivi davanti agli occhi, anche mentre non scrivi, e questo è nato anche un pochino da una dimestichezza con la psicanalisi, sia junghiana che freudiana – l’ho praticata. (...)

Abbiamo tutti una specie di alfabeto di metafore, non dico troppo tipiche, ma lo facciamo apposta a riprendere un tema, riprendere un’immagine tra i libri più tardi o trent’anni più tardi ... e tu lo usi e sviluppi sul piano conscio ma questa è l’immagine ... l’immagine che si è formata tramite il dinamismo, il cozzare di altre immagini secondo me. Mi è perfino capitato una volta di avere, come lei le chiama, le ‘visioni’, impressioni visive, per stanchezza fisiologica (...) ho avuto convulsioni per la stanchezza del sacco a pelo, camminate in

---

<sup>5</sup> Intervista a cura di Elio Pecora, p. 19.

<sup>6</sup> Intervista radiofonica ‘L’immagine del mondo fuori luogo’, in *Ibidem*, pp. 252-3.

<sup>7</sup> *Ivi*. Ricordiamo, a tal proposito, che Bernhard, come Jung, faceva uso terapeutico dell’immaginazione attiva, un metodo che, attraverso l’osservazione del flusso delle immagini interiori, permetteva di suscitare i contenuti inconsci alla coscienza del soggetto: a sottolinearlo è stata Carpita nel suo già citato *Amelia Rosselli e il processo di individuazione*, pp. 136-7.

Sardegna con altri amici (...) mentre la mia testa faceva bom-bom, bom-bom, per esaurimento dei muscoli e d'altro: due immagini si avvicinavano, cozzavano, ne nasceva una terza, poi ne nasceva una quarta, cozzavano, e questo in forma ellittica (...) qualcuno mi ha detto dopo che sono circuiti ellittici, di immagini. Si potrebbe ricordare Hegel, a parlare di tesi, contotesi, sintesi; in realtà sono immagini che provengono dalla fisica, in quanto io ho letto nei libri divulgativi di De Broglie, *I quanti e la fisica moderna* di Einaudi, che questa forma ellittica rappresenta un mondo atomico di grande violenza, perché le immagini erano violente e avevo visuali dell'isola, delle *madeleine*, ricordi, forse immagini della vita che Gramsci potesse aver condotto una volta tornato o nascendovi (...). Immagini che poi si trasformano inevitabilmente, nel caso di uno scrittore e specie di un poeta, in metafore. E penso che queste visioni, 'visioncelle' come le chiamo io, subiscono un po' lo stesso cozzo mentre scrivi. Accade qualcosa del genere nel preconcio e nell'inconcio. Tu inconsciamente avvicini due opposte o differenziate immagini o metafore, consciamente nella scrittura il cozzo te ne tira una terza fuori di ignota quantità, di ignoto significato, per questo bisogna avere modestia... Oh, inutile parlare di queste cose, lo scrittore forse le conosce. (...)

Noi pensiamo per impulsi elettrici e per immagini. L'inconcio direi che sta spingendo fuori una certa parte un po' primitiva-verace del pensiero.<sup>8</sup>

È anzitutto importante, anche a prova delle riflessioni fin qui sviluppate, che Rosselli facesse apertamente riferimento alla psicoanalisi e alla psicologia, trattate come strumenti di esplorazione della propria esperienza, se, dunque, il poeta è colui che mette a disposizione dell'altro il proprio vissuto interiore onde avvenga una qualche conoscenza; un lavoro delicato e serissimo, quello del poeta, che non solo 'scrive', ma ha costantemente a che fare con quanto di 'primitivo-verace' c'è nella psiche umana. Inoltre, qui come in altre interviste, Rosselli insisteva nell'affermare un forte interesse per la fisica quantistica, com'è del resto testimoniato dai libri conservati al fondo di Viterbo; interesse sempre da intendere all'interno della sua selvatica, onnivora, per certi versi ossessiva indagine, portata avanti alla scoperta della realtà<sup>9</sup>. La fisica quantistica nella sua versione divulgativa le poteva offrire, in effetti, un repertorio di forme e concetti da riadattare per interpretare i fatti dell'esperienza quotidiana, per esempio, il "circuitto ellittico" delle immagini che la mente vive e rivive. Come se, in fondo, psicologia, psicoanalisi, fisica moderna, filosofia non fossero altro che diversi linguaggi per descrivere gli stessi fenomeni, di cui è però l'arte a farsi carico, per andare *oltre* la descrizione – e scoprire dove porta questo 'oltre'. Un simile studio della realtà risponde, del resto, all'esigenza di riflettere sulle stesse grandi questioni affrontate dagli artisti del primo Novecento e, in fondo, da tutti i grandi poeti-creatori di ogni tempo: la continuità

---

<sup>8</sup> 'Ho fatto la poeta', pp. 339-41

<sup>9</sup> Ma il *modo* in cui Rosselli, durante questa intervista, si riferiva agli studi di fisica quantistica sembra, ancora una volta, ironico, quasi a voler dare in pasto ai critici suggerimenti sempre più enigmatici e complessi, che presi alla lettera porterebbero fuori strada.

e la reciprocità tra visione e ascolto, ovvero tra creazioni fatte di luci, di forme, di parole; i concetti di spazio e tempo così come esperiti nella percezione, e dunque la veridicità o l'illusorietà dell'esperienza quotidiana; il rapporto contraddittorio (quantomeno, secondo il pensiero logico) tra movimento e forma, che riflette quello tra divenire ed essere, tra molteplice e Uno, tra esperienza soggettiva e conoscenza dell'assoluto, tra esistenza umana e divinità; infine, la possibilità per l'arte di entrare in contatto con una qualche verità.

Tornando all'intervista, questo estratto, al di là delle letture e degli studi che vi sono evocati, richiede attenzione soprattutto perché Rosselli vi descriveva ciò che avviene durante il momento patologico – trattandolo come qualcosa di perfettamente compreso nella fisiologia stessa del corpo umano –, per accostarlo e sovrapporlo a quello creativo, che è, in fondo, altrettanto fisiologico: entrambi comportano una crisi di presenza, un afanisi del soggetto che si trova così esposto a un movimento ritornante e autopoietico di immagini o 'visioncelle', che si generano, distruggono, ricreano, senza soluzione di continuità, nel flusso vorticoso del pensiero. Non si tratta soltanto di ricordi, custoditi nella memoria e rivissuti nella mente, ma, anche, di veri e propri fantasmi che questa produce fino a proiettarli sullo spazio circostante, accogliendo, grazie al particolare stato in cui si trova il soggetto, le tracce che vi sono rimaste impresse – in questo caso, i frammenti della vita di Gramsci in Sardegna. È un racconto che diventa ancor più interessante e suggestivo quando ci rendiamo conto che, oltretutto, è permeato e intessuto di riferimenti letterari: difatti, non soltanto troviamo, in mezzo all'evocazione delle immagini dell'isola e delle allucinazioni 'gramsciane' suscitate da quegli stessi paesaggi, una vistosa citazione della *madeleine* proustiana, che già costituisce un ammiccamento e un suggerimento preziosissimo per il pubblico, ma tutto il discorso riguardante il "cozzare" delle immagini sembra calcato e plasmato sulla descrizione dell'atto poiетico così come lo presentava Dylan Thomas, in una nota lettera a Henry Treece, una sorta di dichiarazione di poetica che Rosselli stessa doveva avere letto nel volume antologico in suo possesso:

Spesso lascio che un'immagine 'si produca' in me emozionalmente, e quindi applico ad essa quanto possiedo di forza critica e intellettuale - , lascio che questa immagine contraddica la prima, già sorta, e che una terza immagine generi dalle altre due insieme una quarta immagine contraddittoria, e lascio quindi che tutte restino in conflitto entro i limiti formali da me imposti... Dall'inevitabile conflitto delle immagini – inevitabile perché appartenente



alla natura creativa, ricreativa, distruttrice e contraddittoria del centro motivante, cioè centro della lotta – cerco di pervenire a quella pace momentanea che è una poesia ...<sup>10</sup>

Dylan Thomas, in effetti, è un poeta con cui – fatta eccezione per la questione metrica – Amelia Rosselli avrebbe molto in comune, nell'idea della poesia così come nella scrittura: non sappiamo se lei abbia avuto occasione di leggere integralmente l'originale di questa lettera, ma vi si ritrovano delle osservazioni incredibilmente appropriate, quasi rivelatorie, per la sua stessa poesia<sup>11</sup>.

Thomas cercava infatti di spiegare a Treece perché i suoi testi, al contrario di quelli di altri poeti, come Cameron o Madge, non possano svilupparsi intorno a un'unica immagine centrale, dal momento che il loro centro è dato proprio da un “host of images”, le quali, appunto, sorgevano “emotionally” in lui, per distruggersi e rigenerarsi durante il momento creativo, cosicché “any sequence of my images must be a sequence of creations, recreations, destructions, contradictions”. Questo conflitto di immagini è sentito come “inevitable”, perché ‘bellica’ è la natura stessa del centro motivante della poesia, che è reso come “centro della lotta” nella traduzione di Sanesi, ma è definito “the womb of the war” nel testo originale. E questo grembo della guerra, il centro dell'ispirazione, in cui proliferano immagini che contengono già al loro interno il seme della loro distruzione, fa sì che per Thomas una poesia non sia:

a circular piece of experience placed neatly outside the living stream of time from which it came; a poem of mine is, or should be, a watertight section of the stream that is flowing all ways; all warring images within it should be reconciled for that small stop of time.<sup>12</sup>

Il testo non è, cioè, un ritaglio estratto (e astratto) dall'esperienza, che viene privato

---

<sup>10</sup> Dylan Thomas, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi (Parma, Guanda, 1962), p. 11. Rosselli possedeva l'edizione precedente dello stesso libro, uscita nel 1954. Per quanto riguarda la questione metrica, Nadia Fusini ha dimostrato che “quello che interessa Thomas è il linguaggio in sé, non per quello che dice, ma per quello che è, ed è suono, materialità, *texture*”; infatti, l'andamento sonoro e ritmico della poesia è intimamente connesso ai segni di una “semantica immaginaria” (cfr. il saggio *Dylan Thomas: nel corpo della poesia*, parte I e parte II, pubblicati rispettivamente in «Strumenti critici», 29, 1976, pp. 126-45 e, stessa rivista, 32/33, 1977, pp. 224-41). Dunque, se la formulazione metrica di Rosselli è del tutto personale e si discosta necessariamente dalla messa in forma testuale di Thomas, ciò non toglie che i due poeti condividano una forte somiglianza proprio nel modo in cui concepiscono e realizzano il rapporto forma-significato.

<sup>11</sup> Nel fondo Rosselli di Viterbo, alcuni libri di Thomas sono effettivamente in inglese (era abitudine di Amelia chiedere al fratello John di procurarle dei testi in lingua, a Londra) ma non c'è alcun volume di lettere. È vero, tuttavia, che, soprattutto negli anni Cinquanta, Rosselli vive spostandosi da una stanza all'altra, in una costante dispersione di oggetti, vestiti, libri che compra, presta e rivende di continuo, quindi ricostruire tutta la sua biblioteca, con ciò che abbiamo oggi, è pressoché impossibile.

<sup>12</sup> D. Thomas, *The collected letters of Dylan Thomas*, edited by Paul Ferris (London Melbourne, Dent & Sons, 1985), pp. 280-3.

della vitalità del divenire per assumere una forma ‘circolare’, come una sfera dai contorni perfettamente nitidi e puliti, ovvero una forma conchiusa in se stessa, bilanciata e coerente, assoluta, in cui *tout se tient* con regolarità ed equilibrio. Piuttosto, il testo è parte del movimento stesso, è un punto senza uscita, ‘a tenuta d’acqua’ (*watertight*), del flusso stesso, che, al suo interno, continua ad agitarsi in tutte le direzioni: un vortice, dove è il controllo del poeta, che vi applica “quanto di forza critica e intellettuale” possedeva, a far sì che “il cozzare” delle immagini raggiunga un momento di stasi, una piccola interruzione del tempo. Tale esperienza del fluire, da cui viene l’ispirazione poetica, si esplica in un ciclo distruttivo-generativo di immagini per Thomas, nella violenza del loro ‘circuito ellittico’ per Rosselli: sono immagini che, sorgendo dalla percezione e dall’attività psichica, rispondono al movimento dell’esperienza interiore per ripeterlo nel testo, passando così dall’inconscio al conscio, senza rimanere tuttavia ingabbiate in un’interpretazione stringente e univoca. Usando una meravigliosa espressione rosselliana, ogni immagine è “l’immagine di una parte del mondo” che “si spiazza nel tempo ed entra nella poesia”<sup>13</sup>, in un momentaneo straniamento dello spazio-tempo che non implica però alcuna perdita di ritmo, alcun soffocamento della dinamicità propria dell’esistere in un’organizzazione logica del testo.

A impressionare qui è, anche, il convergere di casualità e controllo nello scrivere che accomuna straordinariamente il lavoro dei due poeti. Tanto Thomas quanto Rosselli, infatti, sembrano avere a che fare con il surrealismo, condividendone l’intento di entrare in contatto con la dimensione “primitiva-verace del pensiero”, ma dichiarano di ricorrere alla psicoanalisi per interpretare le immagini che, dall’inconscio, affiorano nella parola. In entrambi i casi, la scrittura automatica assume “un carattere di compromesso”<sup>14</sup>, perché se “si usano immagini inconse che scattano qualche volta dal cozzar dei suoni”<sup>15</sup>, queste devono rientrare nei “i limiti formali” imposti dal poeta<sup>16</sup>. E

---

<sup>13</sup> Intervista radiofonica ‘L’immagine del mondo fuori luogo’, p. 247.

<sup>14</sup> R. Sanesi, *Introduzione*, in D. Thomas, *Poesie*, p. 9.

<sup>15</sup> Intervista radiofonica ‘Questa filosofica ricerca della vita’, p. 257.

<sup>16</sup> Cfr. la già citata traduzione di Sanesi per la lettera di Dylan Thomas. Mentre Rosselli ha dichiarato di aver sperimentato la scrittura automatica in una fase di apprendistato poetico, il rifiuto da parte di Thomas per il surrealismo era netto, in una rivendicazione radicale della propria originalità poetica, lontana dal “delirious following of intellectual fashion”, al punto che il surrealismo è stato da lui definito “a purposely ‘unreasonable’ experiment inimical to poetry”. Nella poesia di Thomas, infatti, “every line *is* meant to be understood; the reader *is* meant to understand every poem by thinking and feeling about it, not by sucking it in through its pores, or whatever he is meant to do with surrealist writing” (i corsivi sono del poeta stesso). Si evince da queste righe come, anche per Thomas, la lettura dovesse darsi come atto esperienziale: la comprensione della poesia può avvenire soltanto attraverso un lavoro del pensiero e della sensazione che è già insito nelle parole, inscritto nei

sappiamo, con Rosselli, che quanto è formale non è mai puramente esteriore o superficiale, ma che la forma riguarda sempre l'idea: i limiti imposti dal poeta regolano dunque lo spazio-tempo in cui deve realizzarsi la poesia (che è sempre pensiero, "sintomo" della vita interiore) e intervengono anche sull'oscurità dei contenuti inconsci, decidendo degli scivolamenti della lingua che il poeta segue nella scrittura. Così, necessità, ovvero, inevitabilità delle immagini inconsce, e libertà, cioè, controllo conscio del poeta, vertiginosamente si incontrano in un testo che, più che "la visione raggiunta", "netta e chiarificata", ci offre infine "la ricerca stessa" del poeta, quella ricerca "che lo affatica per giungere dalle ragioni del confuso sentire a quelle della pacificazione della luce"<sup>17</sup>, forse, senza mai raggiungerla veramente.

La scrittura è dunque un processo, un movimento creativo della lingua che passa dal suono all'immagine, dall'immagine al suono, districando gli intrecci del pensiero per intessere una forma che sia ancora, rievocando Fenollosa, 'pregna della linfa vitale' e, soprattutto, in grado di aprire il soggetto alla conoscenza. Di questo movimento, Rosselli parla continuamente all'interno della poesia stessa. Così, in *Sleep*, libro in inglese il cui titolo già allude allo scivolamento (*slip*), all'errare della lingua sulla soglia del sonno (*sleep*), la somiglianza fonica tra *poetry* e *portrait* fa conflagrare le due parole, in uno scenario immaginario su cui si sviluppano due poesie sorelle:

Do come see my poetry  
sit for a portrait, it  
hangs in dimples, by the  
light bay window, and pronounces  
no shape of word, but that  
you find it imperative.

Do come see me writhe, in  
the shadows of lust, as  
if the sun had cleared  
it from all narrow doubt.

Do see it shake off all  
posts with a stick, hitting  
the air, in long shadows.  
It never made better claim

Do come see my poetry  
demand it sit for a portrait  
in silence recalling  
all past experiences  
with no boredom enslaving  
its cheeks which wait.

Do come see my poetry  
be forceful and desperate  
(if ever desperation were ever  
a nest in the mind). In kind  
it is suave almost, but rather  
uncertain as to its premises  
and as to its finalities  
it avoids gaps, principles,  
rests on unconscious decision

---

versi; se c'è un'oscurità della poesia, essa è avvertita come inevitabile, per via dell'energia e dei contenuti che deve esprimere. Dunque, un lavoro intellettuale-emotivo è sempre implicito nella lettura della poesia; il surrealismo, invece, si dà come operazione tutta intellettuale e astratta, volontariamente assurda, che scarta dal senso per via di una posizione ideologica che precede l'atto in sé della scrittura. Cfr. D. Thomas, *The collected letters of Dylan Thomas*, pp. 204-5.

<sup>17</sup> R. Sanesi, *Introduzione a D. Thomas, Poesie*, p. 14.

before, than to turn you  
loose upon my sorrow.<sup>18</sup>

while you paint.

With a stroke of the brush you  
empower it, with a bliss which  
was not there, before we talked.  
With a slip of the pen you  
endow it, with thoughts which  
were never there at all, save  
that you lurked in the shadows  
finding out its message.

And now the sitting is at end  
your new principle stares  
you in the eyes, and with dread  
it surmises, you were never  
born before you wrote  
of tender surmises.<sup>19</sup>

Lo scivolamento fonico-semantic *poetry* / *portrait* riesce a ben rappresentare la convergenza e l'influenza reciproca tra piano sonoro e piano ideale, al punto che è difficile capire se l'accostamento tra i due 'temi' avvenga prima sull'uno o sull'altro. Tuttavia, è grazie a questa associazione che la lingua svela la natura del testo poetico come ritratto, sulla cui superficie si lascia che affiorino le memorie delle passate esperienze, evitando però tanto i vuoti di coscienza ("gaps") quanto l'imposizione di principi stabiliti a priori ("principles"). Piuttosto, il gesto della mano – che dipingendo scrive – è mosso da una "unconscious decision": con questo splendido ossimoro, Rosselli allude proprio alla natura del processo creativo, dove si lascia, volontariamente e consapevolmente, che ad agire siano i movimenti delle percezioni, del ricordo, della psiche, che mostrano e rivelano, senza però mai cedere del tutto all'automatismo. La pennellata di colore e il tratto d'inchiostro della penna sono perciò lo stesso gesto, in grado di dare forma e corpo a qualcosa che prima non esisteva concretamente, in grado di *creare* un testo-quadro che pronuncia "shapes of word", parole che hanno suono e

---

<sup>18</sup> Traduzione di Emmanuela Tandello: "Vieni a vedere la mia poesia | posare per un ritratto, cade | ondulata presso | il chiaro bovindo, e non pronuncia | forma di parola che tu non | trovi imperativa. || Vieni a vedermi torcere, nelle | ombre della lussuria, come | se il sole l'avesse liberata | da ogni ristretto dubbio. || Vedila scuotere | ogni palo con un bastone, colpendo | l'aria, con lunghe ombre. | Non ha mai reclamato maggior diritto | di sguinzagliarti | libero su le mie pene." *Sleep*, pp. 974-5.

<sup>19</sup> Traduzione di E. Tandello: "Vieni a vedere la mia poesia | esigi che posi per un ritratto | ricordando in silenzio | tutte le esperienze del passato | e nessuna noia catturi | le sue guance in attesa. || Vieni a vedere la mia poesia | essere decisa e disperata | (se la disperazione fosse mai | nido nella mente). Nel suo genere | è soave quasi, ma piuttosto | incerta sulle sue premesse | e in quanto ai suoi fini | evita spiazzi, principi, | e riposa su decisioni inconse | mentre dipingi. || Con una pennellata le | conferisci una beatitudine | finora assente, prima che parlassimo. | Con una svista della penna le | doni pensieri che | non vi furono mai, salvo | che ti celasti dietro le ombre | scovando il suo messaggio. || Ed ora l'ora di posa è finita | il tuo nuovo principio ti fissa | negli occhi, e con terrore | sospetta che mai | fosti nata prima di scrivere | di teneri sospetti." *Ibidem*, pp. 982-4.

soprattutto forma, e che sono infine “imperative”, se la libertà del poeta, che manipola la lingua, finisce sempre per coincidere con una necessità implicita nella lingua stessa: del resto, se c’è una marca di poeticità in un qualsivoglia testo è proprio l’urgenza che una parola sia quella che è, e che si trovi esattamente nella posizione in cui si trova. Infine, in questo contorcersi (“writhing”) che è la scrittura stessa (il “writing” che traspare in filigrana) nasce, assieme al testo-ritratto, lo stesso io poetico, nelle sembianze di un Altro: un nuovo principio, che terribilmente fissa negli occhi il proprio creatore-lettore. Così, la poesia diventa ritratto imprevedibile di chi scrive e, forse, ancora di più, è ritratto di colui che legge<sup>20</sup>. Il dittico *Do come see my poetry* si fa, perciò, figura calzante del processo creativo rosselliano, riproducendo la nascita della poesia a partire dal “cozzare” di due parole-idea, fino a *creare* qualcosa di nuovo: il testo stesso.

Nel corso di un’intervista radiofonica, Andrea Zanzotto, con l’acutezza che gli era propria, ha definito “questo scrivere” di Rosselli come:

un corpo a corpo con la realtà, con la realtà interiore e con quella esteriore che naturalmente influiscono reciprocamente su se stesse. E in questa congestione, potremmo dire, di forze pulsionali così differenziate, appaiono le immagini.<sup>21</sup>

Zanzotto, poeta lui stesso, ha compreso che, a far scaturire le immagini che dal pensiero rivivono nella poesia, è proprio l’esperienza del vivere, ovvero il contatto tra mondo interiore e mondo esteriore, per via di una “congestione”, un aumento, un’eccitazione dell’attività psichica, che consegue al gorgo-ingorgo delle esperienze vissute. E “congestione” è parola fortemente evocativa, perché nel *con-gerere* (letteralmente, portare assieme, accumulare) sembra consumarsi l’allusione a una sorta di *gestatio* del poeta, un portare dentro di sé, nascondere, curare i residui dell’esperienza, per poi darli alla luce nel testo. Difatti, quella della gestazione, usata da Thomas (“the womb of the war”), non è soltanto una metafora suggestiva, superficiale, atta a evocare il processo creativo. A sua volta, ne è immagine materiale, ne riproduce il movimento effettivo, perché l’atto poetico è un *fare* concreto, un *generare*, che passa attraverso una ‘cova’ nell’interiorità di percezioni, pulsioni, pensieri, fino alla loro reificazione, ripetizione, espressione in una forma esterna al corpo del poeta: quella testuale. Il

---

<sup>20</sup> Si tratta, infatti, anche di un’ironia sull’interpretazione: lo stesso lettore-critico, leggendo, dipinge un quadro del testo e del soggetto autore, trovando tra le pieghe dei versi, più spesso aggiungendo, dettagli imprevisi.

<sup>21</sup> A. Zanzotto, intervenendo in ‘Paesaggio con Figure’, p. 317.

‘grembo della guerra’ è, dunque, il luogo interiore in cui conflittualmente si genera la poesia, se la creazione nasce sempre dalla lotta: la guerra babelica tra le lingue e interna alla lingua stessa, che continuamente genera mondi e immagini<sup>22</sup>. È questo il medesimo luogo che Rosselli figura nell’immagine corporea del “belly”, sede di ogni “belligerency”, che a più riprese torna nei testi di *Sleep*: la poesia, vedremo, testimonia come dall’occhio-orecchio, le aperture al mondo attraverso le quali la realtà penetra nell’io, l’esperienza si matura conflittualmente nella mente e nel ventre. Qui, tra questi due organi, avviene la gestazione della poesia che, perciò, è tanto intellettuale quanto viscerale: in una sola parola, psichica.

---

<sup>22</sup> Sulla guerra babelica come luogo della creazione e della verità ha scritto Derrida, commentando (e “babelizzando”) due semplici parole (“He war”) tratte dal *Finnegans Wake* di James Joyce. Cfr. Jacques Derrida, *Ulysses Gramophone. Deux mots pour Joyce* (Paris, Editions Galilée, 1987), pp. 38-40.

### I. 1. 5. *Ombre e fantasmi*

Poi nella cera si scarica l'utero e l'utero  
è poi quel cavallo, bisbetico fa sempre a modo  
suo e poi cavalca molto gaio e poi un'altra scossa  
fino a sentirsi fatto.

(...)

Poi nella gamba si chiude l'uscio e l'uscio  
sbarazza  
i resti e il gorgo interno chiama chiama.

Amelia Rosselli, *Serie Ospedaliera*

Il contatto tra realtà interiore e realtà esteriore, dunque, genera continuamente immagini. Inserendo la *madeleine* tra le 'visioncelle' avute in Sardegna, Rosselli ci rammenta, infatti, che ogni memoria vive dentro di noi come "ricordo visivo", come immagine che palpita in fondo all'essere, e cerca di risalire evocata dalla casualità di una circostanza, sia essa data da un odore o un sapore, come Proust dice in *Du côté de chez Swann*<sup>1</sup>, o, ancora, da un suono, da una forma. Ogni esperienza vissuta si trasforma cioè in un'immagine e, così, può depositarsi in un luogo remoto della psiche: disporsi all'esperienza del flusso del vivere consente a queste immagini di riaffiorare, per rendersi visibili. L'esperienza si rivela allora, sempre, un circuito vorticoso di impressioni e memorie riemerse, dov'è difficile discernere tra ciò che risale al pensiero dall'interiorità e ciò che, invece, effettivamente, pertiene alla realtà esterna. Come abbiamo visto, infatti, la stessa percezione è un'attività autopoietica: anche quel che proviene dal mondo subisce l'effetto metamorfico di una interiorizzazione tra corpo e mente, che è una vera e propria trasfigurazione.

---

<sup>1</sup> "A palpitare così in fondo al mio essere sarà, certo, *l'immagine*, il *ricordo visivo* che, legato a quel sapore, si sforza di seguirlo fino a me. Ma troppo lontano, troppo confusamente si dibatte; colgo a stento l'inafferrabile vortice dei colori rimescolati; ma non arrivo a distinguere la *forma*, unico interprete al quale potrei chiedere di tradurmi la testimonianza del suo contemporaneo, del suo inseparabile compagno, il sapore, di spiegarmi di quale circostanza particolare, di quale epoca del passato si tratta. (...) le *forme* – compresa quella della piccola conchiglia di pasticceria, così grassamente sensuale sotto la sua pieghettatura severa e devota – erano scomparse, oppure, addormentate, avevano perduto la forza d'espansione che avrebbe permesso loro di raggiungere la coscienza." La traduzione è di Giovanni Raboni, per Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* (Milano, Mondadori, 1983), vol. 1, pp. 57-8. I corsivi sono miei e sottolineano delle parole particolarmente importanti nelle riflessioni di Rosselli, e che possono dunque averla colpita nella lettura. Nel fondo di Viterbo si trovano infatti quattro dei volumi de la *Recherche*, tutti in edizione Gallimard: a mancare sono, purtroppo, *Albertine disparue*, *Le Temps retrouvé* e proprio *Du côté de chez Swann*. Sebbene i segni sui libri facciano pensare che Rosselli ha abbandonato la lettura a un certo punto, è comunque difficile che non avesse iniziato dal primo volume: è molto più probabile che sia andato perso.

È, in definitiva, molto difficile rendere conto in maniera ordinata del pensiero che Rosselli coagula intorno all'immagine: vi integra il suo personale concetto di idea platonica con lo studio della percezione, intesa come processo generatore di forme, mescolando selvaticamente filosofia classica e *Gestaltpsychologie*, per osservarle poi attraverso la lente della psicoanalisi e della linguistica, finché ogni forma dell'esperienza va a coincidere con un'immagine psichica interiore, che è punto di incontro tra percezione (penetrazione delle cose dall'esterno all'interno) e sintomo (emersione delle immagini dall'interno all'esterno) che si reifica nella parola, intesa come ideogramma, nel senso di forma che, a sua volta, sia suono-immagine. Un pensiero eterogeneo e complesso che non ha – e non deve avere – necessariamente coerenza metodologica, perché è la scrittura poetica che, nascendo dal contatto diretto con l'esperienza, rielaborando simili spunti scientifici o pseudo-tali, crea infine un universo testuale che si rapporta direttamente alla vita, facendosene depositaria. Difatti, la letteratura, in quanto regno plasmato dall'immaginario, è da sempre il luogo in cui interrogare la realtà come esperienza al limite tra il sogno e la veglia, dove metterne in discussione la verità, e provarne la conoscibilità.

Quel che conta, più delle fonti e degli studi, è proprio la realtà di cui ci parla la sua poesia rosselliana, parimenti fatta di immagini, popolata da fantasmi, continuamente trasfigurata dalla mente. Infatti, se le forme-idee, le immagini mentali, stratificate e molteplici, che si generano incontrando il mondo, sono la sostanza dell'esperienza quotidiana, le domande che si poneva Amelia Rosselli – e che pone a noi, con la sua poesia – riguardano proprio la consistenza del nostro vivere: è dunque vero quel che viviamo ogni giorno? dove accade la realtà, dentro o fuori di noi? che cosa è natura, e che cosa è creazione della mente? <sup>2</sup> Come distinguere, in sostanza, la *percezione* da ciò che è, invece, *proiezione*, ammesso e non concesso che ci sia una differenza? “Esiste molta gente, e non è tutta in me vana, o oleografica” dicono i primi due versi di una poesia di *Serie Ospedaliera*<sup>3</sup>. Il problema è esattamente capire di che materia sia fatto il vivere: e potremmo rispondere, con il Prospero shakespeariano, che si tratta, forse, della stessa sostanza dei sogni. Il sospetto che attraversa la poesia è, infatti, che la mente

---

<sup>2</sup> Ripropongo qui le domande che sovengono a Massimo Stella, passando proprio attraverso la lettura di Proust, nel suo *Madreparola. Risorgenze della musa tra modernismo europeo e antichità classica* (Milano-Udine, Mimesis, 2017), p. 30.

<sup>3</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 251.



si comporti come una lanterna magica, e che finisca per proiettare più ombre di quanta sia la luce che riceve: che l'essere umano, in definitiva, si muova in un mondo di spettri.

Sono queste domande che stanno, dunque, al cuore della poesia, rappresentando sia il punto prospettico da cui il poeta guarda il mondo e parla, sia, spesso, il motivo centrale dei testi, come avviene, per esempio, nella seguente delle *Variazioni Belliche*, poesia che, peraltro, ci consente di aggiungere un tassello ulteriore nella comprensione dell'universo esistenziale e psicologico in cui vive l'essere umano:

Nel mondo delle idee non vi era nessun pianto, ma nella vita tutto era roscchiato dal logorante pianto dei pipistrelli che sbattevano di qua e di là: fantasia rotta ai muri e i cantoni della casa umida di desideri inconvocabili. Se nella gigante pretesa di sapere più degli altri io mi perdevo non era per il vuoto che lussureggiava fuori della finestra ma per la pienezza che non ammetteva intralci. Convocata a battere le mani essa rialzava le barriere del vuoto e cadeva nel largo tranello del suo cuore buono. Cadevano insieme alle sue fantasie le ultime rapaci volpi del deserto.

Per una perdita di fiato essa digiunava molto comodamente in una casa bislacca fatta di tranelli, vuoti d'aria, incastri e libertà: permessi al vuoto. Con il vuoto rapiva la banca il partner degli oblii.<sup>4</sup>

La poesia immette improvvisamente il lettore “nel mondo delle idee”, annunciando il tema platonico al di fuori del quale non è possibile comprendere il testo. E, infatti, là, nel mondo delle idee, dove stava l'anima prima di entrare nella vita e non esisteva corpo né desiderio, “non vi era nessun pianto”, mentre nella vita tutto si logora, tutto si piange: la poesia strappa così, violentemente, il lettore dal mondo ideale in cui l'aveva inizialmente immerso, per scaraventarlo, con l'apparizione dei “pipistrelli” che volando sbatacchiano “di qua e di là”, direttamente nella caverna del mito narrato da Platone nella *Repubblica*. È dunque qui che si vive l'esistenza, qui che ci troviamo, come prigionieri, circondati da ombre che si spezzano sulle pareti rocciose (“fantasia rotta ai muri”). Tuttavia, non ci sono custodi né carcerieri a muovere i burattini da cui queste ombre provengono: i fantasmi sono generati dai “desideri inconvocabili” del soggetto stesso. Infatti, da un lato il corpo esiste e si consuma, con il desiderio che continua a provocarlo e trascinarlo – a sbatacchiarlo di qua e di là, come fa il nugolo di pipistrelli

---

<sup>4</sup> *Variazioni Belliche*, p. 99.

–, dall’altro il soggetto si imbatte sempre in quel “largo tranello” che è la sua stessa ambizione a superare il contingente e il terreno in nome dell’assoluto, della verità, del bene: aspirazione alla pienezza dell’essere e, soprattutto, all’*ideale* che, vedremo anche in *Sleep*, è destinata a rimanere puntualmente frustrata. Tanto paradossalmente quanto inevitabilmente – giacché si tratta sempre di “incastrati e libertà” – la vocazione al tutto si rovescia in vocazione al vuoto. Così, il soggetto non può che digiunare nell’umidità della sua casa-caverna, per vivere di “vuoti d’aria” e “oblii”<sup>5</sup>: quasi una reificazione di quella condizione cui la psicoanalisi lacaniana ha dato il nome di *manque*<sup>6</sup>.

Tanto l’immagine dei “pipistrelli” quanto quella della “casa umida” sembrano, oltretutto, derivare da uno *Spleen* di Baudelaire.

Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle  
Sur l’esprit gémissant en proie aux longs ennuis,  
Et que de l’horizon embrassant tout le cercle  
Il nous verse un jour noir plus triste que les nuits;

Quand la terre est changée en un cachot humide,  
Où l’Espérance, comme une chauve-souris,  
S’en va battant les murs de son aile timide  
Et se cognant la tête à des plafonds pourris;

Quand la pluie étalant ses immenses traînées  
D’une vaste prison imite les barreaux,  
Et qu’un peuple muet d’infâmes araignées  
Vient tendre ses filets au fond de nos cerveaux,

Des cloches tout à coup sautent avec furie  
Et lancent vers le ciel un affreux hurlement,  
Ainsi que des esprits errants et sans patrie  
Qui se mettent à géindre opiniâtrément.

- Et de longs corbillards, sans tambours ni musique,  
Défilent lentement dans mon âme; l’Espoir,  
Vaincu, pleure, et l’Angoisse atroce, despotique,  
Sur mon crâne incliné plante son drapeau noir.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> La chiusa, “Con il vuoto rapiva la banca il partner degli oblii”, sembra alludere all’esistenza di un amante il quale tuttavia non può compensare il vuoto, anzi, il vuoto è la consistenza stessa del suo amore e del suo ‘ratto’: difatti, dimentica ed è dimenticato.

<sup>6</sup> Ci riferiamo in particolare alla mancanza di cui Lacan parlava in *Il desiderio, la vita e la morte*: “Nella prospettiva classica, teorica, tra soggetto e oggetto c’è coattazione (...). Il soggetto deve adeguarsi alla cosa in un rapporto da essere a essere – rapporto di un essere soggettivo, ma ben reale, di un essere che sa di essere con un essere che sa di essere. Il campo dell’esperienza freudiana è in tutt’altro registro di relazioni che si stabilisce. Il desiderio è un rapporto da essere a mancanza. Questa mancanza è mancanza di essere, nel senso proprio della parola. Non è mancanza di questo o di quello, ma mancanza di essere grazie a cui l’essere esiste.” Cfr. Jacques Lacan, *Il seminario. Libro II. L’io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (Torino, Giulio Einaudi, 1991), p. 283.

<sup>7</sup> Traduzione di Luciana Frezza: “Quando il cielo basso pesa come un coperchio | sullo spirito che geme, preda d’un tedio ininterrotto, | quando all’orizzonte abbracciando tutto il cerchio | dispensa un giorno nero più triste della notte; || quando la terra si muta in un’umida cella, | e la Speranza, come un pipistrello maldestro, | va urtando i muri con la sua ala timida | e ai soffitti marciti cozzando con la testa; || quando la pioggia svolgendo

L'*incipit* di questo testo descrive lo stesso “cielo basso e pesante” che, pur assente in *Nel mondo delle idee*, come vedremo, è scenario ricorrente nella poesia rosselliana. Incombendo come un greve “coperchio”, gonfia di pioggia, la cappa celeste trasforma quindi la “terra” in un’“umida segreta”, dove inutilmente si dibatte la Speranza: anziché volare in alto, come un uccello, questa cozza come un *pipistrello* contro i “soffitti marciti” del mondo, che, infine, diventano i confini del cranio del soggetto stesso. Ritroveremo tutti questi motivi ripresi e sviluppati nella poesia in inglese di Rosselli: per ora è importante notare come la vicinanza al testo baudelaiano risieda nella comune concezione dell’esperienza terrena come *clausura* all’interno di uno spazio oscuro e ctonio. La “clachot humide” dello *Spleen* precorre, infatti, la più ricorrente ambientazione della poesia rosselliana. Lontana dal luminoso “mondo delle idee”, popolata da “fantasia rotta ai muri”, la stessa “casa umida” che ospita il soggetto diventa esplicitamente una “cella umida” in un’altra *Variazione*<sup>8</sup>. Il confronto con la poesia di Baudelaire consente, perciò, di comprendere un passaggio fondamentale del discorso poetico rosselliano, perché è proprio l’offuscarsi del cielo – immagine che reifica il distacco del soggetto dal divino così come dal “mondo delle idee” – a rendere l’intera realtà umana una “cachot humide”, una *cella sotterranea* che è, per altro, bagnata dalle ‘strisce’ della pioggia e dal pianto dalla Speranza nel testo di Baudelaire, “rosicchiata” dal “pianto dei pipistrelli” in quello di Rosselli.

Così, la poesia non soltanto ci dice qualcosa sull’esperienza personale, di sofferenza e solitudine, del poeta. Certamente il portato biografico conta, ma non è mai tutto. La forza del testo sta soprattutto nella capacità di schiuderci una condizione che è propria

---

le strisce sterminate | imita le sbarre di una prigione immensa, | e accorre un popolo muto di ragni infami | che appende le sue reti dentro i nostri cervelli; || campane all’improvviso saltano su con una furia | e scagliano verso il cielo un atroce lamento, | come spiriti erranti inquieti e senza patria | che si mettano a gemere ostinatamente. || - E i carri funebri, senza tamburi né musica, | mi sfilano nell’anima in lungo e lento corteo; | la Speranza, vinta, piange, e l’Angoscia, dispotica, | mi pianta nel cranio reclino il suo vessillo nero.” Cfr. Charles Baudelaire, *I fiori del male* (Milano, Rizzoli, 2004), pp. 152-3.

<sup>8</sup> “Dentro della *ripida cella* del Signore cantavano inni | e inni dentro della *cella umida* del vegliardo riposavano | i santi. (...) Entro delle *ripide celle* di Dio suonava un’altra canzone” (*Ibidem*, p. 103). In generale, l’ambientazione interna alla “cella” ha un’altissima diffusione nelle *Variazioni*. Per esempio, il tema “Nella cella” si ripete due volte in *Ma in me coinvenivano montagne* (p. 69); ancora, “Entro della cella” si trova più volte ripreso e variato in *Entro della cella di tutte le bontà*, già a partire del verso-titolo (p. 129): “Entro della cella di tutte le bontà rimava splendidamente | un acceso vocabolario: la mia noia. (...) Entro | della cella vergine di tutte le bontà cadevano gli preti | e le donzelle coi fiori arricciati in testa: candelabro | dei patiti di vanità. Splendida vergine!”; nella già citata *Nell’elefantiasi della giornata* (p. 154) troviamo invece i seguenti giri di frase “La somministrazione | di ogni bene avveniva dentro e fuori la cella. La *cellula* | di tutte le freschezze si appartava desolata | nel suo vecchiume”, mentre le “occhiaie” di Cassandra in *Mare del bisogno, Cassandra* (p. 176) sono definire “celle di rassegnazione”. Corsivi miei.

dell'essere umano: sparito il Bene, ideale e divino, che si è allontanato oltre l'orizzonte terreno, questi non può che vivere in una cavità vuota<sup>9</sup>. E se la presenza di Dio è impossibile ed è destinata a rimanere inconoscibile, se il mondo che circonda il soggetto ha la consistenza di un'ombra perché è soltanto in quanto forma che gli si può manifestare, anche l'altro, il simile, l'amato, è irraggiungibile. Difatti, in questo spazio vacante, nell'antro profondo da cui nasce il desiderio e che dal desiderio stesso è scavato, appaiono i fantasmi:

la sua solitudine è popolata di spettri, e gli  
spettri la popolano di solitudine. E il suo amore  
rumina e non può uscire dalla casa. E la sua  
luce vibra pertanto fra le mura, con la luce,  
con gli spettri, con l'amore che non esce di  
casa. Con lo spettro solo dell'amore, con lo  
rispecchiamento dell'amore, con il disincanto,  
l'incanto e la frenesia.<sup>10</sup>

Non sembra un caso che i fantasmi si palesino di fronte all'impossibilità dell'amore, il quale, quasi personificato, per effetto del suo desiderio inconoscibile e insaziabile, “rumina” (e rimugina) in solitudine evocando attorno a sé presenze fantasmatiche, gli “spettri” appunto, diano essi forma a memorie del soggetto o a pure fantasie. Questi ultimi versi appartengono, del resto, alla ‘variazione’ che, ne *La Libellula*, Rosselli esegue su *H* di Rimbaud, variazione in cui il tema della masturbazione e della solitudine del desiderio (“Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine eiaculatoria”) si intreccia apertamente a quello della *pietas* del soggetto (“ed a tutti solleva il cappellino estivo, col gesto inusitato della pietà”) in cui sta la sua aspirazione fallita alla ‘comunione’ con l'Altro. Inoltre, anche la caverna platonica di *Nel mondo delle idee* è ambigua, come spesso avviene in Rosselli, celando una possibile allusione all'antro, al buco, al vuoto del corpo femminile, che mai può riempirsi – l'utero, o gorgo, della poesia in esergo a questo stesso paragrafo<sup>11</sup>. Sembra dunque la mente stessa a proiettare le ombre che circondano

---

<sup>9</sup> Come afferma esplicitamente l'inizio di *Diario Ottuso* (p. 833): “non capì bene la vita, se no avrebbe avuto paura della vita, invece di sfidarla, come fosse un pozzo da riempirsi. La vita è un pozzo vuoto e va rispettato il suo vuoto.”

<sup>10</sup> *La Libellula*, p. 207

<sup>11</sup> Un altro esempio, tratto dalla seconda strofa di un testo di *Serie Ospedaliera*, in cui confluiscono il tema del desiderio, quello degli amanti come presenze/assenze sfuggenti e ingannevoli, e quello del mondo letterario, autoreferenziale, ipocrita, marchiato per altro da un infantile machismo – il tutto tra angoscia e ironia: “Attorno a questo corpo dalle | mille paludi, attorno a questa | miniera irrequieta, attorno | a questo vaso di tenerezze | mal esaudite, mai vidi altro | che pesci ingrandire, divenire | altro che se stessi, altro | che una incontrollabile angoscia | di divenire, altro che se | stessi nell'arcadia di un | mondo letterario che si forniva | formaggi da sé;

il soggetto, ma solo se per *mente* intendiamo *psiche*, ovvero, quell'esperienza in cui coesistono e si confondono intelligenza, sentimento, pulsione: come mente inscindibile dal corpo, punto in cui le attività di “brain”, “heart” e “belly” convergono<sup>12</sup>.

Chi scrive poesia, allora, s'imbatte e combatte sempre con l'irriducibilità della conoscenza, che vorrebbe essere conoscenza di sé, del proprio desiderio, dell'Altro, del mondo, del bene autentico, sia esso umano, sociale, storico o metafisico. E com'è possibile anche soltanto accostarsi a una tale conoscenza, se il vivere è sempre una proiezione, se la realtà sfila intorno al soggetto come le ombre disegnate sulle pareti da una lanterna magica?

Quest'ultima non soltanto è evocata indirettamente nel mito della caverna, ma, in effetti, è presente negli scritti giovanili, quelli in francese, dov'è probabile che arrivi filtrata, anch'essa, dal testo proustiano – la lanterna magica compare infatti in diversi occasioni ne *La recherche*: in particolare, sia nel primo capitolo de *Du côté de chez Swann*, dove il gioco di ombre è usato come diversivo e calmante per il piccolo Marcel, benché abbia già un effetto inquietante, rendendo straniante e *unheimlich* lo spazio familiare della stanza di Combray, sia nell'episodio del ‘bal des têtes’ ne *Le temps retrouvé*, quando la visione della metamorfosi indotta dalla vecchiaia porta Marcel a pensare il corpo come ciò su cui il tempo diventa visibile, proiettandovi appunto la sua lanterna magica<sup>13</sup>. Come se il gioco d'ombre diventasse, pian piano, il paradigma attraverso cui esperire un reale che è sempre metamorfosi, trasfigurazione, deformazione, di fronte al quale, più che la conoscenza, rimane un perenne tentativo di *ricoscimento*, o ‘ri-cognizione’ – parola che incontreremo nei prossimi capitoli. Ancora, pur mettendo da parte l'eventuale influenza di Proust, il teatro d'ombre è un'antichissima forma d'arte cinese e, arrivati a questo punto, sappiamo quanto la cultura orientale sia stata d'ispirazione per la giovane Rosselli.

Amelia Rosselli fa dunque riferimento alla lanterna magica soprattutto in due luoghi, entrambi contenuti nei *Primi Scritti*: in *Diario in tre lingue*, dove la “Lanterne Magique” fa una fulminea apparizione, per rimanere senza espliciti sviluppi – se non che, sappiamo

---

sentendosi | combattere, nelle vacue cene | da incontrollabili istinti | di predominio: logori fanciulli | che stiravano altre membra | pulite come il sonno, in vacue | miniere.” *Serie Ospedaliera*, p. 303.

<sup>12</sup> Si tratta dei temi intorno a cui ruota la poesia della seconda parte di *Sleep*, di cui parleremo nella terza sezione di questo lavoro, *Gli organi della poesia*.

<sup>13</sup> Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, vol. 1, pp. 12-4; e vol. 4, p. 612.

che si tratta di un testo in cui Rosselli sta portando avanti la sua ricerca etico-estetica e annota continue riflessioni sulla forma dell'esistenza e sul rapporto, anch'esso definito "creativo", con Dio<sup>14</sup>; e nella breve prosa *Le Chinois à Rome*. Qui, nel racconto del "cinese" del titolo, presumibilmente un alter-ego di Rosselli, portatrice di una cultura e di una visione completamente aliene rispetto a quella degli ambienti romani degli anni Cinquanta, la lanterna magica è evocata osservando un gioco d'ombre che, passando di forma in forma, si muovono sul pavimento: un'illusione non tanto dell'occhio quanto della mente, che stravede, riconoscendo nelle ombre dapprima macchie di sangue e poi, piano piano, di inchiostro.

Les ombres tachent de sang le pavement. Les ombres font des signes de sang sur le pavement. Les ombres font des signes (d'encre en forme d'animal) sur le selciato (d'encre lanterne magique) (d'encre taches magique) sur le plafond (pavement) terrain rugueux.<sup>15</sup>

Assistiamo qui a una metamorfosi tale da rendere, infine, le ombre carnali: se macchiano di sangue il pavimento è perché, in fondo, è impossibile distinguere il corporeo dall'immaginario. Ma le ombre sono anche segni di inchiostro: la scrittura stessa è, cioè, un gioco di proiezioni, in certa misura *magico*, seppur perturbante, perché è in grado di creare, di dare forma e corpo a ciò che è ombra, e di trasformare in immagine ciò che invece è materiale e corporeo. Pure, è in questo gioco di sogni e trasfigurazioni, in questa metamorfosi delle ombre e dei corpi, che può forse prospettarsi una conoscenza.

---

<sup>14</sup> *Diario in tre lingue*, p. 602.

<sup>15</sup> *Le Chinois à Rome*, p. 565

## I. 1. 6. Creazione come trasformazione

In nova fert animus mutata  
dicere formas corpora

Ovidio, *Metamorfosi*

A quale forma di conoscenza schiude allora la ricerca poetica, se la materia con cui ha a che fare è sempre e soltanto *forma*, potenzialmente distaccata dal “mondo delle idee”? Per tentare di rispondere a questa domanda, è necessario passare attraverso la definizione che Amelia Rosselli ha offerto come “formula” per la sua stessa poesia, l’espressione “post-neorealista o, meglio, post-realista”<sup>1</sup>, motivata dall’idea che il suo lavoro di poeta fosse quello di “interpretare la realtà, non solo l’esperienza personale”<sup>2</sup>, lasciandoci di fronte alla domanda: quale realtà? o ancora, più profondamente, che cos’è la realtà?

Questa definizione di “post-realismo” è certamente calata nel suo particolare tempo, riferendosi, evidentemente, al neorealismo italiano degli anni Cinquanta; tuttavia, riesce a evocare quella ampia e variegata costellazione di riflessioni sulla scrittura e sulla rappresentazione artistica, cui abbiamo già accennato, che sembra radicare la poesia di Rosselli nell’*humus* delle esperienze creative – letterarie, ma anche figurative e pittoriche – del modernismo europeo del primo Novecento. Nella definizione “poesia post-realista”, infatti, si consuma una sorta di cortocircuito, lo stesso conosciuto dal romanzo e dalle teorie sul romanzo tra la fine dell’Ottocento e l’inizio del secolo successivo (ma anche dalla pittura, se pensiamo anche soltanto all’impressionismo e al cubismo), perché si tratta di un’affermazione di realismo quale disposizione estetica ed etica della propria poesia<sup>3</sup>, che è effettivamente valida fintantoché è “realista l’opera che l’autore in questione pone come verisimile”<sup>4</sup>, ma che convive, tuttavia, con il riconoscimento

---

<sup>1</sup> Intervista a cura di Gabriella Sica, p. 15.

<sup>2</sup> Intervista a cura di Silvio Perrella, p. 97.

<sup>3</sup> “Avrei voluto o vorrei definirla [la poesia, ndr] realista, se non riconoscessi in alcune delle mie ultime poesie (...) un linguaggio ermetico” dovuto “al venire meno, contro ogni mia volontà, del mio programma.” Intervista a cura di Elio Pecora, p. 22. Si deduce che programmaticamente Amelia Rosselli intendeva fare del realismo, ma si è scoperta inevitabilmente “post-”.

<sup>4</sup> Roman Jakobson, *Il realismo nell’arte*, in Tristant Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (Torino, Einaudi, 1978), p. 98.

di una non-coincidenza tra la propria scrittura e “i tratti tipici di una determinata corrente”<sup>5</sup>, quella neorealista appunto, del cui spirito, comunque, Rosselli si sente intrinsecamente erede. Questo essere ‘posteriore’ al realismo, in senso non esclusivamente cronologico, questo venire dopo e oltrepassarlo non vuol dire dunque sconfessarlo, negarlo nei suoi presupposti, tantomeno implica ammettere la chiusura della letteratura in una sfera autoreferenziale da esibire o, nel migliore dei casi, lacerare, per riaprire quella via da e verso il reale avvertita come bloccata<sup>6</sup>. Sperimentare con la parola, infatti, è di per sé un’operazione realista, che mantiene un forte valore gnoseologico, ontologico, politico e metafisico, perché coincide con un impegno formale totalizzante, in cui si incontrano la dimensione sonora e quella visuale: le stesse che danno forma all’esperienza quotidiana del vivere. Se la visualità, come abbiamo visto, è legata all’interpretazione delle parole come ideogrammi, quelli della poesia cinese, che sono in sé per sé elementi pittorici, rimanere all’interno delle lingue occidentali implica avere a che fare, prima di tutto, con il suono: ogni sperimentazione con la parola è, come abbiamo visto, uno spostamento sonoro-grafico-visuale, e sono gli scivolamenti linguistici a, nella metamorfosi potenzialmente infinita della forma, proiettare e agitare le immagini del testo.

Se, come affermava Amelia Rosselli, la parola è “mezza sommersa nell’inconscio”, sottoposta dunque a “chissà quali movimenti, quali associazioni”, perché lì stanno l’immagine e il trauma, ovvero i segni vivi dell’esperienza, mentre per metà sconfinata nel conscio, dove corrisponde a “quello che mi è stato insegnato e che so io, o voglio sapere”<sup>7</sup>, esprimere la verità dell’esperienza interiore – che non è mai meramente individuale, ma esperienza fondamentale, comune a tutti gli uomini – implica necessariamente un ri-attraversamento della forma della parola, che passi al vaglio l’intero cammino dei suoi usi nel corso del tempo, dei suoi mutamenti semantici, così come le sue relazioni con il non-detto che muove l’essere umano. Prendendo in prestito un’immagine usata da Antonio Porta, il poeta è allora un “palombaro” della lingua, ne percorre le stratificazioni e riemerge per il lettore, seguendo “l’irresistibile vocazione a

---

<sup>5</sup> *Ivi.*

<sup>6</sup> Questa, invece, è la prospettiva dei Novissimi e, per certi versi, anche quella pasoliniana.

<sup>7</sup> Ancora: “La parola esiste in parte conscia, in parte no. La parola non è nell’inconscio, l’immagine lo è, il sogno lo è, il trauma lo è.” ‘Laboratorio di poesia’, pp. 236-7.



rendere conto di queste sue discese-ascese”<sup>8</sup>. È così che, nella scrittura rosselliana, diventa preponderante quella “competenza associativa” che, “scandalosamente”, fa convivere nel testo, *in praesentia*, la molteplicità di associazioni foniche, semantiche, morfologiche<sup>9</sup> che si irradia a partire da una parola, molteplicità che viene da “chissà quali movimenti” dell’inconscio, e, allo stesso tempo, questa parola, nel suo percorso verso l’immagine da evocare, incontra i “vari momenti della sua vita nella coscienza e nella nominazione” soggettiva e collettiva<sup>10</sup>, cioè letteraria, culturale, sociale.

Concepire la parola come forma-idea vuol dire, dunque, per il poeta, riaffermare energicamente la priorità creativa e conoscitiva della lingua, andando al di là del pensiero dello scollamento tra parola e cosa, perché scrivere presuppone lavorare con le immagini che effettivamente costituiscono la vita dell’uomo, la sua esperienza del mondo, tanto soggettiva quanto collettiva. Il problema non sta direttamente nella poesia: molto più verosimilmente, sta nella realtà – che è sempre *phantasma* – o nel poeta stesso, se rimane invischiato nel suo personale mondo di visioni e spettri. Dall’altro versante, per il critico che si trova di fronte ai testi rosselliani, vuol dire dimenticare la vecchia antitesi tra stile e contenuto, perché qualsiasi modificazione linguistica viene da (e coincide con) uno spostamento di idee: è essa stessa trasformazione mentale.

Amelia Rosselli costringe difatti il lettore a incontrare la poesia non già come un’affermazione dell’autore riguardo al mondo, su cui questi impone deliberatamente uno stile piuttosto che l’altro, ma, prima di tutto, come *esperienza*<sup>11</sup>. Le parole, dunque, non si ammantano né vestono di uno stile, ma, in quanto forma e idea assieme, vengono scandagliate internamente, sviscerate, capovolte, ritorte, distorte, fino a mutarsi, fino ad assumere una nuova forma in cui pure perpetuano i riverberi dell’originaria – o delle

---

<sup>8</sup> Antonio Porta, *Nel fare poesia (1958-1985)* (Firenze, Sansoni, 1985), p. 5. Ma l’immagine è già di Corrado Govoni, nella poesia visiva intitolata appunto *Il palombaro*, e, poi, soprattutto, di Giuseppe Ungaretti, implicita in *Il porto sepolto* (“Vi arriva il poeta | e poi torna alla luce con i suoi canti | e li disperde”). Cfr. C. Govoni, *Rarefazioni e parole in libertà* (Milano, Poesie, 1915), tavola 17; G. Ungaretti, *L’allegria*, ora in *Vita d’un uomo. Tutte le poesie* (Milano, Mondadori, 2009), p. 61.

<sup>9</sup> Stefano Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi* (Milano, Bompiani, 1995), pp. 133-51.

<sup>10</sup> Si tratta di una definizione fornitaci da Michail Bachtin di cui ci serviamo piuttosto impunemente per descrivere la parola rosselliana, dal momento che Bachtin così descrive la parola romanzesca, distinguendola – proprio in virtù della sua plurivocità – dalla parola poetica, la quale incontrerebbe, nel suo percorso verso l’immagine, soltanto la resistenza dell’oggetto da esprimere, ma non quella di tutte le sfumature acquisite nel tempo dalla parola stessa, a seconda del momento e del contesto ideologico-sociale. Michail Bachtin, *La parola nel romanzo*, in Id., *Estetica e romanzo* (Torino, Einaudi, 2001), p. 85.

<sup>11</sup> La riflessione evocata è quella di Susan Sontag, *On style*, in Id., *Against Interpretation and other essays* (London, Penguin, 2009), p. 21.

originarie, in caso di fusione: metamorfosi necessaria all'instancabile ricerca del vero che è la poesia. La manipolazione della lingua implica e comporta sempre una rielaborazione del pensiero, di quelle idee e di quelle immagini che costruiscono la rete di significato in cui si muove l'uomo, nel tentativo – forse impossibile – di trovare la visione esatta, autentica del mondo, della vita, del proprio sé.

La scrittura di Amelia Rosselli si colloca, dunque, *oltre* il principio realista della rappresentazione, se lo intendiamo come corrispondente alla specifica scuola che storicamente ne ha acquisito il nome, nel senso che lo *eccede*, per risalire a quella modalità della creazione che la rivela, anzitutto, come esagerazione o raffinazione, deformazione, metamorfosi della realtà stessa: “ripetere la vita” difatti “non ha senso”, le “cose vissute” devono essere “distillate”, perché il “lavoro creativo di valore è quello che ha qualcosa di nuovo, di inatteso”<sup>12</sup>. Ed è nell'esperienza della lingua, nella sua pratica creativa, dal momento che è sempre la lingua a evocare e a proiettare le immagini della mente nella poesia (e viceversa), che la scrittura di Rosselli rimette in gioco fino in fondo il potere trasformativo dell'espressione poetica, potere di trasfigurare la vita mediante il potere, anzitutto, di ‘variare’ – e non solo ripetere – le forme che la esprimono. In questo serissimo gioco metamorfico, diventa allora possibile *vedere* qualcosa che ordinariamente rimane per noi invisibile, sia anche, in definitiva, la verità fantasmatica del vivere quotidiano.

---

<sup>12</sup> Intervista a cura di Renato Minore, p. 63.

## I. 2. Lingua e memoria

### I. 2. 1. *Vocazione realista e poesia metafisica*

Conto di farla finita con le forme, i loro  
bisbigliamenti, i loro contenuti contenenti  
tutta la urgente scatola della mia anima la  
quale indifferente al problema farebbe  
meglio  
a contenersi.

Amelia Rosselli, *Documento*

Se Amelia Rosselli definiva ‘post-realista’ la propria poesia è perché, dunque, la intendeva quale espressione di una realtà che, compresa nel cerchio del pensiero, è *sempre* soggettiva, punto di fusione tra interiorità e mondo. Giacché la parola è traccia sonoro-visuale delle forme che l’esperienza imprime nella mente, la scrittura poetica, a sua volta, in quanto lavoro e ricerca sulla parola, non è pensabile al di fuori dell’esperienza stessa. Per questo, scrivere, scrivere *sul serio*, implica farsi carico di una responsabilità etica che supera la prospettiva confessionale e puramente privata per innescare un processo conoscitivo che, attraverso la soggettività del poeta, possa infine raggiungere e coinvolgere l’esperienza interiore del lettore.

A tale pensiero corrisponde, anzitutto, la forma della poesia che si ritrova nel libro d’esordio di Rosselli, *Variazioni Belliche*, dove è costantemente esibito il “cedimento del diaframma tra vita interiore e mondo esterno”<sup>1</sup> per cui la scrittura sembra davvero scaturire dall’incontro-scontro tra il vissuto interiore e gli oggetti, le persone, gli eventi che dovrebbero costituire lo scenario esterno, il contesto che circonda l’io, e che invece si trovano compresi in un ‘campo’ esperienziale, cui lo spazio metrico dà forma, nel quale dentro e fuori si sovrappongono, compenetrano, confondono. Così, lo *stream of thought* trascrive l’esperienza vissuta di un soggetto che si figura come totalmente immerso nella realtà, disposto ad accoglierne ogni esperienza, alla ricerca delle ragioni

---

<sup>1</sup> Damiano Frasca, *Posture dell’io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli* (Ghezzano-Pisa, Felici Editore, 2014), p. 234.

della guerra, della miseria, di tutte le ingiustizie che segnano tanto il mondo quanto, inevitabilmente, il soggetto stesso. Ancor prima, però, su questo “tipo di scrittura” si fonda il poemetto *La Libellula*<sup>2</sup> che, pur pubblicato dopo le *Variazioni*, le precede cronologicamente e in buona misura vi si sovrappone<sup>3</sup>. Perciò, ne *La Libellula* si trova messa in atto la prima vera e propria prova della sperimentazione poi teorizzata in *Spazi Metrici*, sì che il poemetto è “esemplificazione linguistica e formale” del “movimento quasi rotatorio” e del “tono un po’ volatile” con cui il poeta intende “tradurre il rullo cinese” – del pensiero, cioè dell’esperienza interiore – “in delirante corso di poesia occidentale”<sup>4</sup>.

Se l’ispirazione *orientale* del poemetto si riflette nella forma ritornante interna al testo, al punto che *La Libellula* sarebbe pensato in “forma di drago che si mangia la coda”, dove l’immagine circolare dell’uroboro raffigura, iconicamente, le spire ritmiche del pensiero, dell’esistenza, quindi, il ritorno vorticoso delle parole-idee<sup>5</sup>, invece, i temi che vi sono trattati sono profondamente *occidentali*, tanto che Rosselli ha infine descritto il “rullo” del poemetto come “davvero non cinese, anzi cristianissimo, ispirato al tema della «giustizia» ebraica”<sup>6</sup>. La “libertà”, “tema centrale” de *La Libellula*<sup>7</sup> intorno al quale la scrittura “gira in cerchi”<sup>8</sup>, riguarda dunque, anzitutto, la ricerca della ragione divina in una realtà devastata dal male, in relazione al motivo della colpa umana e del libero arbitrio – interrogazione in cui sembrano echeggiare le domande del Giobbe biblico. Il problema della “libertà” rispecchia, cioè, prima di tutto, lo scontro tra volontà umana e Legge divina, che si riflette, a sua volta, nel contrasto vissuto dal soggetto tra passione e purezza, tra desiderio e castità, tra corpo e razionalità. Di conseguenza, lo stesso tema chiama in causa il rapporto del soggetto con l’Altro, destinato sempre a mancare, e la

---

<sup>2</sup> Dalle *Note a «La Libellula»* allegate al poemetto nell’edizione del 1985, ora riportate nella relativa scheda del Meridiano Mondadori, p. 1314.

<sup>3</sup> Rosselli ha sempre indicato il 1958 come anno di formulazione dello spazio metrico e di composizione del poemetto. Pur accettando l’importanza di questa data, bisogna tenere a mente che *La Libellula*, come dimostrato da Giovannuzzi, sembra essere stato a più riprese rivista anche nel periodo successivo, coincidendo in parte con la stesura di *Variazioni Belleiche*, quindi, potenzialmente, del secondo nucleo di *Sleep*. Cfr. il già citato saggio di S. Giovannuzzi, *Come lavorava Amelia Rosselli*, in *La furia dei venti contrari*, pp. 20-35.

<sup>4</sup> *Note a «La Libellula»*, p. 1314.

<sup>5</sup> Ma l’uroboro indica anche il fatto che, nel poemetto, “principio e fine si ricongiungono” (dal risvolto di copertina della prima edizione di *Serie Ospedaliera*, ora nella relativa scheda di commento in *L’opera poetica*, p. 1312): infatti, dal “salto” iniziale del soggetto, il poemetto culmina nella “rovina”. Di questo parleremo nel corso del nostro lavoro.

<sup>6</sup> *Note a «La Libellula»*, p. 1314.

<sup>7</sup> *Ivi*.

<sup>8</sup> Dal risvolto di copertina della prima edizione di *Serie Ospedaliera*, in *L’opera poetica*, p. 1312.

rappresentazione della donna, vero Altro per la poesia occidentale, sin dalle sue origini. Ancora, il poemetto interroga le possibilità dell'intelletto di dominare e ordinare la materia dell'esperienza, quindi la conoscibilità stessa del reale: l'esercizio di "libertà" e indipendenza della mente umana davanti a un mondo fenomenico cui sembra mancare una *ratio* prima. Infine, e soprattutto, motivo centrale de *La Libellula* è la "libertà" del poeta stesso: non è un caso che, nel poemetto, tutti questi motivi vengano affrontati in una perenne commistione di memoria poetica e riferimenti alla realtà concreta materiale ("automobili", "vino", "bistecca", per dirne alcuni) perché con il poemetto Rosselli stava tentando una *rielaborazione* del rapporto tra poesia e vita che riportasse la prima al livello della seconda. Si tratta, cioè, del momento in cui il soggetto poetante ancora "confida, prima della rivoluzione, nel «discorso»", ovvero, nella possibilità del dialogo con l'alterità: prima della rivoluzione che, evidentemente, coincide con le *Variazioni*.

Tutti i motivi intorno a cui ruota *La Libellula*, si noti, sono fondamentali per l'ispirazione rosselliana, tanto che si ritroveranno in tutta la sua poesia, pur sviluppati via via secondo il processo di maturazione esistenziale e poetica che si iscrive nel cammino della sua opera.

Seppur in maniera diversa, giacché viene meno la sperimentazione formale che convoglia *stream of thought* e suggestione orientale, l'esigenza di 'realismo' si afferma, apertamente, nel terzo e ultimo libro in italiano di Rosselli, il libro della maturità, *Documento*, che già dal titolo si offre come tentata testimonianza dell'esistenza quotidiana.

Tra quest'ultimo e le *Variazioni* si colloca invece una raccolta di poesie che, osservata in questa prospettiva, fa problema: *Serie Ospedaliera*. Qui, il contatto con l'esperienza sembra rarefarsi a favore di una sempre più ingombrante trasfigurazione poetica: man mano che la raccolta procede, persone ed elementi della realtà esterna si fanno evanescenti, sempre più assorbiti in quella memoria letteraria che, già presente nelle *Variazioni* e ne *La Libellula*, dà ora voce a un soggetto isolato, lontano dalla società, a cui costantemente sfugge la presa sul mondo<sup>10</sup>. Già Rosselli ammetteva di aver superato

---

<sup>9</sup> *Ivi*.

<sup>10</sup> Si noti che le prime poesie della *Serie* sono scritte a ridosso delle *Variazioni*, sì che l'ispirazione sperimentale del libro esordiale pare entrare e sfumare via via nel corso del secondo: come accennavamo nel precedente capitolo, le raccolte poetiche rosselliane sono *testimonianza* di un processo euristico continuo, tanto esistenziale quanto poetico. Rosselli stessa ha, del resto, definito le prime trentacinque poesie della *Serie* come quelle "più sperimentali

e scartato la sperimentazione di cui testimonia *Spazi Metrici* “negli anni seguenti”<sup>11</sup>, ovvero, dobbiamo pensare, proprio con i testi poi confluiti in *Serie Ospedaliera*, che non a caso descriveva come libro della “privazione di vita, cessata la guerra”, di “convalescenza, ripensamento, riscoperta della natura, rinascita della speranza dopo il teso vedere ad occhi sbarrati”<sup>12</sup>.

Se infatti, come ha notato Mengaldo, nella poesia rosselliana si trova *sempre* abolito “ogni confine tra interno ed esterno, privato e pubblico-sociale”, in un continuo rovesciamento del particolare nell’universale e viceversa, che rivela la “normalità dell’orrore”, la “quotidianità come dominio privilegiato del terribile”<sup>13</sup>, pure, bisogna notare come ci sia un mutamento sensibile della scrittura a seconda dell’atteggiamento che il soggetto poetico assume nei confronti della realtà esteriore. Al delirante corso di poesia occidentale, che deve accogliere ed esprimere il vorticoso movimento del pensiero di un soggetto che è esposto e aperto al mondo, che guarda e ‘assorbe’ i fatti della realtà con “gli occhi sbarrati”, si sostituisce, in *Serie Ospedaliera*, un ritmo più pacato, più introspettivo. Lo spazio metrico si allenta, i testi assumono una forma distesa, meno compatta<sup>14</sup>, mentre il ritorno dei suoni, delle immagini, dei temi – ritorno che rimane sempre principio ritmico-formale della scrittura, come lo è del pensiero e dell’esistenza – è ora meno martellante perché tutto interiore, lontano dallo spirito della ‘guerra’: ritmo di un doloroso “ripensamento”.

Una simile sensazione di distacco dal mondo si ritrova anche nel libro in lingua inglese che Rosselli ha elaborato nell’arco di tredici anni, dal 1953 al 1966, che è la sua quarta e ultima raccolta poetica: *Sleep*<sup>15</sup>. Si tratta di un testo che richiede un’attenzione

---

sia sintatticamente che tematicamente”, difatti assimilabili alla stessa ‘fase’ delle *Variazioni Belliche*. Cfr. *Nota per l’editore*, riportata nel Meridiano, p. 1336.

<sup>11</sup> *Note a «La Libellula»*, p. 1314.

<sup>12</sup> Dal risvolto di copertina della prima edizione di *Serie Ospedaliera*, nel Meridiano, pp. 1311-2.

<sup>13</sup> Si fa riferimento al già citato P. V. Mengaldo, *Amelia Rosselli*, p. 995.

<sup>14</sup> “A partire dal ’65 conquistai maggiore semplicità pervenendo a una ‘forma-tubo’ di agevole lettura e di ampia stesura. Nacquero così le poesie migliori.” L’espressione “forma-tubo” è ovviamente usata in relazione a quella di “forma-cubo”: i testi di cui Rosselli parla assumono ora una forma allungata, quasi ‘tubolare’. Cfr. Intervista a cura di Marco Caporali, in *La furia dei venti contrari*, p. 165 (la stessa intervista si trova in *È vostra la vita che ho perso* ma proprio in questo punto si trova un refuso: anziché “forma-tubo” il testo riporta “forma-cubo”).

<sup>15</sup> Quarta in ordine di pubblicazione, ma non di stesura, giacché precede cronologicamente *Documento*. Per questa visione generale dell’opera rosselliana prendiamo in considerazione *Variazioni Belliche*, *Serie Ospedaliera*, *Documento* e *Sleep* perché si presentano come libri autonomi, organismi unitari, redatti da Rosselli per essere tali. Invece, *Primi scritti e Appunti Sparsi e Persi* (editi rispettivamente nel 1980 e nel 1983) sono raccolte ‘estravaganti’, nel senso che riuniscono a posteriori dei materiali che non erano pensati per la pubblicazione o erano stati esclusi dagli altri libri o ancora avevano genesi indipendenti l’una dall’altra. È questo, in particolare, il caso di *Primi scritti*, raccolta delle sperimentazioni giovanili cui Rosselli sembrava pensare già nel 1966, pubblicata infine soltanto dopo *Documento*, ovvero, dopo l’espressione della piena maturità poetica: ciascuno dei materiali riuniti in *Primi Scritti*, come *Diario*

particolare, innanzitutto proprio perché Rosselli vi si è dedicata così a lungo, tornandovi più volte nel corso degli anni: fatto, questo, che prova il peso e il valore che per lei doveva avere la scrittura in lingua inglese, nonostante la fama e il riconoscimento poetico le derivassero, piuttosto, dalle coeve opere in italiano. Inoltre, questa insistenza, questo ostinato ritorno sull'inglese fa sì che le poesie di *Sleep*, ordinate secondo il criterio cronologico, registrino l'evoluzione di una ricerca poetica che è scandita in “tre fasi temporali ben precise”, tre principali momenti durante i quali i testi vengono scritti, con poche eccezioni subito precedenti o subito successive<sup>16</sup>.

L'edizione definitiva di *Sleep*, che ha visto la stampa molto tardi, soltanto nel 1992<sup>17</sup>, si apre con una ventina di testi scritti intorno alla metà degli anni Cinquanta, durante il periodo di intensi studi e sperimentazioni in cui Rosselli, ancora, scriveva in tutt'e tre le lingue di sua competenza. A questo stesso giro di anni risale, per esempio, anche il preziosissimo *Diario in tre lingue*, datato tra il 1954 e il 1956, e, soprattutto, l'altro libro rosselliano in lingua inglese, il mini-canzoniere di pseudo-sonetti elisabettiani, tangente rispetto a *Sleep*, che però soltanto molto tardi, nel 1970, ha preso il nome di *October Elizabethans*<sup>18</sup>. Nello specifico, la scrittura in inglese confluita in *Sleep*, inaugurata già nel 1953 da un'unica poesia, *What woke those tender heavy fat hands*, trova vero e proprio avvio nel 1955, anno al quale risalgono diciotto dei testi dell'edizione definitiva, per proseguire, poi, nel 1956, che però ad oggi registra un numero esiguo di poesie giacché, in quello stesso anno, in un impeto creativo, Rosselli ha scritto l'intero *corpus* degli elisabettiani<sup>19</sup>. Difatti, nel periodo compreso tra gli ultimi mesi del 1955 e l'estate del 1956, Rosselli lamentava nelle lettere a John uno stato di inerzia e di vuoto creativo sbloccatosi soltanto durante il mese di giugno, “feeling the stuff coming up from low down in the stomach: a rather worrisome sensation”<sup>20</sup>, fino alla frenesia creativa esplosa

---

*in tre lingue* o il mini-canzoniere *October Elizabethans*, ha effettivamente una propria storia e una forma autonoma, motivo per cui il volume, benché nel complesso abbia una sua coerenza come testo documentario o ‘autoritratto dell'artista da giovane’, tuttavia, non può essere considerato come un'organica e coesa raccolta poetica.

<sup>16</sup> La storia del libro è stata già tracciata da Emmanuela Tanello nella scheda relativa a *Sleep* del Meridiano, in particolare pp. 1483-7. A seguire cercheremo di integrare il percorso della raccolta con quello degli studi, delle letture, delle riflessioni di Rosselli.

<sup>17</sup> Per l'editore Garzanti e con le traduzioni di E. Tanello.

<sup>18</sup> Per una ricostruzione esaustiva della storia dei materiali degli anni Cinquanta, rimandiamo alla scheda del Meridiano di *Primi scritti* curata da C. Carpita, pp. 1387-95.

<sup>19</sup> Presso il Fondo Rosselli del Centro Manoscritti di Pavia si trova un dattiloscritto di *Sleep* (cartella Sleep [1]) che sicuramente precede di poco la pubblicazione e che contiene tutte le poesie inizialmente pensate per il libro, anche quelle escluse dall'edizione definitiva, per un totale di 140 fogli. Su ogni testo è indicata la data di stesura. Al 1955 risalgono in totale 25 poesie, di cui 7 saranno escluse; al 1956 risalgono, invece, soltanto sei testi.

<sup>20</sup> Lettera a John del giugno 1956, senza indicazione del giorno.

tra la fine dell'estate e l'autunno: "working working working and not menaging to sleep enough"<sup>21</sup>: testimonianze, queste, estremamente significative perché ritroveremo i movimenti nella pancia e l'insonnia, così implicati nell'attività poetica, nell'immaginario stesso della poesia. Gli elisabettiani, dunque, sembrano essere stati scritti tra il settembre e l'ottobre 1956 (da cui il titolo) quasi siano scaturiti da un unico afflato creativo, suscitato dalla lettura vorace della poesia di John Donne, prima, e quindi dell'opera teatrale e poetica di William Shakespeare<sup>22</sup>.

Se all'anno precedente risalgono sia l'incontro con l'Antico Testamento sia la rilettura del *Paradiso Perduto* di John Milton e della poesia di John Keats e, coincidenze da non sottovalutare, di Dante e dei *Canti* leopardiani<sup>23</sup>, nell'ottobre 1956, oltre Donne e Shakespeare, Rosselli scopriva anche la poesia di Gerard Manley Hopkins, di cui si definiva addirittura "emarveled"<sup>24</sup>, e diceva di voler tradurre in italiano sia un commento al *Finnegans Wake* di Joyce sia un saggio di Eliot "on theatre in relation to Poetry"<sup>25</sup>, verosimilmente *Poetry and Drama*: fatto interessante perché in grado di

---

<sup>21</sup> Lettera a John del 20 settembre 1956.

<sup>22</sup> L'epistolario con John testimonia che una prima lettura di Shakespeare doveva essere avvenuta già nel 1952 (anche se non abbiamo indicazione circa il testo usato da Rosselli – lettera del 3 aprile di quell'anno). È però nell'ottobre 1956 la lettera in cui scriveva al fratello: "Now studying Shakespeare most carefully, after having guzzled through Donne", autodefinendosi "a Busy Bee" per l'attività frenetica di studio e scrittura che caratterizza il periodo. Nel fondo di Viterbo si trovano sia le poesie di John Donne sia l'edizione monumentale delle opere shakesperiane curata da Paul Harvey, *The works of William Shakespeare: gathered into one volume*, ed edita nel 1938 per la Shakespeare Head Edition della Oxford University. Il volume reca in apertura la firma e un anno, segnati entrambi a matita: "Amelia Rosselli '56", a conferma di quanto testimonia l'epistolario con John.

<sup>23</sup> Le letture del 1955 sono molto più varie ma si segnalano solo quelle che ci sembrano significative per la poesia di *Sleep*. Si vedano le seguenti lettere a John di quell'anno: 12 aprile (Bibbia e Milton, che per altro era già evocato in una lettera del luglio 1952), 1 ottobre (Keats), 21 ottobre (Dante e Leopardi). Per quanto riguarda la Bibbia, Rosselli possedeva una copia in inglese inviata da John mentre si trovava al Sanatorium Bellevue di Kreuzlingen: in questo periodo estremamente difficile, la lettura sembra sia stata l'unica attività in grado di darle conforto. Della Bibbia Rosselli apprezzava in particolare l'Antico Testamento ("pity hadn't read it before – find it much more meaningful than second book", lettera del 12 dicembre 1954). Non si può sapere con certezza quale testo biblico avesse a disposizione a Kreuzlingen ma il fondo di Viterbo conserva due copie, entrambe in inglese, di cui una estremamente interessante, edita nel 1938: *The Bible designed to be read as living literature*, nella versione di King James, la cui sezione centrale, quella che più reca segni di lettura, è intitolata "Poetry, Drama, Fiction and Philosophy", perché l'editore Ernest Sutherland Bates tratta il testo come vero e proprio materiale poetico, teatrale, narrativo, filosofico. I testi più segnati da Rosselli sono i Salmi (presentati come *An anthology of sacred poetry*), i Proverbi (*An anthology of gnomonic poetry*), il libro di Giobbe (*A philosophical drama*, trattato come una *play* con tanto di *dramatis personae* in apertura) e il Cantico dei Cantici (*A fragmentary wedding idyll*).

<sup>24</sup> Vedi la lettera del 27 ottobre 1956. L'aggettivo è grammaticalmente scorretto giacché quello di uso corrente sarebbe piuttosto "marveled", ma, come in poesia, anche nelle lettere Rosselli contaminava tra loro le lingue, deformava e/o inventava parole: in questo caso, l'aggettivo è creato direttamente dal verbo "to marvel", con l'aggiunta di un prefisso tipico per i derivati verbali, "e-". Per quanto inappropriata, questa formulazione riesce a rendere l'enfasi e l'intensità dello stupore e della meraviglia di Rosselli di fronte alla poesia di Hopkins. Purtroppo, il fondo Rosselli non conserva il testo usato a quel tempo.

<sup>25</sup> Vedi la stessa lettera dell'ottobre 1956 in cui dice di leggere Shakespeare. Per quanto riguarda il commento a Joyce, si tratta dello stesso saggio che abbiamo evocato nel capitolo precedente, *A Skeleton Key to Finnegans Wake* di Campbell, anche se in questa lettera Rosselli si confonde e lo attribuisce a Gilbert.



provare l'interesse non solo per la letteratura modernista in lingua inglese, ma anche per la relativa letteratura critica. Da tali testimonianze deduciamo dunque che, nell'impetuoso fermento dell'autunno del 1956, la sua ispirazione poetica era stimolata e sostenuta da due 'tipi' di letture in lingua inglese – *early modern*, da un lato (Donne e Shakespeare), proto-modernista e modernista, dall'altro (Hopkins, Joyce, Eliot) – a cui facevano da sfondo quelle dell'anno precedente (la Bibbia, Milton, Keats): ne scaturiscono due corpi testuali che, pur tanto vicini da contaminarsi l'un l'altro, sono tendenzialmente distinguibili. Infatti, sempre in quest'intenso ottobre del 1956, Rosselli diceva a John di aver scritto “about 60 poems in Pastiche Elizabethan Style, as well as a few modern ones in English”<sup>26</sup>: si tratta, evidentemente, delle poesie di *October Elizabethans* (la cui mole però oggi si trova ridotta a soli 24 testi) e del primo cuore di *Sleep*, che ancora non doveva avere unità né forma tanto che in seguito, verosimilmente, avrà assorbito alcuni degli elisabettiani<sup>27</sup>.

A seguito di quest'esplosione creativa, il “fantasma ‘inglese’”<sup>28</sup> sembra essere riapparso soltanto occasionalmente tra il 1957 e il 1960, per manifestarsi di nuovo, in maniera significativa, nel 1961, in concomitanza con l'ultimo strascico compositivo di *Variazioni Belliche*. Perciò, l'anno successivo, nel 1962, Rosselli attuava una prima vera e propria divisione tra i due corpi testuali, gli elisabettiani e i moderni, i quali, a questo punto, dovevano essere circa cinquanta<sup>29</sup>. Infine, dopo qualche anno di silenzio,

---

<sup>26</sup> Vedi la stessa lettera dell'ottobre 1956 in cui dice di leggere Shakespeare.

<sup>27</sup> Per esempio, un testo come *Ye who do Batter me with Wordes* (l'ottavo di *Sleep*) potrebbe rientrare a pieno diritto nel mini-canzoniere, sia per caratteristiche formali sia per conformità contenutistica, oltre che per l'esplicita rievocazione, modernamente manipolata, di John Donne, su cui si fondano gli elisabettiani. È difficile individuare altri ipotetici testi di *Sleep* che inizialmente Rosselli poteva aver incluso nel conteggio dei quasi “60 poems in Pastiche Elizabethans Style”. Anzi, il totale dei testi scritti in inglese entro il 1956 di cui abbiamo testimonianza (sommando le poesie del dattiloscritto di *Sleep*, che comprende anche gli esclusi, e quelle dell'edizione finale di *October Elizabethans*) è di 56 poesie, senza far distinzione tra moderni ed elisabettiani, quindi anche meno di quel che Rosselli dichiara nella lettera a John. Da qui si può ipotizzare un'esagerazione iperbolica nelle parole di Rosselli al fratello, oppure l'odierna mancanza di poesie che sarebbero andate distrutte o disperse. Il sospetto che esistessero testi a noi non pervenuti è suggerito, per altro, dalla scontentezza che Rosselli ha in seguito affermato nei confronti degli elisabettiani, mentre rivedeva tutte le poesie in inglese per dare forma alle due raccolte: “Did I send you also the Elizabethans poems together with ‘Sleep’? On re-reading them I found them rather poor, only a few printable”, lettera a John del 15 novembre 1964.

<sup>28</sup> Così Emmanuela Tanello definisce la scrittura in lingua inglese nella sua *Introduzione* all'edizione postuma, da lei stessa curata, *October Elizabethans* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 2015), p. 10. D'ora in poi, useremo questa specifica edizione per gli elisabettiani e la indicheremo come *October Elizabethans* (2015).

<sup>29</sup> Rosselli dichiara di essere stata, tra '61 e '62, “troppo occupata da *Variazioni Belliche* (con poesie scritte quotidianamente) per potersi concentrare sull'inglese” (cfr. Intervista a cura di Marco Caporali, p. 113). Nell'edizione definitiva di *Sleep* sono effettivamente tredici i testi che risalgono al '61: un numero relativamente esiguo, se valutato nell'ottica dell'esondante scrittura rosselliana. Non risultano invece testi del '62 e, del resto, neanche le *Variazioni* dovrebbero contenerne. Il '62 è, piuttosto, un anno di attivo fermento, in cui Rosselli si prepara per la pubblicazione sia di *Variazioni Belliche* – avendo conosciuto Pasolini e Vittorini – sia di una prima

l'ispirazione a scrivere in inglese ritornava nel 1964, cui risalgono solo tre testi, per affermarsi, prepotentemente, nel 1965, questa volta meno ancorata agli studi e alle letture, eccezion fatta, forse, per la presenza più significativa del periodo: Emily Dickinson<sup>30</sup>. Questo nucleo finale che consta di oltre quaranta testi (senza considerare gli esclusi) è il più consistente di *Sleep*, tanto che rappresenta da solo metà dell'intero volume della raccolta<sup>31</sup>, e va a coincidere cronologicamente con il corpus che chiude *Serie Ospedaliera*, costituito a sua volta da una trentina di testi, tutti scritti nello stesso anno: mentre portava a termine il suo secondo libro in italiano, Rosselli lavorava, dunque, ancora su *Sleep*, che andava così acquisendo, via via, una fisionomia molto vicina a quella definitiva.

Proprio perché la sua elaborazione è stata tanto estesa nel tempo, vincolata ad alcuni momenti fondamentali della storia poetica di Amelia Rosselli, *Sleep* può allora aiutarci a seguire l'evoluzione nel tempo di alcuni aspetti della sua ricerca poetica, per integrare e arricchire la comprensione della sua poesia in una prospettiva più ampia, che getta nuova luce anche sull'opera in italiano. Per esempio, in questo libro si trova inscritta e scandita in tutte le sue fasi quella ricerca metrica che dal verso libero, usato da Rosselli fino al 1958 e praticato soprattutto in lingua inglese<sup>32</sup>, arriva poi alla formulazione dello spazio metrico, adottato dalla poesia di *Sleep* proprio a partire da quell'anno<sup>33</sup>; quindi, man mano che ci si avvicina ai testi del 1965, la compattezza dello spazio metrico va a

---

redazione di *Sleep*. Secondo il dattiloscritto conservato a Pavia sono in totale 55 i testi di *Sleep* scritti entro il 1962 (di cui 12 verranno infine esclusi). Di questo corpus 'moderno' le lettere del 1962 conservano una testimonianza molto vaga, mancando anche l'indicazione del titolo, nonostante Rosselli dica di aver già mandato la raccolta a un editore americano. Anche il numero dei testi oscilla da una lettera all'altra (il libro contiene 57 poesie secondo la lettera del 20 febbraio, mentre sono 54 in un'altra di soli sette giorni successiva) ma, in generale, ammettendo una certa fluidità di inserimenti ed esclusioni di testi tratti da *October Elizabethans* e l'eventualità di poesie che non ci sono pervenute, si può dire che, grossomodo, questo libro contenesse i primi due nuclei che troviamo nell'edizione definitiva di *Sleep*. Nell'epistolario con John, il titolo del libro in inglese compare soltanto nel 1965, precisamente, nella lettera datata 28 luglio: "Havent' yet recopied the poems in English, which I should like to send you to add to the book 'Sleep' – they're about 20 or 30, but some need revising".

<sup>30</sup> "At the moment am reading poems, and letters especially, of Emily Dickinson (poems puzzle me – letters are fascinating)", lettera a John del 6 giugno 1965.

<sup>31</sup> Nel 1965 Rosselli ha scritto ben 64 poesie in inglese, di cui 22 sono state successivamente escluse.

<sup>32</sup> "quando scrivevo versi liberi, io ero partita dall'inglese (...) avevo una formazione d'inglese in cui la lingua stessa forza si ad un verso libero, che forse è più vicino a quella scuola detta degli immaginisti, più vicina alla scuola di Dylan Thomas." Cfr. 'Laboratorio di Poesia', p. 228.

<sup>33</sup> A meno di affermare che Rosselli abbia manipolato tutte le datazioni dei suoi testi, il 1958 si conferma come anno di cambiamento dal punto di vista formale. Come abbiamo visto, è comunque innegabile che, se anche lo spazio metrico appare a partire da quell'anno (in *Sleep* con *Long before the summer had flown*) la sua sistemazione teorica è successiva, risalendo ai primi anni Sessanta per la stesura di *Spazi Metrici*. Va aggiunto inoltre che la ricerca dello spazio metrico si realizza principalmente in italiano e arriva alla poesia in inglese di riflesso.

distendersi, alterando la forma da cubica a ‘tubolare’, secondo lo stesso sviluppo che ritroviamo nel corso di *Serie Ospedaliera*.

Ancora, leggere *Sleep* – indagarne l’uso della lingua, i motivi tematici, l’immaginario poetico – può metterci di fronte a un volto dell’ispirazione di Rosselli rimasto finora adombrato, che è per certi versi corrispondente, per altri invece differente rispetto a quello platealmente esibito dalla poesia in italiano, in grado, tuttavia, anche quando più se ne discosta, di portarne in superficie le tensioni sotterranee. In un certo senso, è un testo in cui il *latente* della poesia in italiano si presenta con tutta la sua forza, come “evidenza che attende di essere posta in evidenza”<sup>34</sup>, proprio come avviene, secondo quanto insegna la psicoanalisi, con le immagini del sogno, cui sembra alludere il titolo stesso della raccolta quasi questa custodisca il rovescio notturno della realtà che possiamo vedere alla luce del sole, fatto che non rende la poesia meno veritiera o significativa né, dunque, meno degna di attenzione.

Difatti, *Sleep* è un libro dotato di una propria autonomia, di un’identità ben precisa tanto che, a dispetto delle dichiarazioni fatte a posteriori, sembra essere nato già per la pubblicazione. Quando il libro è uscito in Italia, con ben ventisei anni di ritardo rispetto alla sua stesura, Rosselli ha dichiarato di averlo sempre considerato “un libro privato, da tenere nel cassetto”<sup>35</sup>, mentre sappiamo che già nel 1962, per la prima volta, aveva cercato un editore perché *Sleep*, qualunque ne fossero l’aspetto e il titolo a quest’altezza cronologica, venisse pubblicato in un paese anglofono<sup>36</sup>. Fatta eccezione per alcune pubblicazioni su rivista, al tentativo erano seguiti perlopiù rifiuti, motivati senz’altro dallo strano inglese di *Sleep* – deformato sulla scia delle sperimentazioni di Joyce, Cummings, Hopkins, ma anche scosso dall’interferenza con l’italiano, che era ormai diventata lingua della quotidianità per l’autrice<sup>37</sup> – e dall’estraneità della poesia

---

<sup>34</sup> Jean Starobinski, *L’occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud* (Torino: Einaudi, 1975), p. 316.

<sup>35</sup> ‘Paesaggio con figure’, p. 266.

<sup>36</sup> Soltanto nell’Intervista a cura di Caporali Rosselli ha ammesso che, a suo tempo, avrebbe voluto pubblicare il libro “come qualcosa di momentaneo, di sperimentale”. Quasi a giustificare l’abbandono del progetto, aggiungeva: “Maturava in quegli anni la volontà di esprimermi in italiano, di acquisire una sicurezza che ancora non avvertivo”. Cfr. *La furia dei venti contrari*, p. 165.

<sup>37</sup> Giustamente, nota Daniela La Penna: “L’azione dell’italiano crea un’inconciliabilità semantica’ evidentissima ai lettori madrelingua: la perturbazione semantica presuppone per il suo scioglimento un lettore poliglotta che sia in grado di superare l’oscurità semantica attivata dalla strategia di interferenza e di apprezzare a pieno la carica e la densità del gioco.” D. La Penna, «*La promessa d’un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli* (Roma, Carocci Editore, 2013), p. 90.

rosselliana alla “temperie letteraria angloamericana degli anni Sessanta”<sup>38</sup>. A tal proposito, Rosselli scriveva a John che, pur non considerando la propria poesia in inglese “something none too important or grand”, tuttavia vi riconosceva “some quality”<sup>39</sup>. Come afferma Tanello, Rosselli ha sempre dimostrato “un’incrollabile fedeltà (...) a questo suo libro che è andato crescendo tra le mani e al quale dedica la stessa appassionata cura dei suoi testi in italiano”<sup>40</sup>. Difatti, nuovamente tra il 1965 e 1967 aveva tentato, per tramite del fratello e di alcuni amici, la pubblicazione all’estero della raccolta: ed è soltanto arrivati a questo punto, non trovando immediatamente il pieno interesse delle case editrici, che *Sleep* veniva “messo nel cassetto”<sup>41</sup>.

L’“appassionata cura” che Rosselli ha riservato al libro ci suggerisce, allora, di superare una prospettiva che finirebbe per assegnargli un ruolo del tutto ancillare rispetto alle altre raccolte: pur tenendo presente la continua comunicazione e la contaminazione che stringe tra loro *tutti* i testi rosselliani, *Sleep* merita di essere letto e studiato come un libro autonomo che, per quanto apparentemente marginale, invece, può e deve essere considerato al pari delle raccolte in italiano, per importanza e qualità poetica. Anzi, a dispetto della sua stesura a intermittenza, è una raccolta “tra le più compatte e coese di Rosselli”<sup>42</sup>, al punto che Andrea Cortellessa ha avanzato l’ipotesi che possa essere il suo capolavoro. Nutrito fecondamente della memoria poetica della lingua inglese, è *Sleep* il libro in cui Rosselli ha messo a tema questioni fondamentali che riguardano proprio la scrittura poetica. Tracciando un filo rosso che si dipana lungo tutta la raccolta, la poesia continuamente riflette sulla posizione etico-esistenziale del poeta e sulle sue possibilità di azione nel mondo, chiedendosi se sia possibile vivere nella lingua o se, piuttosto, la poesia non sia una fuga dalla vita stessa, a danno di chi ha fatto della scrittura la propria ragion di vita e la propria dimora per abitare, infine, quell’ambiguo limbo che è lo spazio letterario<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> Dalla post-fazione a *Sleep* di E. Tanello, *La poesia inglese di Amelia Rosselli*, ora contenuta nella sezione dedicata al libro in *L’opera poetica*, p. 1473.

<sup>39</sup> Lettera a John del 2 febbraio 1963.

<sup>40</sup> Dalla scheda curata da Tanello su *Sleep*, in *L’opera poetica*, p. 1486.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 1487.

<sup>42</sup> Andrea Cortellessa, *Il bosco, il sonno, la sipida musica*, nel doppio numero interamente dedicato ad Amelia Rosselli di «Galleria», a cura di Daniela Attanasio e Emanuela Tanello, 40, fasc. 1/2, gennaio-agosto 1997, p. 97.

<sup>43</sup> Usiamo l’espressione “spazio letterario” nel senso delineato da Maurice Blanchot, che definisce la poesia come “un potente universo di parole i cui rapporti, la cui composizione, i cui poteri si affermano nel suono, nella figura, nella mobilità ritmica, entro uno spazio unificato e sovraneamente autonomo”, a partire dal quale “non siamo più rinviiati al mondo, né al mondo come rifugio, né al mondo come insieme di scopi”. Cfr. Maurice Blanchot, *Lo*

Difatti, per descrivere la poesia di *Sleep*, Rosselli stessa ha suggerito una formula diversa da quella usata per la poesia in italiano, il post-realismo da cui siamo partiti, benché anch'essa basata sul rapporto tra parola ed esperienza: quella di *Sleep* sarebbe, dunque, una poesia “metafisica” perché “non *si* appella direttamente all'esperienza” ma è come se “si reggesse su palafitte”; infatti, la poesia custodisce “il succo dell'esperienza, non l'esperienza stessa”<sup>44</sup>.

Queste definizioni (poesia post-realista, poesia metafisica) sono giocate, anzitutto, in relazione alla lingua poetica, alla tradizione, al contesto letterario cui Rosselli si ispirava e rivolgeva, e cambiano dunque a seconda dell'idioma in cui i libri sono scritti. Per certi versi, ‘post-realista’ è una definizione adatta alla poesia in l'italiano, soprattutto per *Variazioni Belliche* e per *La Libellula*, in parte perché Rosselli si definiva “profondamente dantesca”<sup>45</sup>, indicando così la propria filiazione a un preciso filone della tradizione italiana che è comico più che propriamente lirico<sup>46</sup>, ma anche perché, nel momento storico-letterario in cui Rosselli si trovava a riflettere e a scrivere, il rapporto tra parola e realtà, tra linguaggio e società, era centrale tanto nel dibattito intellettuale italiano quanto nella prassi poetica e narrativa. Infatti, dopo il periodo propriamente ‘neorealista’ del secondo dopoguerra, la questione rimaneva ben viva negli anni Sessanta, tra lo sperimentalismo della linea pasoliniana e quello della Neoavanguardia, in una divaricazione di risposte e prospettive in mezzo alla quale si trovava stretta Rosselli stessa, benché, come abbiamo visto, lei cercasse di tenersi a distanza dalla disputa che, in seguito, ha definito come “una certa guerra un po’ villana” tra Sanguineti e Pasolini<sup>47</sup>. La sua poesia in italiano, dunque, può definirsi post-realista anche perché, registrando l'esperienza del reale, scaturiva dall'esigenza di intervenire attivamente, pubblicamente, nel contesto in cui Rosselli stessa viveva, sia letterario sia sociale.

Invece, l'aggettivo ‘metafisico’, usato per definire il rapporto tra la poesia di *Sleep* e l'esperienza, fa ovviamente riferimento all'omonima tradizione poetica inglese, e abbiamo visto quanto sia stata intensa, per Rosselli, la lettura di John Donne. Tuttavia,

---

*spazio letterario*, in particolare il capitolo su Mallarmé *Approccio allo spazio letterario* (Torino, Giulio Einaudi Editore, 1967), pp. 21-33.

<sup>44</sup> Intervista a cura di Paolo di Stefano, p. 141.

<sup>45</sup> Intervista a cura di Giovanni Salviati, p. 127.

<sup>46</sup> ‘Comica’ è infatti l'inclinazione al basso e al fisico della raccolta esordiale e del poemetto, inclinazione che così Rosselli doveva far risalire alla *Commedia*, in particolare all'*Inferno*, e alle *Rime Petrose*. L'ispirazione di *Serie Ospedaliere* è invece più apertamente lirica, pur sempre problematizzata, relazionandosi alla linea Petrarca-Leopardi-Montale.

<sup>47</sup> Intervista a cura di Renato Minore, p. 65.

quando l'aggettivo "metafisico" torna nei suoi scritti critici, in particolare, in quelli sulla poesia di John Berryman, Rosselli lo ha usato per descrivere un "atteggiamento" poetico che Berryman stesso avrebbe ricevuto, sì, da una specifica linea poetica, che dai secentisti inglesi arriva fino a Hopkins e a Cummings, ma che, soprattutto, più genericamente, può definirsi tale perché "si rispecchia in ardui esperimenti linguistici e formali": "metafisico" è, in definitiva, l'"atteggiamento concentrato di ricercatore"<sup>48</sup> che definisce Rosselli stessa come poeta, a prescindere dalla lingua in cui scrive e dalla tradizione cui esplicitamente si ispira.

In altri termini, proprio perché *metafisica* è la lingua poetica della ricerca e della sperimentazione, che riflette un preciso atteggiamento del poeta nei confronti della parola e dell'esperienza, è il caso di domandarsi se possa veramente esistere una differenza nella scrittura rosselliana – ed eventualmente, in che cosa consista – tra poesia post-realista e poesia metafisica, al di là dell'idioma adottato. Se infatti post-realista è la scrittura che intende registrare il reale, rivelando però che questo è sempre, inevitabilmente, rielaborato nell'esperienza soggettiva, per essere infine 'distillato' nella parola poetica, sembra legittimo chiedersi quale sia la differenza rispetto a quest'altra poesia, che Rosselli ha riconosciuto come distante seppur non del tutto avulsa dall'esperienza stessa, e che definisce, infine, come metafisica.

Se ci si rivolge alla poesia metafisica propriamente detta, come sta nella memoria e nella riflessione della poesia inglese prima e, più tardi, anche americana, la prospettiva cambia al punto da mettere in discussione l'esistenza di una vera e propria distanza. Perché, in verità, sembra esserci sempre qualcosa di metafisico nel peculiare realismo di Amelia Rosselli, così come c'è sempre qualcosa di reale e concreto nella poesia metafisica, se tale è la poesia che vuole "trovare l'equivalente verbale per gli stati della mente e della sensazione", per accogliere ogni forma dell'esperienza: dove, cioè, si cerca di superare la dissociazione tra il pensiero e la sensibilità, fino ad arrivare a una "comprensione diretta e sensuale del pensiero", a "una ri-creazione del pensiero nella sensazione"<sup>49</sup>. Le riflessioni di Thomas Stearns Eliot sui metafisici inglesi sembrano

---

<sup>48</sup> *Poesia d'élite nell'America d'oggi*, in *Una scrittura plurale: saggi e interventi critici*, p. 141.

<sup>49</sup> Cfr. Thomas Stearns Eliot, *The Metaphysical Poets*, in *Selected Essays* (New York, Harcourt Brace and Company, 1932), pp. 241–50. La traduzione a testo è mia, molto letterale rispetto all'originale inglese: "to find the verbal equivalent for states of mind and feeling" e "a direct sensuous apprehension of thought, or a recreation of thought into feeling". Il tentativo è quello di rimanere quanto più fedele all'acutezza e alla pregnanza delle osservazioni di Eliot. Nella traduzione a mia disposizione, contenuta in T. S. Eliot, *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi*

incredibilmente calzanti per la poesia di Rosselli, nella stessa misura in cui lo sono per la poesia di Emily Dickinson, per la quale, infatti, Nadia Fusini riconosce non esserci alcuna “differenza tra «sentir nascere un pensiero o odorare una rosa»” perché il “suo meccanismo di sensibilità è tale che può divorare tutto”. Ed è “intorno a questa macchina di sensibilità che si organizzano le pulsioni che porteranno poi alla parola-idea”<sup>50</sup>.

Ogni sensazione, abbiamo visto, modifica il pensiero, così come, allo stesso tempo, il pensiero agisce sulla sensazione. In questa compenetrazione dell’attività dei sensi e della mente sta l’esperienza, che è, a sua volta, l’anima della poesia, ciò che le dà forma: e la poesia, ricordiamo ancora, è, per Amelia Rosselli, “scienza e istinto insieme, ossia precisione scientifica e accettazione immediata delle percezioni”<sup>51</sup>. Una poesia che voglia catturare in forme-idee gli stati della mente e dei sensi per renderli, al contempo, intelligibili e sensibili per il lettore non può, dunque, essere che poesia *meta*-fisica, perché si realizza nello spostamento, tanto preciso quanto immediato, dell’esperienza, sempre sensuale e intellettiva assieme, nella parola poetica. Addirittura, secondo Eliot ciò rende il poeta metafisico simile a uno *psicologo*, lo rende, cioè, un esploratore dell’anima – e anima non vuol dire soltanto cuore, perché è necessario “scandagliare la corteccia cerebrale, il sistema nervoso, l’apparato digestivo”<sup>52</sup>: esattamente il tentativo che ha sospinto la ricerca poetica di Amelia Rosselli, tanto in lingua italiana quanto in inglese, giacché, anche per lei, i poeti dovevano riconoscere in se stessi le potenzialità di uno psicologo, dovevano capire di essere i “dottori dei *loro* lettori, i medici dei *loro* lettori”<sup>53</sup>.

Eppure, oltre alla scelta della lingua, esiste un cambiamento nella voce che si iscrive nelle raccolte rosselliane, che è effettivamente percepibile per il lettore. La differenza, però, l’abbiamo già accennato, sta nella *posizione* che il soggetto assume nei confronti della realtà oggettiva esteriore e dipende, cioè, dal suo relazionarsi al tempo, allo spazio, alla società, posizione che, anziché opporre la poesia in italiano a quella in inglese, segna

---

(Milano, Bompiani, 1974), pp. 185-96, Carlo A. Corsi traduce le stesse espressioni con “l’esatto riscontro verbale dei sentimenti e delle idee” (ma Eliot parla proprio di “states of mind and feeling”) e “una diretta e sensuosa appercezione del pensiero, una rifondazione del pensiero nei sensi” (“apprehension” e “recreation” tradotti qui come “appercezione” e “rifondazione”, termini che sicuramente ne sottolineano la profondità filosofica, a mortificazione, però, di quella poetica e creativa).

<sup>50</sup> Nadia Fusini, *Nomi: undici scritture al femminile* (Roma, Donzelli, 2012), p. 72.

<sup>51</sup> Intervista a cura di Elio Pecora, p. 20.

<sup>52</sup> T.S. Eliot, *The Metaphysical Poets*, p. 250. Uso qui la traduzione di Corsi, Id., *Sull’uso della poesia e sull’uso della critica*, p. 196.

<sup>53</sup> ‘Laboratorio di Poesia’, p. 240.

piuttosto una vicinanza tra *Serie Ospedaliera* e *Sleep*, perché entrambe le raccolte sono come ‘in differita’, costituendo un fuori-tempo rispetto alla vita concreta.

Abbiamo visto come il poemetto *La Libellula* e *Variazioni Belliche* siano le opere che inscenano un’apertura totale al reale: le forme dell’esperienza penetrano energicamente, perfino con violenza, nella mente, cioè, nello spazio del testo. Come il soggetto, anche la lingua poetica è dischiusa, pronta ad accogliere percezioni, pulsioni, pensieri, in un contatto con la realtà che si offre come diretto e immediato, nel tentativo di ‘studiarla’ e comprenderla. L’apertura al mondo è infatti legata a doppio filo con l’intenzione *esplicitamente politica* del poeta, oltre che con la sua ricerca *conoscitiva*: da un lato i testi pullulano di riferimenti alla guerra, alla miseria, alla storia pubblica, che corrisponde sempre a quella personale, tanto che l’io arriva ad assumere su di sé i tratti degli esclusi, di coloro che rimangono ai margini della società – poveri, mendicanti, contadini, prostitute, pazzi; dall’altro lato, è ricorrente l’uso parossistico di formule e connettivi logici (“se...”; “per...”) che si ripetono ossessivamente nello spazio metrico tentando di *spiegare* il senso e la ragione di un reale al quale, però, senso e ragione sfuggono continuamente: consapevolezza che è tragica e ironica allo stesso tempo, sì che la poesia rosselliana, anziché “dimostrare”, finisce per “attaccare la logica” stessa<sup>54</sup>.

La scrittura tenta, così, di catturare l’esperienza vissuta di un soggetto che, vivendo nel mondo, vi istituisce un rapporto irrimediabilmente *bellico*. Se, infatti, il flusso di coscienza è la “pratica di linguaggio” che “definisce il soggetto non più in posizione di attività e di controllo rispetto al reale” ma piuttosto in “un atteggiamento di melanconica passività”, giacché all’artista moderno sembra mancare la possibilità di affermare un *io* egemone sulla realtà oggettiva esteriore, un *io* in grado di porvi un ordine e di darle un senso<sup>55</sup>, il modo in cui Rosselli ricorre a questa pratica di linguaggio è, allo stesso tempo, contraddittorio ed eroico – di un eroismo destinato al disastro già sul nascere e a scontrarsi con la propria impossibilità, per via di quella scissione tra vita e forma (come tra idea e forma) su cui si arrovellano le stesse esperienze moderniste in seno alle quali nasce lo “stream of consciousness”. Perché nello spazio metrico, al contempo, Rosselli tenta di accogliere l’accidentalità e la mutabilità della vita,

---

<sup>54</sup> C. Carpita, *Spazi Metrici tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo*, p. 70.

<sup>55</sup> N. Fusini, *La passione dell’origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno* (Bari, Dedalo, 1981), pp. 131-7.



predisponendosi nella maniera più estrema alla *negative capability* di cui parlava John Keats<sup>56</sup>, per darle, però, necessità. E voler “trovare una forma così ampia che possa contenere le spinte centrifughe, che possa costringere all’unità la loro molteplicità”<sup>57</sup>, agendo all’interno stesso del movimento centrifugo, è impresa sovrumana, una sfida che vuole innalzare il poeta al livello del divino e che lo destina, inevitabilmente, a vedere “sprofondare il suo *eroismo*”<sup>58</sup>: così, *Spazi Metrici*, che, ricordiamo, è scritto *dopo* aver già tentato il “discorso” de *La Libellula* e la “rivoluzione” delle *Variazioni*, cui si riferisce, si conclude confessando che “la realtà è così pesante che la mano si stanca, e nessuna forma la può contenere”. Quelle a cui “corre” la memoria del poeta, nel sogno di una forma in grado di comprendere il caos, sono, allora, soltanto “fantastiche imprese”<sup>59</sup>.

Perciò, non c’è meraviglia se, in *Sleep* e soprattutto in *Serie Ospedaliera*, il soggetto poetico, ormai sprofondato, caduto, ferito dalla guerra che lui stesso ha ‘ingaggiato’, finisce per richiudersi nella propria intima realtà, per “rielaborare tutte le esperienze avute, ricrearle e poi concluderle”<sup>60</sup> nello scenario della poesia. Nelle due raccolte troviamo, infatti, una medesima condizione dell’io, lontano dal mondo degli uomini, esiliato dalla vita pubblica e anche, in un certo senso, deprivato della propria stessa esistenza – è un soggetto che non vive più in mezzo agli altri esseri umani, cui si è fatta estranea, irriconoscibile, impenetrabile la vita stessa. La realtà, che così violentemente ha affermato la propria irriducibilità al controllo del poeta e si è mostrata indifferente tanto alla sua ricerca amorosa quanto alla sua pietà creaturale, va ora tenuta a distanza, *fuori*, al di là di una barriera che confina il soggetto nello spazio della sua interiorità, che si fa ora “cella preziosa (...) gelosamente difesa”, ora “carceraria gabbia percettiva”, “torturante cellula di soffocamento”<sup>61</sup>.

Un’esile vocina: basta aprire appena il battente  
della finestruola, che cangia il mondo e

<sup>56</sup> Per Keats la *negative capability* è quella capacità di tollerare il negativo che, per esempio, “Shakespeare possedeva in massimo grado”, “e cioè quando un uomo è capace di stare nell’incertezza, nel mistero, nel dubbio senza l’impazienza di correre dietro ai fatti e alla ragione” (traduzione di Nadia Fusini). Cfr. Lettera del 21-27 dicembre 1817 a George e Tom Keats in John Keats, *Opere* (Milano, Mondadori, 2019).

<sup>57</sup> Ricerca che, oltretutto, secondo Lukàcs, è propria del poeta-filosofo. G. Lukàcs, *L’anima e le forme*, p. 43.

<sup>58</sup> N. Fusini, *La passione dell’origine*, p. 137.

<sup>59</sup> *Spazi Metrici*, p. 189.

<sup>60</sup> ‘La contemplazione e la furia’, conversazione con Alfonso Berardinelli, p. 262.

<sup>61</sup> Nel già citato *Il bosco, il sonno, la sipida musica* (p. 110) Andrea Cortellessa riconosce proprio il motivo del *dedans* come dominante in *Serie Ospedaliera* e *Sleep*.

le sue apparenze sono tutt'uno con le tue  
emicranie. Basta appena aprire, aprire, il  
tuo sonno si misura con il cielo, di cui  
resta tragica immagine.

Apri un muro: ne appare un altro, a tastarti  
il polso. Radendo il muro non puoi, non vuoi  
salvarti quelle poche ore dello spirito, forzare  
quelle sue cellule misteriose. E rimane il  
sentirsi pino accasciato tra le pinete nuove  
dritto fine a marcia pietà.<sup>62</sup>

A rimanere è una ri-creazione totale del vissuto nella scrittura poetica, che restituisce, così, il “succo dell’esperienza”, non direttamente l’esperienza stessa. La realtà di cui questa poesia parla sembra piuttosto affiorare dal *didentro*: le esperienze sono vissute come a distanza, da uno spazio-tempo che è alienato, spostato, traslato. Pur riconoscendo i dovuti distinguo, in entrambe le raccolte la poesia sembra cadere in una sospensione della vita.

I titoli sono, in questo senso, fortemente indicativi. Troviamo, infatti, nella *Serie*, un soggetto che, da “soldato in guerra” quale era nelle *Variazioni*<sup>63</sup>, è ora ripiegato su di sé, costretto a una convalescenza *ospedaliera*: ed è a partire da questa condizione che cerca, proprio attraverso la scrittura poetica, di ripensare la propria posizione e affrontare il senso di colpa, per farsi una ragione del proprio dolore e, insieme, del Male, inteso in senso assoluto, cosmico. Da qui, anche il tentativo di identificazione con il paesaggio naturale, la principale dimensione esteriore presente nella raccolta, che sfocia, però, nell’esclusione irrimediabile del soggetto o nella proiezione sullo spazio esterno della realtà interiore, che, infine, rende il paesaggio stesso trasfigurato e, anch’esso, ‘irreale’<sup>64</sup>.

L’eterotopia dell’ospedale evocata nel titolo, che in verità dà lo scenario a ben pochi testi della *Serie*, allude, dunque, all’ottundimento dei sensi che si intorpidiscono per via

---

<sup>62</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 278.

<sup>63</sup> “Io contemplo gli uccelli che cantano ma la mia anima è | triste come il soldato in guerra.” *Variazioni Belliche*, p. 47.

<sup>64</sup> La “riscoperta della natura” è presente soprattutto nell’ultimo ciclo di testi della raccolta, scritto nel 1965 durante il soggiorno di Rosselli a Capracotta, in Abruzzo. Tuttavia, qui, anche la natura finisce per essere intensamente trasfigurata, giocata infatti su due ambienti tipici della lirica occidentale (il giardino e la selva); a questi si aggiunge però il “campo” o la “campagna”, che è probabilmente quanto di più legato all’esperienza diretta si possa trovare nella *Serie*, riferendosi, presumibilmente, proprio al paesaggio abruzzese: “Son così sola, e ti amo tanto, il vento morde | in mezzo alla campagna, gli opuscoli volano | nei miei occhi, e tutta la grandine dice: | «non sei dei nostri». Noialtri che ne ridiamo | della bufera, tu ammaestri i polli con le | tue lacrime, da buon mercato, il tuo usare | la parola amore.” I versi recano, oltretutto, un evidentissimo riferimento a *La bufera e altri versi* di Montale, a indicare che è proprio la poesia a segnare la distanza del soggetto rispetto al resto del mondo. *Serie Ospedaliera*, p. 275.

delle cure e dei medicinali, ma indica, anche e soprattutto, la malattia e la ferita come esperienza, come condizione esistenziale: quella di rimanere ai margini della vita, sospesi tra la stanca speranza di una rinascita e il sospetto della fine definitiva. La clausura, che abbiamo già incontrato in alcuni testi di *Variazioni Belliche*, e che però il soggetto delle stesse *Variazioni* cercava di sfondare con la sua “rivoluzione”, nella *Serie* si trova come accettata. Emblematica è, in tal senso, la poesia *Primavera, primavera in abbondanza*, che risale al nucleo di testi scritti nel 1965. Il soggetto cerca di specchiarsi nella primavera, giacché entrambi non si fermano ma, “tra una morte e l’altra”, continuano a esistere, a tornare, mostrando un volto che è “agonizzante mentre ride”. Tuttavia, al soggetto l’arrivo della *sua* primavera, in grado di renderlo finalmente dimentico dell’inverno, è per sempre negato, e con ciò la possibilità di un canto poetico che sia pienamente lirico<sup>65</sup>:

Di vivere avrei bisogno, di decantare  
 anche queste spiagge, o monti, o rivoletti  
 ma non so come: hai ucciso il tuo grano  
 nella mia gola.<sup>66</sup>

Con *Sleep*, Rosselli si spinge ancora oltre, consegnandoci una poesia notturna e insonne che continuamente sembra riflettere su se stessa, non a caso consacrata all’Amleto shakespeariano. Il titolo va inteso, primariamente, come un vocativo, con cui il poeta chiama a sé il sonno, ovvero, quello stato di quiete e dolcezza che è evocato anche fonicamente dalla sibilante e dal lieve prolungarsi della *e* [i:]<sup>67</sup>. Le immagini e le figure che *Sleep* mette in scena sembrano così prendere forma nel dormiveglia: è l’insonnia, quell’estenuante limbo che non è mai sonno né vera veglia, a ispirare il canto poetico, il quale, forse, più che un canto, è un bisbigliare sommesso, come suggerisce il

<sup>65</sup> Pure, la privazione della primavera è in sé un motivo lirico per la tradizione italiana, da Petrarca [“Primavera per me pur non è mai”, verso di chiusura del sonetto 9 – rimandiamo all’edizione curata da Marco Santagata, *Canzoniere* (Milano, Mondadori, 1996), p. 44] a Leopardi [“Nerina mia, per te non torna | primavera giammai, non torna amore”, vv. 164-5 de *Le ricordanze* – rimandiamo all’edizione curata da Niccolò Gallo e Cesare Garboli, *Canti* (Torino, Einaudi, 1993), pp. 177-85].

<sup>66</sup> Ancora: “E io | stringo una pallida mummia che non | odora affatto: escono semi dai suoi | occhi, pianti, virgole, medicinali | e tu non porti il monte nella casa | e tu non puoi fruttificare, queste sorelle che ti vegliano”. *Serie Ospedaliera*, p. 287.

<sup>67</sup> “Vuol dire sonno, e credo di averlo scelto da un famoso soliloquio di Amleto. Ma *sleep*, con la sua doppia *e* ha una alta densità femminile, il suo suono include in qualche modo sonno e sogni. E per ultimo, allude a una ragione autobiografica: a quel tempo soffrivo di insonnie feroci, dunque il sonno per me era un miraggio”. Intervista a cura di Francesca Borrelli, p. 143.

suono stesso della parola, *sleep*.<sup>68</sup> E per l'insonne, soltanto la poesia può ricreare quel 'paradiso perduto' che è il sogno: dunque, il *sonno* del soggetto poetante sta nella *scrittura* stessa – secondo senso del titolo della raccolta. Difatti, nell'attesa estenuante che sopraggiunga, il soggetto si sporge sulle soglie del sonno, lo "stato in cui le tensioni si scatenano in una condizione fisica altra"<sup>69</sup>: gli occhi diventano ciechi nell'oscurità, il mondo circostante si fa irriconoscibile e, mentre la mente già scivola verso un altrove sconosciuto, qualcosa resta ancora impigliato alla coscienza – e deve restarvi, affinché ci sia poesia.

Se *Serie Ospedaliera* segna una stagione specifica nel cammino tracciato dalla poesia in italiano (una fase di ripiegamento del soggetto, tra la lotta delle *Variazioni* e il ritorno al mondo della poesia, che si fa *Documento*), invece, tutti e tre i momenti principali di *Sleep* testimoniano una medesima posizione dell'io poetico: ecco perché la raccolta, pur così diluita nel tempo, risulta infine compatta e coerente. Del resto, tutta la poesia in inglese sta necessariamente sulle "palafitte", non avendo alcuna possibilità di rapportarsi alla realtà storica e sociale italiana, perché è anzitutto la lingua a non consentirlo<sup>70</sup>. I testi di *Sleep*, per questo motivo, anche quelli che risalgono orientativamente allo stesso periodo compositivo delle *Variazioni* e de *La Libellula*, registrano un rapporto tra soggetto e realtà che è ben diverso da quello che si trova nella coeva poesia in italiano: è come se, nell'ispirazione rosselliana, la vocazione a intervenire sul mondo trovasse già il contrappeso di un sentimento di esclusione e di un'esigenza di ripiegamento, che si trovano espressi proprio nella scrittura in lingua inglese; come se lo slancio attivo ed esplicitamente politico convivesse sempre con un'intima, logorante interrogazione sullo statuto etico ed esistenziale del poeta. Le tracce di questo rimuginio interiore, in verità, costellano le stesse *Variazioni*, dove, però, si trovano assorbite nel trascinate turbino del pensiero, immerse nel vortice dell'esperienza: sono parte integrante del flusso, ma non riescono a comprometterlo né possono piegare la fiducia del poeta circa l'esigenza e l'inderogabilità della propria scrittura. In *Sleep*, invece, l'isolamento e la lontananza

---

<sup>68</sup> Vedremo, leggendo i testi di *Sleep*, come nella raccolta ci sia una continua interrogazione sull'impossibilità del *canto* poetico, che, difatti, si rovescia in un ostinato *ronzare* per confluire, infine, nell'atto della *scrittura*.

<sup>69</sup> E. Tanello, *La poesia inglese di Amelia Rosselli*, in *L'opera poetica*, p. 1475.

<sup>70</sup> In 'Paesaggio con figure' (p. 278), Amelia Rosselli specificava infatti, riguardo alla poesia metafisica di *Sleep*: "parlo di 'palafitte' perché è tutto sollevato dalla realtà italiana: è scritto in Italia e pensato in inglese". Altrove (Intervista a cura di Giovanni Salvati, p. 126), ho ribadito che nelle poesie in inglese "non c'è il rapporto con la realtà sociale, con la realtà italiana".

rispetto alla realtà storica fanno sì che sia proprio la dimensione autoriflessiva a prendere sin da subito rilievo, per affermarsi man mano che la scrittura avanza. Non che venga meno l'afflato creativo o che questo ne sia in qualche modo danneggiato; piuttosto, venuto meno il coinvolgimento nella dimensione eminentemente pubblica, è proprio la riflessione sul rapporto tra poesia e vita (o non-vita) a diventare il centro propulsore, il cuore tematico e dinamico della scrittura<sup>71</sup>.

La poesia in inglese di Rosselli sembra allora deviare dalle modalità espressive dello *stream of thought* così come le troviamo nelle *Variazioni*, nello stesso modo in cui ciò accade per la poesia della *Serie*, dove la ricerca della parola si introflette. Il soggetto, che con la poesia avrebbe voluto ordinare il mondo ed eguagliarsi a Dio, è sprofondato, caduto a causa della sua *hybris* e si trova esiliato in una dimensione oscura, infera, che coincide con la sua stessa interiorità: via via, al mondo che gli è stato sottratto, al contempo, il soggetto rinuncia. La differenza sta in questo: che se il 'ritiro' ospedaliero della *Serie* è conseguenza inevitabile del conflitto delle *Variazioni* e porta, per questo, alla stanchezza di chi è stato amaramente sconfitto, al dolore per la ferita subita, al cedimento del controllo tirannico del poeta, che si rispecchia sia nella distensione della forma da cubica in tubolare sia nel tono dimesso e nei temi stessi della poesia, sin da subito, invece, il soggetto di *Sleep* conosce il suo destino, del quale è al contempo vittima e artefice e che, perciò, talvolta rivendica con la passione di un ribelle indefesso, talvolta patisce nel tormento del senso di colpa.

Va tenuto in considerazione, del resto, che i primi testi di *Sleep* sono stati scritti in un periodo molto delicato e particolare per Rosselli, al tempo del suo soggiorno presso il Sanatorium Bellevue di Kreuzlingen: intima e personale esperienza di solitudine e di alienazione dal mondo che passa inevitabilmente nella poesia, sì che questa e la vita si intrecciano indissolubilmente, fino a reinterpretarsi a vicenda. Ancora, in un certo senso, la poesia di *Sleep*, soprattutto quella risalente agli anni Cinquanta, si offre come l'altra faccia della più radicale ribellione che l'opera rosselliana abbia conosciuto contro l'ordine istituito, letterario, sociale, divino: proprio gli *Elizabethans*, la cui sregolata veemenza non è raggiunta neanche da *La Libellula*, dove almeno interviene lo spazio

---

<sup>71</sup> In questo senso, *Sleep* nasce, davvero, da una scrittura *privata*, se intendiamo per 'privato' non tanto un testo 'confessionale' o un libro pensato per rimanere inedito, quanto, piuttosto, quello che, pur predisposto alla stampa e alla diffusione, è intrinsecamente sganciato dal contesto pubblico in cui il poeta vive, guardando all'esistenza da una prospettiva più 'interiore', che, però, non per questo deve ritenersi meno etica o impegnata.

metrico a dare una forma alla trasgressione<sup>72</sup>. Difatti, la condizione esistenziale che segna *Sleep* è, sin dall'inizio, quella della *colpa*, che, in verità, sta a monte, precede anche il tentativo di controllo dell'accidentalità della vita nello spazio metrico, se, già di per sé, scrivere vuol dire sperimentare con la vita nel tentativo di riformulare il reale: in altri termini, stando così le cose, scrivere altro non è che una ribellione all'ingiustizia del reale stesso, quindi, indirettamente, al suo Creatore, a quella 'disarmonia prestabilita' di cui, invece, sembra farsi garante e custode l'Ordine apparente e fasullo rappresentato dalle regole della maggiore tradizione poetica.

La distanza che, fino a un certo punto del percorso poetico rosselliano, sembra distinguere l'opera in italiano dalla poesia in inglese si ricuce, dunque, con *Sleep* e *Serie Ospedaliera*, entrambi libri della condanna, della "privazione di vita" che inevitabilmente consegue alla ribellione del poeta il quale intenda, con la propria scrittura, denunciare e aggiustare le 'storture' dell'esistenza.

Ecco perché, in un testo della *Serie*, il più noto dei versi leopardiani arriva a trasformarsi in "ed è dolce naufragare in questo | sonno così spiritato"<sup>73</sup>. Allo spirito bellico e alla veracità vorace<sup>74</sup> del soggetto di *October Elizabethans*, de *La Libellula*, delle

---

<sup>72</sup> Si riporta un testo che rende sufficientemente l'idea, dal momento che colpisce, contemporaneamente, l'autorità letteraria – linguistica e lirica – e quella divina, rivolgendosi a un amante-padre-dio in toni fortemente sensuali e sessuali, tutt'altro che sublimati o mistici, che portano all'estremo la voce della *shrew* shakespeariana. L'attacco alla posizione pseudo-paterna, che è infine un attacco politico, non esclude la dimensione biografica, sia perché il testo contiene un brutale riferimento al 'sacrificio' di Carlo Rosselli sia perché la giovanissima Amelia è scottata da una relazione con Mario Tobino, di vent'anni più anziano di lei, che è già naufragata quando scrive *On Fatherish Mer*: "Great Pompous Ague, and Vapid Arguments | do they use, to Use you. The Branch is Loaded | with Ripe Oats, smothered into the Air. With Tinkling fingers | I do Shake it down. So you would have me 'pon your Knees | quite freely? Pay then First! Then will I Join you | at the Feverish tree, and sing a song of | Exstasie (short-cut, 'tis the Youths we Turn to). | Or would Ye be my Grande-Father? No, too Dulle this proves: | an Olde Man, well ripe in Lust, | or None. Thine Fine Rumbuctious Talk | but Whiffs at Me; 'tis the Bed I want, and | Respect of my Maidenhood, too: till you Die | of Excess. Would you Return (after Judiciously | Leaving me) and take up Habits again? Then come Crawling | 'pon your two blind Knees. Have thee not recognized I bee | a Devilish Maiden, pulling at Thy flucid Beard? Yet | I do Love thee, and bed thee be | a True Father. Mine is Gone | into the Grave, waving a Banner | of Idiocee: be thou more Intelligent; Keep | from Policee, and Take Mee. Humbly shall I | Spit at thee, Crawling my Hand at your Hind- | Pocket, as you Kisse Me. But no Lucrous | Intents had I, see; twas but to wipe the Loaden sea | of my Love-tears, with Thine Hankerchiee. Come, come, | be though Brave, and Come to Mee, | a-Loaden with rich Jewelree. All Nigh Long | shall we Curry the Milke 'f Innocenciee." Cfr. *October Elizabethans* (2015), p. 64-7.

<sup>73</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 279. L'allusione vistosa all'*Infinito* di Leopardi si accompagna a un'allusione meno marcata alla poesia di Guido Cavalcanti, ma gli 'spiriti', agenti dell'attività sensoriale, diventano nella poesia rosselliana veri e propri attori del dramma interiore del soggetto. Si veda per esempio il sonetto *Voi che per li occhi mi passaste 'l core*. Cfr. *I rimatori del Dolce stil novo*, a cura di Gustavo Rodolfo Ceriello (Milano, BUR, 2003), p. 54. Rosselli possedeva proprio questo volume, però nell'edizione Rizzoli del 1950. Tuttavia, come vedremo, la dolcezza del sonno e la presenza dei fantasmi sono due elementi che, combinati assieme, portano direttamente alla voce di Amleto.

<sup>74</sup> Riporto solo tre esempi per l'alta occorrenza del tema della voracità, su cui torneremo: "and do Continue sending you Missiles; | Plunging my Prick into your Heart like a Bee, | that dost pay with Death its owne, Blinde, Voracitee." (*October Elizabethans* (2015), pp. 42-3); "Io sono una fra | di tanti voraci come me ma per Iddio io forgerò | se posso un altro canale al mio bisogno e le mie voglie saranno d'altro stampo!" (*La Libellula*, p. 201);

*Variazioni*, subentra un desiderio di “liquefazione”, lo stesso cui Amleto dà voce nel suo primissimo monologo (“O that this too, too solid flesh would melt...”<sup>75</sup>): “liquefazione” in un “addolcimento visionario” che è, esattamente, quello del sonno, di *Sleep*, della poesia<sup>76</sup>. La scrittura, che così si discosta dalla realtà esteriore oggettiva, sempre più guarda e scandaglia l’interiorità – il “thinking heart”, ereditato dalla poesia di John Donne<sup>77</sup>, che però è sempre coinvolto nelle attività della corteccia cerebrale, del sistema nervoso, dell’apparato digestivo e, in Rosselli, anche di quello riproduttivo – cercando risposte in un paesaggio che è privo di presenze umane, alle prese, piuttosto, con le tracce che queste hanno lasciato, con le ombre e i fantasmi che, per effetto di desiderio, immaginazione, memoria, scaturiscono dall’attività psichica e fisiologica del soggetto stesso<sup>78</sup>.

Tornando al punto dal quale siamo partiti, alle definizioni che Rosselli ha suggerito per la sua poesia, sembra dunque di trovarsi di fronte a un’aporia critica. Potremmo infatti accogliere queste etichette esclusivamente in relazione alla lingua in cui i libri sono scritti: tutta la poesia in italiano sarebbe, generalmente, definibile come post-realista, e *Sleep* un libro propriamente metafisico che, in buona parte, si nutre dell’eredità della specifica tradizione che porta questo nome (ma non solo). Oppure, potremmo accettare le due definizioni, l’una come diretta e immediata testimonianza dell’esperienza, l’altra come “succo” di questa stessa, per distinguere tra le raccolte rosselliane quelle ad ispirazione realista (*Variazioni Belliche*, *La Libellula*, *Documento*) da

---

“Se l’inferno è una cosa vorace io temo allora essere | fra di quelli che portano le fiamme in bocca e non | si nutrono d’aria!” (*Variazioni Belliche*, p. 105). Sul motivo della veracità, basti invece quest’unico verso: “Cerco la veracità, ed essa m’elude.” (*Variazioni Belliche*, p. 107).

<sup>75</sup> William Shakespeare, *Amleto*, I, 2, v. 129, pp. 28-9. Proprio su questo verso esiste una disputa filologica tra due lezioni (“sullied” e “solid”) facile da risolversi per i nostri interessi: l’edizione in possesso di Amelia Rosselli riporta infatti “solid”.

<sup>76</sup> Sia “liquefazione” sia “addolcimento visionario” sono tratti da una poesia di *Serie Ospedaliera*, p. 245. Qui, il soggetto sembra rinchiudersi in un “quadro giardino | perfettamente atto alla libertà | alla libidine e a ogni cosa che insieme | procura distensione” in una “liquefazione delle attitudini”. Questo atteggiamento del soggetto, isolato ed esiliato, inizia a farsi largo già verso la fine delle *Variazioni*: si pensi, per esempio, a *Mare del bisogno*, *Cassandra* dove il soggetto è rinchiuso nelle “occhiaie” di Cassandra, definite come sue “preferite celle di rassegnazione”. *Variazioni Belliche*, p. 176.

<sup>77</sup> Si tratta della poesia *The Blossom* in cui il poeta si rivolge al suo ostinato cuore innamorato, un cuore pensante che non è però abbastanza attento alle cattive conseguenze dell’amore; tuttavia “nulla può fermarlo dal pensare”, come avviene in un verso tratto da *Serie Ospedaliera*. Cfr. John Donne, *The Complete English Poems*, edited by A. J. Smith (London, Penguin Books, 1976), pp. 44-5; *Serie Ospedaliera*, p. 250.

<sup>78</sup> Vedremo come nel corso di *Sleep* si registri un’evoluzione di questa stessa ‘clausura’: se nella prima metà della raccolta gli elementi della realtà esteriore mancano totalmente, a favore di un paesaggio tutto mentale e meta-poetico, nella seconda metà si trovano dettagli della vita quotidiana (sigarette, calze a rete, sedie) che, ad ogni modo, sono sempre guardati da una prospettiva “ospedaliera”, a *distanza*, ancor più simile a quella della *Serie*, con cui questa parte del libro coincide cronologicamente.

quelle ad ispirazione metafisica (*Serie Ospedaliera, Sleep*). In entrambi casi, ci sarebbe però un'incomprensione di fondo. Difatti, pur seguendo i suggerimenti di Rosselli, è opportuno rileggerli e fletterli secondo i paradigmi della tradizione di cui *noi* siamo eredi, sia poetica sia critica: tutta la scrittura rosselliana si rivela allora sospesa e in bilico, per via di un'intima corrispondenza tra inclinazione realista e ispirazione metafisica, perché le due disposizioni non sono in contrasto tra loro, anzi, abbiamo visto, seguendo Eliot, come quella della poesia metafisica sia proprio una costante ricerca di sintesi tra corporeità e intelletto, carne e pensiero, pulsione e ragione – la ricerca di una resa verbale dell'esperienza nella sua totalità. Tutta la poesia di Amelia Rosselli risponde, cioè, a un'unica vocazione che, volta ad accogliere e a scandagliare l'esperienza, implica sempre un atteggiamento di sperimentazione linguistica e formale, ma si realizza in forme espressive diverse a seconda della lingua e, anche, a seconda del grado di apertura del soggetto al mondo. Da *Variazioni Belliche* a *Serie Ospedaliera* e *Sleep*, cioè, quel che cambia è la realtà vissuta che la scrittura deve esprimere, la poesia rimanendo sempre trascrizione del pensiero e dell'esperienza interiore: per questo, potremmo dire che la poesia di Rosselli risponde *sempre* a una vocazione realista ed è *sempre* poesia metafisica.

Il grado di apertura al mondo implica, del resto, una connotazione politica più o meno esplicita per la poesia, che sempre si fonda, come abbiamo a più riprese ribadito, su una ricerca conoscitiva ed etica. Se la presenza della storia e della lotta sociale è evidente ne *La Libellula* come nelle *Variazioni*, tuttavia, quello stesso sentimento di isolamento, di esclusione, di rinuncia che sembra comportare la fuga e la chiusura del poeta in un mondo immaginario sostitutivo, come lo troviamo nella *Serie* e in *Sleep*, è, in fondo, esso stesso parte del reale, ovvero, è in grado di rispecchiare l'insoddisfazione, il sentimento di solitudine e di disagio che sono esperienza comune a tutti gli uomini – forse, anzi, quanto di più profondo e radicato si trovi nell'essere umano, in particolare, nell'età moderna<sup>79</sup>.

Rosselli stessa scriveva a riguardo, parlando della poesia di Sandro Penna:

---

<sup>79</sup> In un certo senso, accogliamo l'osservazione di Freud sull'opera d'arte come conciliazione del principio di piacere e del principio di realtà. L'artista, difatti, si distacca dalla realtà barattandola per una sorta di "vita di fantasia", ma ritorna alla realtà perché "trasfigura le sue fantasie in nuova specie di 'cose vere'" e può "raggiungere un tale risultato soltanto perché altri uomini provano la sua stessa insoddisfazione per la rinuncia imposta dalla realtà, e perché dunque questa insoddisfazione che risulta dal fatto che il principio di piacere è stato sostituito dal principio di realtà è essa stessa parte del reale". S. Freud, *Precisazione sui due principi dell'accadere psichico*, in Id., *Opere* (Torino, Bollati Boringhieri, 1967-80), vol. 6, pp. 458-9.



L'isolarsi e l'essere isolato da altri, il ritrovarsi più vittima che *leader*, il riconoscere di questa nostra moderna realtà le tematiche più tragiche e gravi, quali sono la solitudine amorosa, la paralisi sociale e sessuale, l'infelicità costante, portano il lettore a lettura avvenuta a identificarsi coi mali del poeta, e a saperli insolubili. E a sapere poi che lo scrivere versi o attuare arte rimarrà inconfutabile e ineliminabile in senso eterno – mai sarà tanto perfetta e limpida la vita da permetterci di viverci senza un riepilogare, un contrattare, un esprimere in gioiose forme compensatorie – ciò che ci viene negato.<sup>80</sup>

L'esperienza di esclusione ed emarginazione che si iscrive nel testo poetico mette il lettore faccia a faccia con i mali che segnano, sì, l'esistenza del poeta, ma dovrebbe condurlo a riconoscere che gli stessi mali attraversano l'intera umanità e lo riguardano direttamente: così, la poesia si fa conoscenza e può diventare, al di là dell'apparente isolamento, l'"unico segno di rivoluzione autentica nelle file dei letterati", atto veramente politico, non ciarliero, tantomeno ideologico<sup>81</sup>. Alle prese con questi mali, il poeta, dal canto suo, si riscopre "l'adolescente che mai crebbe"<sup>82</sup>, nella cui interiorità si alternano la lotta all'angoscia, la speranza al disincanto, lo slancio bellico all'isolamento ospedaliero, e al rimuginare insonne.

---

<sup>80</sup> Per Sandro Penna, ora nella sezione intitolata *Interventi in margine alla poesia* in *L'opera poetica*, p. 1216.

<sup>81</sup> *Ivi.* Già Damiano Frasca ha riconosciuto come queste pagine su Penna, insieme a quelle su Craiveirinha, siano utili a comprendere il tipo di poeta che Rosselli stessa intende essere: al contempo primitivo, lirico e politico. Cfr. D. Frasca, *Posture dell'io*, pp. 221-2.

<sup>82</sup> *Documento*, p. 481.

## I. 2. 2. *Una voce dal margine*

He uses his folly like a stalking-horse, and  
under the presentation of that he shoots his wit.

William Shakespeare, *As you like it*

È dunque la tradizione inglese, a partire dalla poesia metafisica passando per la lingua shakespeariana fino alla sperimentazione modernista, a offrire le forme espressive attraverso cui parla la voce poetica di *Sleep*, così come, in *Serie Ospedaliera*, la scrittura in lingua italiana comporta, inevitabilmente, l'attraversamento della *sua* memoria poetica, ben diversa da quella inglese: ci troviamo, così, di fronte alla ripresa della lirica petrarchesca, leopardiana, montaliana, in cui sempre il discorso amoroso dell'assenza si intreccia al tentativo di dialogo con il trascendente, sia questo rappresentato da Dio, dal nulla cosmico, dalla morte<sup>1</sup>. Infatti, la ricerca solitaria del soggetto che avvicina le due raccolte si scandisce e viene plasmata nelle forme poetiche che ciascuna lingua offre, secondo la memoria poetica di cui è custode, pur non negando, come sempre avviene in Rosselli, una contaminazione creativa tra le due.

A tal proposito, avendo a che fare con un caso particolare com'è quello rosselliano, dove la competenza trilingue è sì d'uso, almeno fino a una certa età, ma soprattutto è *poetica*, perché Rosselli legge e scrive in tutt'e tre le lingue, è legittimo chiedersi se non esista una specificità per ciascun idioma, e come, cioè, per ogni lingua usata, la scrittura rosselliana vada, ogni volta, a inserirsi nel solco di una specifica tradizione poetica. Si tratta di una questione che, per altro, è stata suggerita alla critica dalla poetessa stessa, in particolare a partire dalla pubblicazione dei *Primi Scritti*. Sono infatti noti i passaggi di *Diario in tre lingue* in cui Rosselli tentava di istituire un nesso tra le lingue di sua competenza, ciascuna intesa, parrebbe, quale "sistema chiuso e specializzato", e un "dato registro semantico"<sup>2</sup>, nesso che implicherebbe una precisa maniera di scrivere ed esprimersi per ogni lingua. Nel *Diario* Rosselli associava esplicitamente il francese al "surrealismo", l'italiano al "concreto", allo "stornello popolare" e, soprattutto, alla

---

<sup>1</sup> Cfr. E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito* (Roma, Donzelli, 2007), in particolare pp. 57-99.

<sup>2</sup> Jacquelin Risset, quarta di copertina dell'edizione *Primi Scritti 1952-63* (Milano, Guanda, 1980).

dizione montaliana, e, infine, l'inglese al "religious" e alla "frantumazione", per sineddoche, usando due nomi per l'intera lingua, rispettivamente Eliot e Joyce<sup>3</sup>, anche se, tra le letture rosselliane di cui siamo a conoscenza, al "religious" sarebbero stati ancor più confacenti i versi di Donne, Milton, Hopkins.

Sebbene questi accostamenti possano essere considerati legittimi, perché poggiano su un'effettiva corrispondenza tra le lingue e le singole 'tradizioni' chiamate in causa, è evidente, per uno studioso di letteratura, che si tratta di *scelte* volontarie da parte dell'autrice, di associazioni che *deliberatamente*, e anche ironicamente, circoscrivono un campo contenutistico-letterario per ogni lingua. Per esempio, è innegabile che il surrealismo sia stata un'esperienza poetica realizzatasi anzitutto nella lingua francese, ma non vale necessariamente il discorso contrario: la lingua francese, ovviamente, è memore anche di altre esperienze poetiche, che ne hanno parimenti attraversato e costruito la storia letteraria, volutamente scartate da Rosselli. Quelle offerte da *Diario in tre lingue* sono, piuttosto, associazioni rivelatorie per la sua stessa poesia, in particolare per quella che risale al coevo periodo di apprendistato: per esempio, l'inglese rappresenta davvero negli *October Elizabethans* il codice letterario "che permette all'autrice di esplorare (...) il rapporto con Dio", seppur si tratti di una religiosità "blasfema", che recupera la sovrapposizione del sacro e del profano già tipica della poesia di John Donne, portata però all'eccesso "dalla dissacrante voce femminile che se ne appropria"<sup>4</sup>. Queste associazioni tra lingua e contenuto sono oltretutto sconfessate dal cammino successivamente tracciato dalla scrittura rosselliana: il motivo religioso, che rimane "uno dei temi più cari, più sofferti della sua poesia"<sup>5</sup>, non è di dominio esclusivo della poesia in inglese, rimanendo centrale anche nella poesia in italiano, soprattutto ne *La Libellula* e nelle *Variazioni*.

In un'intervista del 1991, riguardo a questa pagina del *Diario*, Rosselli ha affermato:

In questi appunti mi domando se la lingua non determini il contenuto: la lingua francese un dato contenuto, la lingua inglese un dato contenuto, e così pure l'italiano. Però lo faccio come un'ipotesi viaggiante, io non sono di questo parere: la lingua non determina il contenuto nella tradizione di una data lingua.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> *Diario in tre lingue*, p. 605. Più avanti, p. 628, si legge: "Why is French (not Engl Germ Ital.) tied to surrealisme | Ironique? (...) Simply. Because Surrealism was born in France, is now national (natural?) language. || ici on parle comme Montale."

<sup>4</sup> E. Tanello, *La poesia in inglese di Amelia Rosselli*, in *L'opera poetica*, p. 1474

<sup>5</sup> *Ivi*.

<sup>6</sup> Intervista a cura di Giovanni Salviati, p. 127

Ancora, alla esplicita domanda se a ogni lingua corrisponda un registro a sé:

No, le definirei altre fonetiche ma non altri registri. Anche se naturalmente si possono sfruttare determinate qualità specifiche di una lingua. Penso alla liquidità dell'inglese: in inglese ho fatto virtuosismi che sarebbero impensabili nell'impianto formale greco-latino dell'italiano. La liquidità dell'inglese sul tipo di Joyce è uno dei primi modelli di una poesia che appare virtuosistica perché si fonda su una lingua che sfugge alla declinabilità e che è più ricca di sonorità che di logica.<sup>7</sup>

Sembra ovvio da dire, ma è il caso, invece, di chiarire la questione: la lingua, per Amelia Rosselli, *non* implica un preciso registro né un contenuto specifico per la poesia.

Invece, è legittimo e ragionevole affermare, innanzitutto, che le caratteristiche “fonetiche” di ciascuna lingua possono comportare un modo sensibilmente diverso di scrivere, perché possono assecondare in una maniera o in un'altra le inclinazioni del poeta nel suo lavoro e nella sua ricerca sulla parola poetica: sta al poeta, allora, *ascoltare* la lingua, per poi trattarla e maneggiarla secondo la sua ispirazione e secondo i suoi ideali. Così, l'inglese è una lingua “fluida”<sup>8</sup>, malleabile, che si presta a un “verso largo, che ha bisogno di continuare nell'altro”, rendendo l'*enjambement* “più morbido”<sup>9</sup>: per questo, Rosselli ha iniziato a scrivere in versi liberi proprio in inglese. È questa, infatti, la lingua in cui lo ‘scivolamento’ è più facile, grazie all'alta presenza di monosillabi e, soprattutto, di omofoni e omografi: perciò, ogni parola scorre sinuosamente sull'altra, aprendo ogni verso a quello successivo, al contrario di quanto avviene nell'andamento rigido e “concreto” dell'italiano<sup>10</sup>, e più facilmente, quasi spontaneamente, una parola sembra sgusciare dall'altra, o risuonare nell'altra, offrendo una possibilità pressoché sconfinata di “virtuosismi”, cioè, di giochi e nuove creazioni linguistiche, come avviene nell'inglese di Joyce o in quello di Hopkins e come, del resto, avveniva già nell'inglese *early modern*, non ancora fissato in una vera e propria norma e, per questo, ancor più suscettibile di manipolazione, che è stato certamente Shakespeare a sfruttare nelle sue massime potenzialità creative. Una lingua che, in definitiva, secondo la sensibilità di Rosselli, è più sonora che logica, il che le permette, nella scrittura poetica, di privilegiare

---

<sup>7</sup> Intervista a cura di Paola Zacometti, pp. 117-8.

<sup>8</sup> Intervista a cura di Marco Caporali, p. 114.

<sup>9</sup> Intervista a cura di Ammirati, p.161.

<sup>10</sup> Rosselli notava, per esempio, come sia difficile rendere in italiano il “bisbigliato fluire, l'eleganza e la leggerezza” della “poeticissima prosa” di Virginia Woolf, per via delle “sonorità e grammatiche dure e squadrate” dell'italiano. Cfr. *Una recita all'aperto di Virginia Woolf*, in *Una scrittura plurale*, p. 225.

l'aspetto fonico su quello semantico-razionale, molto più di quanto non succeda in italiano. Per esempio, la ripetizione dei connettivi logici che scandisce il pensiero-poesia di tanti testi in italiano, cui abbiamo già accennato (“se...”; “per...”), pur giocando su un piano che è indissolubilmente sia semantico che fonico, tuttavia si fonda sulla priorità dell'aspetto logico-ideale su quello sonoro, tanto che la ripetizione ha l'effetto e il fine di indebolire l'affidabilità della logica stessa. Queste costruzioni vanno invece a scomparire nella poesia in lingua inglese, dove spesso i versi sembrano scaturire da riprese foniche anche minime, allitteranti, pre-ideali, nondimeno produttrici di senso. Proprio in virtù di questa preponderanza fonica dell'inglese, la poesia arriva a una vera e propria proliferazione fonico-semantica, come avviene nei seguenti versi di *Faro*:

Alas the phrase the  
 flare the open door the glare the blare the fan  
 the flight the high tower reaching up towards glaze  
 are all I am fit to say, to see to hear to feel  
 to sway.<sup>11</sup>

Ogni parola sembra, letteralmente, cadere dall'altra, per effetto della somiglianza fonica. Da “phrase” sguscia “flare”, da cui proliferano a loro volta “glare” e “blare”, e da “glare”, a distanza di un rigo e mezzo, “glaze”, istituendo una serie analogica dove il piano sonoro si riflette su quello semantico, perché da “flare” fino a “glaze” a risuonare è l'idea di un qualcosa che balugini, un luccichio intermittente e insistente, che con “blare” si fa squillo, quasi allarme: esperienza acustico-visiva. Implicitamente, la forza fonico-semantica di questa catena si ripercuote sulla prima parola, “phrase”, che si trova così a inglobare, oltre al riferimento alla sfera acustica che le è inerente, anche l'idea del bagliore, del raggio di luce ritornante eppure ogni volta improvviso, che il faro del titolo

---

<sup>11</sup> Il titolo originale è già in italiano. Si tratta di un testo del 1965 in cui è già venuta meno la compattezza della forma cubica. Si riporta qui il testo completo: “be kind be kind be kind I hear this phrase | screaming in my ear each day, be sweet | be sweet be sweet be sweet this is all | I can say (or seem to say). Alas the phrase the | flare the open door the glare the blare the fan | the flight the high tower reaching up towards glaze | are all I am fit to say, to see to hear to feel | to sway. And the open door fitted into a present | day, most say most say most say most die | on this cross. || The watch-tower, the barren-hill, the lights go | out, upon the swaying of the hill. It's a plague! | And all bemoan the day the clay the meat | on your fingers. || So that's what they're for, the lighthouse watching | anxiously.” Traduzione di Tanello: “sia buona sia buona sia buona odo questa frase | urlante nelle orecchie ogni giorno, sia dolce | sia dolce sia dolce sia dolce è tutto quello | che so dire (o sembrar dire). Ahimè la frase | il vampo la porta il bagliore il clangore il ventaglio | la fuga l'alta torre s'eleva verso il vitreo | sono tutto quello che sono in grado di dire, di vedere, di udire, di sentire | e oscillare. E la porta aperte s'adattava ad un giorno | presente, i più dicono i più dicono i più dicono i più muoiono | su questa croce. || La torre, la collina-barile, le luci si | spengono, all'oscillare della collina. È la peste! | e tutti lamentano il giorno l'argilla la carne | sulle tue dita. || Ecco dunque a cosa servono, il faro vigila | ansioso.” *Sleep*, pp. 1006-7.

(“the high tower” dei versi) fa balenare nella notte. All’attività del parlare si associano, così, una ‘luccicanza’ intermittente e un suono acuto e stridente. Inoltre, all’interno della serie fonico-semantiche che ruota intorno a questo tema della luce ‘squillante’, si inseriscono due termini che le sono estranei: “the open door” e “the fan”. Questi introducono un altro motivo, altre immagini: prima, una soglia spalancata e, poi, un ventaglio, che, come un’ala, potrebbe portare al volo subito successivo (“flight”), suggerito dalla fricativa iniziale di “fan” stesso. Insinuandosi nella serie grazie a labili associazioni foniche (“door” legato al rotacismo di “phrase”-“flare”-“glare”-“blare”, “fan” alla fricativa iniziale di “phrase” e “flare”), queste parole emergono dall’ambiente fonico-semantiche che le circonda, per introdurre o aprire la strada a colori vocalici differenti: la *o* di “ópen dóor” (in posizione tonica) e la *a* semiaperta di “fan” che scorre verso quella aperta di “flight”, “high”, “tower”, “up”. “Tower”, a sua volta, scivola su “towards”, finché “glaze” non chiude questo primo giro del periodo, riportando, come già anticipato, all’idea dello scintillio luminoso, inaugurata da “flare”. La seconda parte dello stesso periodo introduce le azioni di cui i versi precedenti costituiscono l’oggetto. Un’altra serie fonico-semantiche riguarda, infatti, l’attività del soggetto: dire (“say”) e vedere (“see”) sono legati tra loro dalla sibilante; vedere (“see”) e ascoltare (“hear”) dall’associazione semantica, trattandosi di due diverse aree della sensibilità – non a caso, quelle implicate nell’atto percettivo-poietico; ascoltare (“hear”) e sentire (“feel”) dallo scivolamento da un’attività particolare dei sensi (l’ascolto) all’esperienza totale del sentire, sensibile, emotivo, intellettuale. Tra una parola e l’altra, tutti monosillabi tonici, fa da appoggio il “to” atono, che consente uno stretto ritmo giambico, culminante in “sway” (ondeggiare)<sup>12</sup>. Questa parola, in rima con “say”, riporta allo scenario del faro, di fronte a cui il soggetto sembra trovarsi in una posizione instabile, come se fosse smarrito in balia delle onde, mentre il seguito della poesia rivela che a ondeggiare è una “barrel-hill”: la terra stessa ondeggia, inaffidabile e instabile come un barile adagiato al

---

<sup>12</sup> Gran parte della poesia batte su un ritmo giambico che, del resto, Rosselli avvertiva come naturale nell’inglese, visto che è quello proprio del *blank verse* (cfr. Laboratorio di Poesia, p. 229). Si ritrovano, tuttavia, delle eccezioni che agitano il movimento dei versi. Per esempio, si prenda la sequenza “the high | tówer réaching úp towáreds | gláze are áll I | am fit to sáy”: questa sembra comporsi di un primo piede giambico, in linea con il ritmo dei versi precedenti, cui segue un’inversione improvvisa, con sei trochei di cui uno tronco (il quarto: -wáreds), prima del ritorno al ritmo giambico. Questo movimento si insinua proprio in un passaggio importante, cioè nel punto in cui l’elenco di oggetti a ritmo giambico (‘la frase il | vampo la porta aperta il bagliore il canglore il ventaglio | la fuga l’alta torre’ – secondo la traduzione di Tanello), si ancora all’attività del soggetto, a sua volta a ritmo giambico, quasi a riprendere il fiato e a creare un cardine tra le due proliferazioni fonico-semantiche.

suolo, mentre la torre-faro balugina “anxiously” – parola su cui si chiude l’intero testo. Nella condizione di totale disorientamento in cui si trova il soggetto, adatto solo ad ascoltare, vedere, sentire e parlare (cioè, a rielaborare l’esperienza in parola), la salvezza potrebbe quindi giungere come un luccicare *epifanico*, proprio quello del faro, che nel buio dell’esistenza dovrebbe rivelare un’apertura, un varco, la possibilità del volo verso l’alto, ma la sua stessa luce è *ansiosa*, allarmante e, in qualche modo, *angosciante*. Difatti, quel bagliore salvifico che dovrebbe trovarsi dentro la parola (“the phrase the flare”) che invita alla bontà e alla carità (“be kind be kind be kind” – “be sweet be sweet be sweet”), non riesce a strappare dalla sofferenza né il soggetto né gli altri esseri umani: sulla croce i poveri cristi continuano a morire, forse, proprio *a causa della* parola d’amore (“most say most say most say most die | on this cross”).

Tutti gli sviluppi fonico-semantiche che ordiscono questi densissimi versi ricordano gli scivolamenti che intessono, in particolare, la poesia di Hopkins, dove, parimenti, la creazione d’immaginario e la produzione di senso sono affidate alle azioni congiunte dell’allitterazione e del parallelismo, usati sempre sotto il controllo cosciente del poeta. Si prendano, per esempio, i versi finali di *Spelt from Sibyl’s leaves*. Come accade nella poesia di Amelia Rosselli, i suoni che veicolano il pensiero sembrano scivolare l’uno sull’altro, inseguirsi, intrecciarsi e anche ritorcersi su se stessi, benché, nel caso di Hopkins, a scandire questo movimento sia un ritmo essenzialmente accentuativo, lo *sprung rythm*, che, alla disgregazione della forma testuale, risponde con il contenimento della prosodia<sup>13</sup>.

Lét life,

wàned, ah lét life wind  
off hér once skéined stained veined variety | upon, áll on  
twó spools; part, pen, pack  
now her áll in twó flocks, twó folds – black, white; | right,  
wrong; reckon but, reck but, mind  
but thése two; wáre of a wórld where bút these | twó tell, each  
off the óther; of a rack  
where, selfwring, selfstrung, sheathe- and shelterless, | thóughts

---

<sup>13</sup> Nel caso di Rosselli, sappiamo, invece, che il contenimento del movimento (dei suoni e delle parole) è affidato alla forma spazio-temporale del cubo. In entrambi i casi, però, il ritmo non è contenuto nel singolo verso ma nel susseguirsi dei versi, nell’intera poesia: “in fact the scanning runs on without break from the beginning, say, of a stanza to the end and all the stanza is one long strain, though written in lines asunder.” Cfr. G. M. Hopkins, *Author’s Preface*, in *Poems of Gerard Manley Hopkins*, edited by Robert Bridges (London, Humphrey Milford, 1918), p. 4.

against thoughts in groans grind.<sup>14</sup>

Del resto, il titolo stesso del libro in inglese, *Sleep*, oltre che evocare il sonno, allude per associazione fonica agli “slips” della lingua che costellano la scrittura, che Rosselli indicava proprio con questo termine in una lettera del 1965, mentre lavorava alle ultime poesie del libro e tentando nuovamente la sua pubblicazione all'estero. In particolare, chiedeva a John di prendere contatti con la rivista ‘Stand’, cui lei stessa aveva già inviato alcune poesie, per recapitare una “brief list of ‘slips’”, trovati nei testi “on re-reading them”, trattandosi per lo più di “spelling mistakes, and italianisms”<sup>15</sup>: qui, “slips” si riferisce a sviste ed errori, ma, in maniera più ampia, la parola indica tutti gli scivolamenti della lingua che, più o meno volontari, possono creare giochi di parole e neologismi o, semplicemente, indirizzare il pensiero, consentendo associazioni inattese. In una lettera successiva, sempre dello stesso anno, Rosselli ammetteva, del resto, di essere “quite conscious of twisting phrases and words”, riconoscendo, anzi, questo particolare modo di scrivere come suo fine:

I no longer understand the concept of ‘usanza’: why not twist phrases as you wish, why not invent words? But obviously that’s a very big problem: the second book of verse in Italian has almost none of the twists, and I may come to eliminating them definitively some time or other. But not in English!<sup>16</sup>

L’italiano, in effetti, che nel 1965 era per Rosselli la lingua dell’uso quotidiano da ormai vent’anni, andava facendosi sempre più regolare, meno soggetto alle interferenze con il francese e con l’inglese. Al contempo, la poesia di *Serie Ospedaliera* testimonia di un atteggiamento più mite e ‘remissivo’. Abbiamo visto, infatti, come vi venga meno quell’esigenza trasgressiva e provocatoriamente disturbante nei confronti del codice linguistico e di quello poetico che è invece tipica de *La Libellula* e delle *Variazioni*. Il soggetto depone le intenzioni “dinamitarde”<sup>17</sup> e si svigorisce la *pars destruens* della ricerca

---

<sup>14</sup> Traduzione di Augusto Guidi: “Lasciate la vita, svanita, oh lasciate la vita | dipanare la sua varietà una volta ammassata chiazzata | venata, dipanarla tutta in due spole; spartitela, ricoveratela, adunatela, | ora, tutta in due greggi, in due stazzi, nero, bianco, dritto, | torto; calcolate, contate, curate | soltanto codesti; ponete mente a un mondo ove contano | codesti soltanto, l’un contro l’altro; a una tortura | ove, carnefici di loro stessi, autotorturatori, senza pro- | tezione, senza riparo, i pensieri stridono contro i pen- | sieri, in lamenti.” Id., *Poesie e prose scelte* (Parma, Guanda, 1987), pp. 104-7.

<sup>15</sup> Lettera del 19 maggio 1965.

<sup>16</sup> Lettera del 6 dicembre 1965.

<sup>17</sup> “la morte, | lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia, | e il disagio, la povertà e il demonio sono le mie cassette | dinamitarde. Tarda arrivavo alla pietà”. *Variazioni Belliche*, p. 46.



poetica rosselliana; ma, in un certo senso, ne risente anche il fervore della *pars costruens* giacché, con la rassegnazione del soggetto, al dolore, alla sconfitta, all'impenetrabilità della vita e alla condizione della perdita, si affievoliscono la voracità della ricerca e la *jouissance* della sperimentazione, atteggiamenti che, pur rappresentando la cifra propria della scrittura rosselliana, tuttavia, sono ora più placidi, quasi *in minore*. "But not in English!": proprio per la "fonetica" che Rosselli diceva di sentire nella lingua, che la rende fluida, più libera, fertile, sempre suscettibile di "twists" e "slips", anche una volta superata la disposizione provocatoria che si ritrova negli *October Elizabethans*.

È vero, dunque, che, vivendo in Italia, Rosselli andava inevitabilmente perdendo scioltezza e padronanza nell'uso dell'inglese: a risentirne è soprattutto la sintassi che, nella maggior parte delle poesie di *Sleep* del 1965, sembra calcata su quella dell'italiano. Tuttavia, come l'ultima lettera citata suggerisce di fare, bisogna riconoscere che, in una certa misura, Rosselli non *voleva* sforzarsi di scrivere in un inglese corretto, pulito, piatto, anche a costo di veder sfumare l'opportunità di pubblicare in un paese anglofono, fatta eccezione, ovviamente, per l'esigenza di correzioni macroscopiche, nel caso di errori grossolani. Come ha dichiarato in un'intervista, "l'autore manipola la lingua, se vale qualcosa"<sup>18</sup>:

La maestria dello scrivere è prendere la lingua fra le mani e rinnovarla, altrimenti l'autore è semplicemente un accademico, si fa, cioè, condizionare da una fonetica che poi è scolastica. La fonetica non può essere scolastica, la persona si muove in diversi ambienti, specie in Italia dove i dialetti, le parlate e le scritture sono ben diverse l'una dall'altra. Sono assolutamente contro ogni determinismo, fonetico e letterario.<sup>19</sup>

Il poeta deve perciò mettersi in ascolto e studiare la lingua, che è, al contempo, un cumulo di memorie letterarie e un sistema, ma non veramente "chiuso e specializzato", come supposto nell'"ipotesi viaggiante" di *Diario in tre lingue*. Se, infatti, è normale che si verificano, per un soggetto trilingue com'era Rosselli, l'interferenza, l'improvviso *switching*, la riemersione di una lingua nell'altra, in generale, chiunque abbia a che fare con la lingua, in particolare un poeta, sa bene che in nessuna circostanza concreta questa può darsi come "scolastica": non esiste, cioè, un ipotetico parlante ideale e non esiste una lingua italiana che sia unitaria e regolare, da grammatica o da lirica tradizionale (in

---

<sup>18</sup> Intervista a cura di Marina Camboni, p. 44.

<sup>19</sup> *Ivi*.

questo senso “scolastica”), così come non esiste un unico inglese, che sia monolitico e stabile. Non è un caso che, rievocando i suoi studi presso il prestigioso liceo londinese, il St. Paul Girls’ School frequentato nel ’47, Rosselli ricordasse che l’insegnante di letteratura già allora l’aveva particolarmente affascinata soprattutto per “il suo modo di insegnare, con riproduzioni meccaniche, anche, per far sentire le pronunce diverse, i dialetti inglesi...”<sup>20</sup>.

Da qui, l’aspetto peculiare della lingua di *Sleep*, “un misto di inglese e di americano”<sup>21</sup>, esposto alle interferenze con l’italiano e con il francese, che certamente rispecchia la singolare competenza trilingue di Amelia Rosselli ma che, in senso più ampio, mette in evidenza il movimento interno, la varietà caleidoscopica, l’apertura e la naturale disposizione al cambiamento che rendono vitale ogni lingua. Inoltre, come Rosselli stessa sottolineava, proprio la “liquidità” dell’inglese rende più agevole quella deformazione creativa che rappresenta la cifra propria della sua inclinazione poetica e il fine stesso della sua scrittura. Anche nel caso dell’inglese, c’è, dunque, una posizione *volontaria* nei confronti della lingua, che rende le creazioni rosselliane in buona misura *conscie*, anche quando sono localmente frutto di *lapsus*, libere associazioni, affioramenti inconsci, i quali vengono tuttavia sempre compresi entro i “limiti formali” stabiliti dal poeta ed entro un discorso più ampio, quello della poesia stessa, che dà loro senso e che da loro prende senso.

Questo atteggiamento nei confronti della lingua si riflette nella veste che, in *Sleep*, il soggetto assume su di sé. Esplicitamente, la voce poetante è quella dell’insonne cui allude il titolo, cioè, di colui che si trova in quella condizione liminare che è la sospensione tra il sonno e la veglia: la privazione di sonno conduce il soggetto allo squilibrio dei sensi, allo sconvolgimento dell’attività intellettuale e, soprattutto, all’attesa spasmodica, frenetica, del sonno stesso, quindi, del sogno. In questa zona d’ombra, tutte le potenzialità creative della lingua sono messe a frutto, proprio grazie a quella fluidità dell’inglese che permette alla lingua di *Sleep* di diventare una sorta di “linguaggio notturno, regolato dalla logica onirica dell’associazione, non solo semantica, ma più prepotentemente fonica”, per essere infine “intessuto di giochi di parole, distorsioni,

---

<sup>20</sup> Intervista a cura di Plinio Perilli, p. 167. Tornata in Europa nel ’46, Rosselli è costretta a prendere un secondo diploma, e decide di farlo in Inghilterra, perché in Italia non risulta valido quello già conseguito negli USA.

<sup>21</sup> Intervista a cura di Francesca Borrelli, p. 146.

dislocazioni del significato e *dislocuzioni*” che rientrano in quella “vasta gamma di giochi linguistici ereditati dall’esempio di Joyce”<sup>22</sup>.

Tuttavia, “la figura centrale” della raccolta, secondo le dichiarazioni di Rosselli stessa, è un’altra, ovvero, “quella del giocoliere, il *fool* shakespeariano” che “*sa* di far teatro”<sup>23</sup>: la voce poetica di *Sleep* sarebbe, piuttosto, quella di un “corruttore di parole”<sup>24</sup> che consapevolmente, per gioco, le volge al *nonsense* o, soprattutto, le spinge al paradosso, le piega argutamente per prendere in giro l’interlocutore, ma le distorce anche per far trasparire una verità che si lascia intuire, per inabissarsi subito.

L’impiego ludico della parola, infatti, non è l’unica prerogativa del *fool*, in special modo di quello shakespeariano. A impressionare Rosselli<sup>25</sup> doveva essere stata soprattutto la sua caratteristica ambivalenza, la sua ambigua posizione nei confronti della scena, di quella particolare creazione poetica che è la parola-azione teatrale. Figura di confine, il *fool* non prende parte attiva alla rappresentazione ma ne rimane sempre ai margini, stando al contempo fuori e dentro la scena: unico personaggio che “è al contempo quel che sembra e recita quel che è”<sup>26</sup>, manda in cortocircuito il gioco della rappresentazione, non uscendone mai del tutto. Già il buffone di corte, la figura storica che sta alle origini dello *stage-fool*, se è quasi una proprietà privata per il suo signore, da questi ottiene, in cambio della servitù, un dono preziosissimo: la libertà di parola. Ciò lo rende un’“icona del caos”, ma “di un disordine sempre controllato dal potere che gli conferisce un limitato diritto d’infrazione”<sup>27</sup>. Allo stesso modo, il personaggio teatrale del *fool* non può scombinare l’azione drammatica ma usa la parola come strumento di ‘sdoppiamento della coscienza’, per analizzare e commentare i fatti da un punto di vista ‘altro’, rovesciato, eppure mai falso. Proprio la sua marginalità consente, inoltre, al *fool* shakespeariano di uscire dai suoi stessi panni e di farsi meta-personaggio, giacché, come ricorda Jan Kott, il primo buffone è stato Arlecchino, “un trasformista” che “si sdoppia

---

<sup>22</sup> D. La Penna, «*La promessa d’un semplice linguaggio*», p. 93

<sup>23</sup> ‘Paesaggio con figure’, p. 278. Corsivo mio.

<sup>24</sup> “I am indeed not her “fool”, but her corrupter | of words.” Così si autodefinisce Feste in W. Shakespeare, *Twelfth Night*, III, 1, vv. 37-8. “No, non sono il suo buffone ma il suo corruttore di parole” traduce A. Lombardo nell’edizione Id., *La dodicesima notte* (Milano, Feltrinelli, 2015), p. 87.

<sup>25</sup> “Tutto l’intero *Sleep*, sotto sotto, tragico o gioco, è sempre in meno, non in mano, non al re o alla regina o a Amleto o al principe o ai vari personaggi immaginari del teatro o di mia invenzione. È *the fool* che mi impressionò enormemente.” ‘Paesaggio con figure’, p. 278.

<sup>26</sup> Cfr. Roberta Mullini, *Corruttore di parole: il “fool” nel teatro di Shakespeare* (Bologna, CLUEB, 1983), p. 25.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 32-4.

e si triplica davanti ai nostri occhi”<sup>28</sup>: lo stesso Amleto ne acquisisce i tratti, decidendo volontariamente di comportarsi come un folle e di farsi “impareggiabile fornitore di facezie”, per prendersi gioco di Polonio, adoperando i suoi doppi sensi ai danni – purtroppo – di Ofelia, ma anche per usare le parole come pugnali, fino a portare la regina Gertrude a scorgere dentro di sé quell’altro che lei è, e che non avrebbe mai voluto vedere<sup>29</sup>.

La figura del *fool*, che “è ognuno e nessuno”<sup>30</sup>, deve diventare allora, dal punto di vista rosselliano, particolarmente atta a incarnare il poeta. Incatenato a una realtà che non può modificare, dove non si sa se a dominare sia il destino o il caos, giacché il Signore-Re che dovrebbe garantirne l’ordine è sparito, si è fatto lontano e invisibile, fino al sospetto della sua inesistenza – incatenato, dunque, a questa realtà uscita fuori dai suoi stessi cardini, il poeta vi agisce con la sua parola “straniera e carica di significati”<sup>31</sup>, ribaltando l’apparenza dei fatti, rovesciando la logica comune, suggerendo una visione ‘altra’ della realtà, fino a creare una sorta di anti-sistema, una dimensione, quella poetica, tutta governata dai suoi giochi di parole, dagli scivolamenti della lingua, dalle “fusioni sonore e ideali”.

Proiettare l’immagine del poeta in quella del *fool*, l’“ambiguità personificata”<sup>32</sup>, garantisce, inoltre, una posizione altrettanto marginale per il soggetto poetante, che rimane sempre sospeso tra il gioco comico e la consapevolezza tragica, giacché “la tragedia, da sola, non è pane quotidiano”<sup>33</sup>, come anche rimane sospeso tra la libertà individuale e l’ordine (o disordine) prestabilito (“a needle into necessity”, recita un testo di *Sleep*<sup>34</sup>), nella vita come nella sperimentazione linguistica: la stessa condizione che Carpita ha descritto attraverso la figura greca del *meteco*<sup>35</sup>. E, ancora, la maschera del *fool* consente al poeta – come ad Amleto – l’espressione della propria verità attraverso una

---

<sup>28</sup> Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (Milano, Feltrinelli, 2004), p. 123.

<sup>29</sup> Si prendano, per esempio, il dialogo tra Polonio e Amleto sulle nuvole (W. Shakespeare, *Amleto*, III, 2, vv. 381-90, pp.156-7) e quello tra Ofelia e Amleto con il doppio senso osceno, là dove Amleto si autodefinisce appunto un “jig-maker”, “fornitore di facezie” secondo la traduzione di Agostino Lombardo (*Ibidem*, III, 2, vv. 121-34, pp. 140-1). Infine, durante l’incontro con Amleto che “speaks daggers to her” (*Ibidem*, III, 2, v. 403, pp. 158-9), Gertrude vede la sua anima macchiata (*Ibidem*, III, 4, vv. 89-92, pp. 172-3).

<sup>30</sup> R. Mullini, *Corruttore di parole: il “fool” nel teatro di Shakespeare*, p. 34. Corsivi nel testo.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>33</sup> ‘Paesaggio con figure’, p. 312.

<sup>34</sup> *Sleep*, p. 966.

<sup>35</sup> C. Carpita, *Per una poetica dell’inclinazione: scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, ‘Carte Italiane’, 2 (11), 2017, pp. 22-4.

finzione distanziante, che non per questo è meno autentica, perché in grado di custodire la verità del soggetto, scongiurando, allo stesso tempo, ogni rischio di confessionalismo: come Amleto, il poeta fa del *fool* la “maschera della propria follia di verità”<sup>36</sup>. In altri termini, se il poeta è un *fool*, ciò significa che contemporaneamente sta dentro e fuori la scena poetica: l’“io” della poesia è, al contempo, l’“io” della persona che scrive e l’“io” della *dramatis persona* che diventa nel momento stesso in cui entra nella *factio* della scrittura, dove, oltretutto, proprio perché *fool*, indossa altre maschere, altri costumi – propagazione e rifrazione del sé in personaggi che gli consentono di trasfigurare e riconfigurare continuamente il vissuto soggettivo, fino a renderlo meno personale e individuale, quindi, disponibile a farsi specchio dell’esperienza del lettore<sup>37</sup>.

Come un “proteiforme”<sup>38</sup> *fool*-Arlecchino, che “si delizia nella farsa e nei travestimenti”<sup>39</sup>, il soggetto poetico di *Sleep* si riconosce, quindi, nei panni dell’insonne del titolo, dando alla raccolta quella peculiare atmosfera liminare e notturna in cui possono avvenire continue metamorfosi, ma, come già nell’originale shakespeariano, colui che invoca il sonno, Amleto, allo stesso tempo, parla e agisce come un *fool*, finché è impossibile comprendere dove finisca l’uno e dove inizi l’altro. Di volta in volta, infatti, il soggetto della poesia rosselliana cambia veste e voce: come vedremo, è Ofelia, o ancora si rispecchia in Desdemona<sup>40</sup>, o si fa “Devilish Maiden”, acquisendo la voce della *shrew* per fare il contro-canto alla tradizione lirica – la stessa voce che, del resto, parla negli *October Elizabethans*, il cui titolo alternativo sarebbe stato, non a caso, *The Taming of the Shrew*<sup>41</sup>. Allo stesso modo, questo soggetto poetico “s’immagina essere cattolico o essere metafisicizzante o di essere John Donne o al suo posto o di chiacchierare come fanno i popolani nelle commedie di Shakespeare”<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> N. Fusini, *La passione dell’origine*, p. 189.

<sup>37</sup> Il tentativo di trasfigurare e rendere extra-individuale la propria esperienza è pervasivo nella scrittura rosselliana: lo abbiamo visto attuarsi anche nella ricerca ritmico-formale e riguarda anche il trattamento dei pronomi personali. Difatti, Rosselli dichiarava: “Nessuno ha voglia di scrivere di sé, salvo che trasfigurando l’esperienza e nascondendosi quanto più possibile dietro le scene, evitando addirittura la parola ‘io’”, parola che, tuttavia, è inevitabile. Cfr. Intervista a cura di Mariella Bettarini, p. 33.

<sup>38</sup> ‘Paesaggio con figure’, p. 279 (a parlare, questa volta, non è però Rosselli, ma E. Tanello).

<sup>39</sup> E. Tanello, *Introduzione a October Elizabethans* (2015), p. 10.

<sup>40</sup> Il rispecchiamento in Desdemona avviene in due casi. Nel primo, troviamo la nostalgia del soggetto per l’amore perduto, perché negato dall’amante omicida: “gone my love negates | disremembers. Otello has taken | the wheel in hand”, *Sleep*, p. 866. Nel secondo testo invece Desdemona compare direttamente: “Frigth | Desdemona’s pettiture, was all a-frantic he might come off”. *Ibidem*, p. 914.

<sup>41</sup> E. Tanello *Introduzione a October Elizabethans* (2015), p.14; p. 9.

<sup>42</sup> Rosselli in ‘Paesaggio con figure’, p. 278.

Grazie alla sua marginalità e al suo ‘funambolismo’<sup>43</sup>, la voce poetica di *Sleep* tenta di attraversare le parti e i generi, sviluppando un discorso che riguarda la poesia stessa, per interrogare le possibilità del dialogo amoroso, che ne rappresenta una delle principali forme, fino a minarlo dall’interno, per esplorare il dissidio tra corpo e mente, per mettere alla prova il rapporto tra essere e apparire, tra reale e irreale, tra vita e parola. Infatti, pur nel continuo travestimento, su tutto continua ad aleggiare il fantasma di Amleto, che pervade l’intero corpus testuale in quanto figura di un problema fondamentale, anzi, figura di quello che per il soggetto poetico di *Sleep* è il problema per eccellenza: l’“impossibilità di toccare il reale, e di possederlo in un’azione”, una volta che il simbolo regale, il Signore-Re-Padre, è caduto<sup>44</sup>.

---

<sup>43</sup> Il riferimento è a una nota raccolta di saggi di Giorgio Melchiori, *I funamboli. Il manierismo inglese nella letteratura inglese contemporanea* (Torino, Einaudi, 1963). “Funambolo” è per Melchiori l’artista moderno che “come un abile acrobata, riesce a mantenersi in equilibrio di minuto in minuto, un passo dopo l’altro, pur rendendosi conto perfettamente del vuoto e del tumulto che lo circondano”, ovvero del senso di ansia e precarietà che segna peculiarmente la prima metà del Novecento (vedi in particolare l’*Introduzione al funambolismo*, pp. 20-21).

<sup>44</sup> N. Fusini, *La passione dell’origine*, p. 19.

### I. 2. 3. *La memoria della lingua*

Nell'intendimento del tuo verso vi era il mio verso insonne.

Amelia Rosselli, *Variazioni Belliche*

La presenza fantasmatica di Amleto, che – come vedremo leggendo direttamente i testi – aleggia su *Sleep* e non solo, fino a pervadere anche le altre opere rosselliane, induce a una riflessione sulla lingua della poesia che non la contempi soltanto come un sistema fonetico e morfosintattico, per quanto variegato e duttile: la lingua, anche e soprattutto, è intessuta di memorie. Già il titolo del libro, secondo le confessioni di Rosselli, ha una duplice natura: da un lato, si tratta di un riferimento autobiografico, alludendo all'insonnia che l'ha sempre perseguitata, al punto da rendere, per lei, il sonno simile a un miraggio, come un sogno irrealizzabile; dall'altro lato, *Sleep* è dichiaratamente un omaggio al testo shakespeariano.

*Sleep*. . . miraggio in quanto non dormivo, avevo quello che fu diagnosticato più tardi, il morbo di Parkinson, che oggi è guaribile quasi completamente, ma dava allora una frenetica insonnia. E in quel senso mi diventò una specie di «paradiso perduto», il sogno. Poi si riferisce anche ad un famoso soliloquio di Amleto di Shakespeare, in cui lui. . . «to be or not to be», «essere o non essere», molto meno drammatica questa parte dice: «desiderandola ardentemente». «To sleep, to dream, perhaps to dream». «To sleep! », esclamativo, «perhaps to dream»; «forse poter sognare». Ed è. . . ispiro il libro a questa frase.<sup>1</sup>

Il commento è tale da suscitare diverse suggestioni – per esempio, alla luce di quanto affermato riguardo alla dimensione della colpa, è interessante il riferimento al *Paradiso Perduto* di Milton – tuttavia, per ora, ci interessa mettere a fuoco soltanto una considerazione: sin dal titolo, quello di *Sleep* è un discorso poetico che, anche là dove più si radica nel personale, è infine fortemente intriso di memorie letterarie, la presenza delle quali è fitta ed evidente soprattutto nei primi due nuclei compositivi della raccolta, per farsi meno visibile nell'ultimo lungo movimento del libro. Rosselli ha dichiarato, a tal proposito, di aver scoperto soltanto a posteriori, al momento della rilettura di *Sleep* in vista della sua tardiva pubblicazione, la forte risonanza nella sua lingua di un'altra lingua, quella elisabettiana, in cui leggeva al tempo della stesura, e di avervi trovati

---

<sup>1</sup> 'Paesaggio con figure', p. 280.

impressi molto più di quanto volesse “i ricordi indelebili del teatro shakespeariano”<sup>2</sup>, sia per averlo letto e studiato sia, soprattutto, per aver assistito a diverse messinscena, durante il periodo di studio londinese<sup>3</sup>. “Frutto di letture (dai poeti elisabettiani a Pound, a Cummings), di studi e di riflessioni”<sup>4</sup>, la scrittura in inglese che risale alla seconda metà degli anni Cinquanta risente intensamente dell’esperienza culturale e letteraria che Rosselli ha personalmente vissuto in quella lingua: che sia voluto o meno, la risonanza di tale esperienza vibra, infine, nella lingua di *Sleep*.

Benché, infatti, non esista alcun determinismo tra lingua e tradizione poetica, è innegabile, tuttavia, che scrivere in una specifica lingua implichi avere a che fare con la sua memoria poetica, con le forme espressive che vi sono rimaste impresse, in particolare, con quelle che fanno parte dell’esperienza dell’autore come lettore, se è vero, come suggeriva Virginia Woolf, che le parole sono piene di echi, di memorie, di associazioni che si sprigionano naturalmente, trascinando con sé ricordi, immagini, visioni<sup>5</sup>. Nelle parole converge, cioè, un immaginario che, di volta in volta, riprende vita e, potenzialmente, si trasforma. Per questo, tenere in considerazione la formazione angloamericana, le letture, i primi incontri poetici avuti da Rosselli, quelli che lei stessa ha avvertito come più significativi e importanti, rimane un passaggio fondamentale per cogliere a pieno il senso della sua poesia, aggiungendo un’ulteriore forma di comprensione all’effetto immediato, emotivo e intellettuale, che riesce a suscitare nel lettore.

Del resto, interrogare il rapporto della poesia rosselliana con la memoria poetica – capire in che modo questa agisca nel testo, come e perché contribuisca alla *poiesis* rosselliana, che cosa intenda infine comunicare al lettore – si dà come necessario, considerando che tutta la sua opera è tempestata di rimandi ‘intertestuali’, i quali si fanno tanto più parodici quanto più sono espliciti, quanto più si realizzano in forma citazionistica. Laura Barile ha parlato, a tal proposito, di “mislettura creativa” dei

---

<sup>2</sup> Intervista a cura di Francesca Borrelli, p. 146.

<sup>3</sup> Rosselli ricordava, nell’intervista con Plinio Perilli (p. 167): “... mi precipitavo a teatro, un giorno sì e uno no, tanto ero innamorata di tutto questo ...” (riferendosi all’insegnamento di letteratura inglese ricevuto a Londra); e ancora, nella già citata intervista con Francesca Borrelli (sempre p. 146), specificava: “... ho visto Laurence Olivier recitare Amleto, Otello, Re Lear, e non posso dimenticare Alec Guinness nella sua interpretazione tutta diversa di Amleto”.

<sup>4</sup> Intervista con Marco Caporali, p. 113.

<sup>5</sup> Si fa riferimento al discorso tenuto da Virginia Woolf nel 1937 durante una trasmissione radiofonica della BBC, unica registrazione della sua voce, ora disponibile al link: <https://www.bbc.com/news/av/entertainment-arts-28231055/rare-recording-of-virginia-woolf>



classici<sup>6</sup>, descrizione che risulta convincente soprattutto per le raccolte giovanili, dove vige quella posizione eversiva, cui abbiamo già accennato, che pervade gli *October Elizabethans*, *La Libellula* e, ancora, le *Variazioni*. Tanto in *Serie Ospedaliera* quanto in *Sleep*, invece, “allusione e intertestualità” sembrano andare a costituire “un importante strumento di ricerca del significato e dell’identità” della propria scrittura<sup>7</sup>, superando l’intento marcatamente provocatorio: Barile stessa ha riconosciuto come nella *Serie* la “poesia di Montale” si trovi ormai “completamente metabolizzata”, “fatta propria, al di là della sperimentazione – che comunque ha fatto il suo tempo”<sup>8</sup>.

La poesia di Rosselli testimonia, dunque, di due diversi atteggiamenti nei confronti della memoria letteraria: per comprenderli, è il caso di ripartire da uno dei pochi racconti che Rosselli stessa ha concesso riguardo alla genesi della sua poesia. In particolare, si tratta della variazione sul ‘tema’ montaliano di Esterina presente ne *La Libellula*<sup>9</sup>.

Montale parla di Diana. Una bella dea. Come se l’avesse vista. (...) Camminavo lungo via Nazionale ed avevo nella testa Falsetto, entrai in un negozio di elettrodomestici, soprattutto radio, televisori, auricolari ecc., e vidi dietro al banco una ragazza un po’ robusta, con i capelli neri, molto mediterranea. Al collo aveva un ciondolo dorato con una mezza luna. Era palesemente stanca, o quasi. Forse del lavoro. Ma aveva una grazia tutta contadina. Mi venne in mente l’Esterina di Montale, che per altro avevo in quei giorni sempre in testa. Mi dissi che quella ragazza addetta alla vendita era la verità di una donna, che può essere bella o brutta, prorompente o stanca, ma poetica e vera. Quella era la mia Esterina. Andai a casa e scrissi la variazione.<sup>10</sup>

A far scaturire la ‘variazione’ è stata, secondo questa testimonianza, l’esigenza di attuare una *correzione* sulla figura montaliana, necessaria perché la poesia fosse fedele al reale, ulteriore conferma della vocazione realista dell’ispirazione poetica rosselliana. Dunque, riscrivere e reinventare Esterina era doveroso perché, così come descritta dalla

---

<sup>6</sup> Laura Barile, *Amelia Rosselli*, in Cesare Segre – Carlo Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. III *Ottocento-Novecento* (Torino, Einaudi, 1999), p. 1629-33, in particolare p. 1631.

<sup>7</sup> Così Tandello riguardo alla memoria poetica di *Serie Ospedaliera*, in *La poesia e la purezza*, scritto introduttivo al Meridiano, p. XXVIII.

<sup>8</sup> L. Barile, *L’uso di Montale*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 96.

<sup>9</sup> Intorno alla figura di Esterina ruota un testo degli *Ossi di seppia* intitolato *Falsetto*. Esterina è nella poesia di Montale una giovane donna, descritta come creatura acquorea e leggiadra, in cui si condensano quei tratti di leggerezza e bellezza eterea che conducono alla divinizzazione della donna da parte del poeta che, invece, appesantito dal pensiero, può solo contemplarla. Se ne riportano la prima strofa e il distico finale: “Esterina, i vent’anni ti minacciano, | grigiorosea nube | che a poco a poco in sé ti chiude. | Ciò intendi e non paventi. | Sommersa ti vedremo | nella fumea che il vento | lacera o addensa, violento. | Poi dal flotto di cenere uscirai | adusta più che mai, | proteso a un’avventura più lontana | l’intento viso che assembla l’arciera Diana. (...) Ti guardiamo noi, della razza | di chi rimane a terra.” Eugenio Montale, *Tutte le poesie* (Milano, Arnoldo Mondadori, 1984), pp. 14-5.

<sup>10</sup> Corsivi miei. La testimonianza è riportata da Ulderico Pesce, *La donna che vola*, in *Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale*, p. 42.

poesia di Montale, in cui risuona l'effetto di un'idealizzazione della donna plurisecolare, Esterina non poteva essere *vera*: la poeticità doveva trovarsi invece nell'autenticità e nella 'verità' di una donna comune.

Una simile esigenza di correzione rientra, a pieno diritto, nella dinamica propria di ogni "mislettura creativa", intesa nel quadro dell'interpretazione dell'eredità letteraria che Harold Bloom ha tracciato nel segno dell'"angoscia dell'influenza", cui allude la già citata Laura Barile: la necessità di trasgredire, fraintendere, mal interpretare le opere dei precursori deriverebbe sempre dal terrore, vissuto da ogni giovane poeta, di sentire minacciata la propria autonomia dalle voci poetiche che l'hanno preceduto e che lo circondano – giovane poeta descritto da Bloom come un "efebo", tutto intento ad affermare la propria identità e la propria originalità creative. Proprio su questa interpretazione dell'eredità letteraria Bloom ha costruito quella che, come dichiarato sin dal sottotitolo del suo noto studio, è, infine, una vera e propria "teoria della poesia"<sup>11</sup>.

Per quanto riesca a essere calzante, è il caso, tuttavia, di soffermarsi più criticamente sull'adozione della teoria bloomiana, per capire fino a che punto questa possa essere valida e se non necessiti a sua volta di una lieve revisione, che la renda in grado di comprendere altre eventuali forme di elaborazione della memoria poetica.

Innanzitutto, com'è noto, la riflessione di Bloom si ispira esplicitamente al modello freudiano di romanzo familiare, per cui, tra l'efebo e il suo precursore, istituisce una lotta edipica fondata su un rapporto che è, essenzialmente, di *sonship*: si tratta, cioè, di un problema di trasmissione e di eredità che va di padre in figlio, quindi, del rapporto tra un uomo e un efebo che uomo deve diventare, proprio attraverso la simbolica uccisione del padre. Bloom, che pure include Dickinson tra i poeti 'forti' di cui discute, tace sulle eventuali implicazioni che potrebbero derivare se una delle due posizioni fosse occupata da una donna (o se lo fossero entrambe) – e sappiamo che, per il funzionamento del modello edipico, il sesso dei soggetti non è affatto secondario<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> "L'*Influenza Poetica* – quando interessa due autentici, forti poeti – procede sempre attraverso il travisamento di un poeta precedente, attraverso un atto di correzione creativa che è di fatto e necessariamente un'interpretazione sbagliata. La storia della fruttuosa influenza poetica, che costituisce la principale tradizione della poesia occidentale dal Rinascimento ad oggi, è una storia di angosce e di caricature autoliberatorie, di distorsioni, di revisionismi perversi e ostinati senza i quali la poesia moderna in quanto tale non potrebbe esistere." Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (Milano, Feltrinelli, 1983), p. 38. Il corsivo è nel testo originale. Il termine "mislettura creativa" usato da Barile è una chiara allusione a questo passo.

<sup>12</sup> Su questo tema generale è fondamentale lo studio di Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *The madwoman in the attic. The woman writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Heaven and London, Yale University Press, 2000), in particolare il capitolo *The Queen's looking glass*, pp. 3-44. Il volume, pubblicato nel 1979, esce da una temperie femminista, la seconda ondata statunitense, che va tenuta in considerazione nella lettura – le stesse

Invece, non può essere negato né ignorato che la mislettura di *Falsetto* (titolo musicale che, puntualizziamo, sottintende l'imitazione della voce femminile) sia stata attuata non da un figlioletto di Montale, ma da una giovane donna (quindi, potenzialmente, una *figlia*) che non potrà mai essere considerata efebo – al massimo, *korè*: infatti, si tratta di una giovane donna impegnata a revisionare proprio l'immagine che la poesia montaliana restituisce della donna stessa<sup>13</sup>. Ne *La Libellula*, questa viene 'aperta' fino a includere la realtà delle questioni sociali, giacché Esterina, anziché stare in alto e presentarsi come Signora, come salvifica e intoccabile dea, ha portato la *zappa* al collo e ha sempre *lavorato*, spostandosi dalla campagna, rimasta deserta dopo la migrazione dei contadini nelle città, al banco di un negozio di elettrodomestici – problema quanto mai attuale tra anni Cinquanta e Sessanta<sup>14</sup>. Rosselli, in questo modo, correggeva un'intera visione del mondo, che aveva al proprio centro una specifica visione della donna, la cui idealizzazione ha subito a più riprese i colpi della critica rosselliana, talvolta sarcastica talvolta sofferta, soprattutto in relazione al problema del desiderio (principalmente femminile, ma anche maschile, giacché in entrambi i casi il corpo e la sessualità sono stati del tutto sublimati dalla maggiore tradizione lirica occidentale<sup>15</sup>) che si trova continuamente messo a tema non soltanto ne *La Libellula* ma anche in *Variazioni Belliche* e, soprattutto, in *October Elizabethans*, arrivando fino a *Sleep*<sup>16</sup>. La

---

autrici, nell'*Introduzione* alla seconda edizione (che è stata pubblicata una decina di anni dopo), ammettono certi limiti della loro indagine, giustificandoli però con l'entusiasmo della loro scoperta: che fosse finalmente possibile parlare della posizione della donna nei confronti della tradizione letteraria al maschile, in particolare delle scrittrici 'pioniere' del XIX secolo. Gilbert e Gubar, per altro sostenute da Bloom stesso, partono da un assunto di fondo: che il modello bloomiano sia giusto perché, costituendosi la storia letteraria esclusivamente di voci maschili, la lotta edipica vi è inevitabile e, in questo contesto, quando le donne prendono la parola, non soltanto devono lottare per affermare la propria originalità ma, ancor prima, devono rivendicare e giustificare il loro stesso diritto a prendere la parola. C'è però da chiedersi, come faremo, se in generale, anche tra poeti uomini, non siano possibili altre modalità relazionali.

<sup>13</sup> Riguardo all'assunzione, da parte del soggetto rosselliano, della posizione tradizionalmente affidata alla donna nella lirica con l'intento di sovvertirla e di minare il rapporto io-tu, rimando fondamentalmente al già citato E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito* e allo studio di Rosaria Lo Russo, *I Santi Padri e la figlia dal cuore devastato*, in *La furia dei venti contrari*, pp. 69-86.

<sup>14</sup> "Esterina i tuoi vent'anni | ti misurano cavità orali ed auricolari Esterina | la tua bocca pendente dimostra che tu sei fra | le più stanche ragazze che servono al di dietro | dei banchi. E tu la zappa ti sei portata al collo, | s'infigge di mezze lune. Te cerco su di un altro | binario; io te cerco nella campagna deserta." E ancora: "Il pensiero | di te mi inveiva, il pensiero duro di te reale | mi smorzava la gioia di te irreale, più vera | della tua vera vissuta visione, più lucida della | tua vivida dimostrazione, più lucida della tua vera | lucida vita vera ch'io non vedo". *La Libellula*, pp. 212-3.

<sup>15</sup> Si veda a tal proposito uno dei suoi scritti critici sulla poesia di John Berryman, di cui Rosselli apprezza proprio la "fusione di sentimenti petrarcheschi col realismo di sentimenti concreti (sensuali e sessuali)". Cfr. *Poesia d'élite nell'America d'oggi*, in *Una scrittura plurale*, p. 151.

<sup>16</sup> Presso il fondo Manoscritti di Pavia, nel faldone Sl. 6 cartella 24, è conservato un foglio inedito di *Note per «Sleep»* scritte da Rosselli stessa: il "soffocare la passione", gli "ostacoli posti alla passione", la "sublimazione" della stessa passione "nello scrivere" sono tutti temi ritornanti, che sfociano infine nel motivo della "repressione

questione della rappresentazione poetica della donna è inscindibile, cioè, da una problematica più ampia, che è, al contempo, psicologica e sociale.

Inoltre, a Esterina è legato, nell'originale montaliano, il tema del mare: in *Falsetto* Esterina ha la capacità di scrollarsi di dosso il pensiero opprimente del passare del tempo, per tuffarsi, ridendo, tra le onde, immergendosi nel principio vitale, l'acqua marina, dal quale il poeta si sente invece irrimediabilmente disgiunto, tanto che ai suoi occhi si trasfigura in un "gorgo che stride"<sup>17</sup>. Nel poemetto *Mediterraneo*, sempre contenuto negli *Ossi di seppia*, è proprio la crescita, il passaggio dall'età infantile a quella adulta, a segnare il distacco dell'io poetico dall'"esser vasto e diverso | e insieme fisso" del mare: il "piccino fermento" della vita interiore, che da bambino era sentito come "un momento" del movimento marino, ne è ora alienato, e l'io poetico si scopre scoria, residuo, osso di seppia abbandonato dalla marea<sup>18</sup>.

Non sembra dunque un caso che, ne *La Libellula*, poco prima della variazione sulla figura di Esterina, se ne ritrovi un'altra, che riguarda appunto il tema del mare, giocata su una formula ("Dissipa tu se lo vuoi") che è tratta dall'ultimo movimento di *Mediterraneo*, là dove il soggetto poetante arriva a invocare il mare perché questo dissolva in se stesso la sua "debole vita che si lagna"<sup>19</sup>. Nella medesima conversazione con Ulderico Pesce da cui proviene la precedente testimonianza, Rosselli spiegava perché la sua variazione sul tema del mare ne restituisca, infine, una visione negativa:

Proprio per questa esigenza, forse soprattutto montaliana, di vedere il mare come principio ispiratore. A volte può bastare una bacinella piena d'acqua. Mi andava di protestare, ma in modo forse ironico, contro una visione tranquillizzante del mare sempre a disposizione di pittori e poeti. Questo stare sempre al centro dell'attenzione

---

dello «élan» passionale come compito della donna", nelle note per la poesia *no i did not love you i see this clear*, che si trova ora in *Sleep*, p. 890.

<sup>17</sup> Cfr. v. 44 di *Falsetto*, in E. Montale, *Tutte le poesie*, p. 15.

<sup>18</sup> Si tratta del secondo movimento di *Mediterraneo*, cfr. E. Montale, *Tutte le poesie*, p. 54. Per un'interpretazione complessiva ed esaustiva di *Ossi di seppia* proprio su questa chiave, rimando a R. Luperini, *Storia di Montale* (Roma-Bari, Laterza, 2007), in particolare il capitolo *L'identità mancata*, pp. 15-58.

<sup>19</sup> "Dissipa tu se lo vuoi, | questa debole vita che si lagna, | come la spugna il fregio | effimero di una lavagna. | M'attendo di ritornare nel tuo circolo, | s'adempia lo sbandato mio passare." (E. Montale, *Tutte le poesie*, p. 61) Sono questi i primi versi del movimento in questione, che vengono parossisticamente ripetuti e variati ne *La Libellula* (e adattati a tematiche care a Rosselli) fino ad arrivare, anche, alla loro ridicolizzazione: "Dissipa tu se tu vuoi questa debole | vita che non si lagna. Che ci resta. Dissipa | tu il pudore della mia verginità; dissipa tu | la resa del corpo al nemico. Dissipa la mia effige, | dissipa il remo che batte sul ramo in disparte. | Dissipa tu se tu vuoi questa dissipata vita dissipa | tu le mie cangianti ragioni, dissipa il numero | troppo elevato di richieste che m'agonizzano: | dissipa l'orrore, sposta l'orrore al bene. Dissipa | tu se tu vuoi questa debole vita che si lagna, | ma io non ti trovo e non so dissiparmi. Dissipa | tu, se tu puoi, se tu sai, se ne hai il tempo | e la voglia, se è il caso, se è possibile, se | non debolmente ti lagni, questa mia vita che | non si lagna." (*La Libellula*, p. 209)

del mare stesso. Ho tentato di farne a meno. O quasi. Il mare può esser bello e d'aiuto ma può essere anche antipatico e ripetitivo.<sup>20</sup>

Da un lato, Rosselli intendeva opporre al tono altamente lirico che accompagna la montaliana invocazione al mare la poeticità della vita in tutta la sua intima umiltà, in quella che, paradossalmente, potrebbe definirsi la sua *prosaicità*: a ispirare la poesia può infatti essere anche “una bacinella d'acqua”. Dall'altro lato, la variazione agisce sulla problematica *esistenziale* che Montale ha riversato nell'immagine del mare. Come abbiamo visto, il rapporto tra soggetto e mare vi riflette il contrasto tra la linearità negativa della vita individuale e la ciclicità della natura: positiva per Montale, quest'ultima rivelava invece, a Rosselli, sin dall'inizio del suo percorso poetico, il proprio volto “cangiante”, per questo inquietante, tale da non risolversi nell'armonia cosmica o nella gloria divina, come avviene, per esempio, nella poesia più nota di Hopkins<sup>21</sup>, dal momento che nell'imperscrutabilità della natura sta il mistero per eccellenza, quello della morte, dalla cui incombenza è impossibile trovare conforto, una volta che la presenza divina si è oscurata<sup>22</sup>.

Nel complesso, allora, la variazione a cui *La Libellula* sottopone la poesia di Montale – da *Mediterraneo* a *Falsetto*, ma inaugurata già da *Due nel crepuscolo*<sup>23</sup> – è una messa in discussione *totale e su tutti i piani* della sua visione del mondo, che riguarda, procedendo dal centro come in un gioco di scatole cinesi, la sublimazione del corpo, la rappresentazione della donna, il rapporto dell'io con l'Altro che trova massima espressione nel dialogo amoroso ma implica anche il rapporto del soggetto poetante con il suo lettore, la realtà delle questioni sociali (dalla guerra alla differenza di classe),

---

<sup>20</sup> Ulderico Pesce, *La donna che vola*, pp. 43-4.

<sup>21</sup> Proprio “cangiante” – parola che ricorre spesso nella poesia di Rosselli, a partire già dal secondo rigo de *La Libellula* – è l'aggettivo con cui Montale stesso traduce *Pied Beauty* di Hopkins per il numero del 10 ottobre 1948 della «Fiera Letteraria», poi in E. Montale, *Quaderno di traduzioni* (Milano, Edizioni della Meridiana, 1948), p. 73-5.

<sup>22</sup> È questo motivo, invece, che sembra avvicinare la poesia di Rosselli a quella di Hopkins, in particolare ai suoi ‘sonetti terribili’.

<sup>23</sup> Com'è noto, la variazione di *Due nel crepuscolo* avviene sull'attacco montaliano “Fluisce tra me e te sul belvedere | un chiarore subacqueo”. Il tema centrale è l'impossibilità di raggiungere l'Altro, tanto che i volti dei due personaggi della poesia (l'io poetico e un'interlocutrice, che la critica ha riconosciuto come Arletta) sono infine “due | maschere che s'incidono, sforzate, | di un sorriso.” La poesia *Due nel crepuscolo*, che rimanda a *Two in the Campagna* di Robert Browning, si trova contenuta nella raccolta montaliana *La bufera e altro* (edita nel 1956), ma risale al periodo giovanile degli *Ossi di seppia* [vedi Marica Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale* (Firenze, Firenze University Press, 2012), pp. 143-8]. È impossibile, ovviamente, che Rosselli conoscesse la storia filologica del testo, ma è suggestivo che la ripresa di *Due nel crepuscolo* apra la variazione su Montale, seguita da quelle di *Mediterraneo* e di *Falsetto*, come se Rosselli avesse intuito, nel testo, la sua effettiva vicinanza agli *Ossi*. Per il testo originale di *Due nel crepuscolo*, cfr. E. Montale, *Tutte le poesie*, pp. 221-2. Per la variazione di Rosselli, *La Libellula*, p. 208.

la relazione che lega l'essere umano alla natura, la riflessione sulla libertà intesa in senso esistenziale-metafisico, là dove la vicenda umana si trova tesa tra colpa e destino, tra accidentalità e necessità, tra bene e male e, da ultimo – ma non in ordine di importanza, perché è il grande cerchio che tutto comprende –, il modo in cui ciò entra nella poesia, come questa debba farsene carico proprio in virtù del suo valore etico, attraverso un lavoro che agisca, innanzitutto, sulla dizione poetica, quindi sulla lingua.

Così, la mislettura creativa della poesia montaliana che troviamo ne *La Libellula*, sicuramente, ha a che fare con l'esigenza della giovane Rosselli di affermarsi in quanto *autore*, cioè, con la necessità di sostenere la propria priorità creativa e definire la propria identità artistica in un contesto letterario, quello italiano, che oltretutto è quasi totalmente *maschile*<sup>24</sup>. Nello stesso autocommento, Rosselli specificava:

È molto bello quello che scrive Montale. Era così forte la mia passione per lui in un certo momento della mia vita che mi sforzavo in ogni modo di contraddirlo, di metterlo in discussione. *Era un modo per scoprire me.*<sup>25</sup>

Tuttavia, ancor prima di considerare le trasformazioni cui soggiace ogni patrimonio letterario come esito inevitabile di uno scontro tra singole individualità creative, bisogna riconoscere come a rendere possibile la permanenza stessa della memoria poetica sia la *densità esperienziale* che riposa nelle immagini poetiche, grazie alla quale queste sono suscettibili di 'variazione' (correzione, capovolgimento, dilatazione, in una sola parola: metamorfosi) nel tentativo di ogni poeta di renderle adatte alla sua propria esperienza e alla sua propria visione del mondo.

Thomas Stearns Eliot, che già in *Tradizione e talento individuale* aveva messo a fuoco l'ineludibilità della memoria letteraria per ogni poeta, giovane o maturo che sia, ha poi chiarito, in una delle lezioni tenute a Boston, come ogni legittima allusione poetica non sia soltanto il prestito di un'immagine o di una gradevole combinazione di parole, ma, contemporaneamente, sia il prestito di una sensazione, dell'*impressione sensibile e intellettuale* che deve aver fatto scaturire l'immagine nel 'precursore' o che il nuovo poeta può

---

<sup>24</sup> E *La Libellula* inizia così: "La santità dei *santi padri* era un prodotto sì | cangiante ch'io decisi di allontanare ogni dubbio | dalla mia testa purtroppo troppo chiara e prendere | il salto per un addio più difficile." *La Libellula*, p. 195. Corsivo mio.

<sup>25</sup> Ulderico Pesce, *La donna che vola*, p. 42. Corsivo mio.

ritrovarvi, anche a dispetto delle sue motivazioni originarie<sup>26</sup>. L'energia di un'immagine poetica risiede, infatti, nella 'relazione della parola alla carne'<sup>27</sup>, in altri termini, nella sua capacità di coinvolgere, attraverso la parola, l'esperienza interiore del lettore: il legame che la congiunge al sensorio umano. È, in senso lato, la stessa energia che Gaston Bachelard ha descritto come un *retentissement*, una 'ripercussione', che non vuol dire soltanto eco sonora ma, più profondamente, è un riflesso sensibile-intellettuale, il quale, proprio a partire dall'immagine poetica, affonda e si ripercuote nell'interiorità dell'essere umano.

L'immagine ha toccato le profondità prima di smuovere la superficie (...): essa si radica in noi, e, sebbene noi non abbiamo fatto che accoglierla, nasciamo all'impressione che avremmo potuto crearla noi, che avremmo dovuto crearla noi. Essa diventa un essere nuovo del nostro linguaggio, ci esprime facendoci diventare quanto essa esprime, o, in altre parole, essa è al tempo stesso un divenire espressivo ed un divenire del nostro essere. Così l'espressione crea l'essere.<sup>28</sup>

L'immagine poetica, cioè, avrebbe il potere di dare forma a quel vissuto che, prima della poesia, stava inespresso; in un certo senso, porta a esistenza qualcosa che, taciuto, sembrava non esistere, benché già vivesse dentro il soggetto, e riesce, così, a dare voce all'esperienza interiore del poeta, prima, e a quella del lettore, dopo<sup>29</sup>.

Se la scrittura è una continua ricerca delle forme, in grado di restituire le forme dell'esperienza del vivere, per render quest'ultima comunicabile, condivisibile, valida per il lettore, allora la memoria poetica si offre al poeta come una serie polifonica, di voci e forme-idee, suoni e immagini, in cui riconoscere e attraverso cui rendere

---

<sup>26</sup> Si tratta di *The Bible as Scripture and as Literature*, una delle lezioni tenute da Eliot nel 1932 nel ciclo delle Charles Eliot Norton Lectures, rimasta purtroppo inedita e di cui Christopher Ricks riporta solo un breve frammento nella sua prefazione all'edizione postuma di *Inventions of the March Hare*: "You cannot effectively 'borrow' an image, unless you borrow also, or have spontaneously, something like the feeling which prompted the original image. An 'image', in itself, is like dream symbolism, is only vigorous in relation to the feelings out of which it issues, in the relation of word to flesh. You are entitled to take it for your own purposes in so far as your fundamental purposes are akin to those of the one who is, for you, the author of the phrase, the inventor of the image; or if you take it for other purposes then your purposes must be consciously and *pointedly* diverse from those of the author, and the contrast is very much to the point; you may not take it merely because it is a good phrase or a lovely image". Cfr. Christopher Ricks, *Preface* in T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare: poems 1909-1917* (London, Faber & Faber, 1996), p. XXIV.

<sup>27</sup> *Ivi*. Traduzione mia.

<sup>28</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* (Bari, Dedalo, 1975), p. 13.

<sup>29</sup> Ricordiamo gli splendidi versi di Shakespeare, da *A midsummer night's dream* (V, 1, vv. 14-7): "as imagination bodies forth | The forms of things unknown, the poet's pen | Turns them to shapes and gives to airy nothing | A local habitation and a name". Nella traduzione di Nadia Fusini: "come l'immaginazione dà corpo e forma | alle cose sconosciute, così la penna del poeta | le volge in figura, e all'aereo nulla | offre abitazione e nome". W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezza estate* (Milano, Feltrinelli, 2016), p. 132.

manifesto il proprio vissuto. Il poeta, che, come sostiene Bloom, è stato anzitutto un lettore e si è scoperto poeta proprio leggendo, sente e riconosce in un verso, in un accostamento di parole, in un'espressione, il *retentissement* di un'esperienza: e, da lettori, si diventa creatori *anche* immaginando sull'immagine altrui, fino a trasformarla e farla propria. In questo senso, sembra che nessuna descrizione del lavoro del poeta si confaccia più ad Amelia Rosselli che quella offerta da Christopher Ricks nel suo studio sull'allusione, là dove il critico inglese immagina ogni vero poeta assorto, intento a leggere e "inwardly digest" i versi di coloro che l'hanno preceduto o che ancora lo circondano<sup>30</sup>.

Tornando alla preziosa testimonianza in cui Rosselli raccontava la genesi della sua Esterina, rileggendola attentamente, si scopre infatti che, prima ancora che intervenga l'esigenza di correzione di quella figura poetica, a rendere possibile la sua riscrittura sia stato proprio il fatto che, da giorni, Rosselli 'avesse nella testa' *Falsetto*: un dettaglio che ribadisce per ben due volte e che diventa tanto più suggestivo se pensiamo che John Hollander ha descritto quel processo creativo che è l'eco poetica' come la relazione tra una voce e la 'caverna della mente' che, come una camera d'eco, ne risuona<sup>31</sup>. È vero che, sui versi montaliani, Rosselli ha fatto un lavoro revisionistico critico e pungente, che risponde a un atteggiamento evidentemente provocatorio, nell'esigenza di 'scoprire se stessa' al di là della passione per Montale mettendo in discussione l'intera "visione del mondo" che converge nella figura di Esterna, ma è prima di tutto la risonanza ecoica ("avevo nella testa *Falsetto*", "Esterina...che avevo in quei giorni sempre in testa") che sta alla base della possibilità stessa di attuare una variazione, ponendosi come principio di fondo che dà continuità alla pratica intertestuale di Rosselli, dalla mislettura giovanile (più spiccatamente citazionistica) arrivando alla fine tessitura della poesia successiva, tutta costellata di allusioni ed echi<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> C. Ricks, *Allusion to the Poets* (Oxford, Oxford University Press, 2002), p. 82.

<sup>31</sup> Cfr. John Hollander, *The figure of echo. A mode of allusion in Milton and after* (Berkeley, University of California Press, 1981), p. 79. A tal proposito, è suggestivo uno studio di Wai Chee Dimock, Professor di studi angloamericani presso l'Università di Yale, che ha cercato di reinterpretare la storicità della letteratura nel segno della risonanza, immaginando, cioè, i testi come frequenze di suono che si propagano e amplificano nel corso del tempo. Cfr. W. C. Dimock, *A theory of resonance*, in 'PMLA', Vol. 112, No. 5, Oct., 1997, pp. 1060-1071.

<sup>32</sup> Citazione, allusione ed eco sono tutt'e tre modalità dell'intertestualità che troviamo nell'opera rosselliana. Seguendo principalmente i già citati studi di Hollander e Ricks, intendiamo per citazione la presenza letterale di un corpo di testo in un altro testo e per allusione la sua presenza frammentaria o perifrastica – tendenzialmente, si tratta di due procedimenti volontari. L'eco, invece, viene definita da Hollander come la "metafora di un'allusione", perché è ancor più frammentaria ed evanescente dell'allusione stessa: consapevole o involontaria,



Così, anche le immagini che riceve dalla poesia altrui sembrano avere per Rosselli l'effetto di quel suono che, in una stanza dotata di buona acustica, sparge tutt'intorno suoni secondari. E la stanza è la sua mente, dove, come avviene con i suoni, proliferano nuove forme e nuove immagini, talvolta come espansione di quelle originarie, talvolta come frutto di aggiustamenti critici e revisioni. Torniamo su un verso che già abbiamo evocato, “è dolce naufragare in questo | sonno così spiritato”: qui, la limpida rievocazione del verso più memorabile di Leopardi sembra combinarsi a un'allusione, meno esplicita, agli spiriti e agli spiritelli della poesia di Cavalcanti, intesi però come spettri e fantasmi che popolano la realtà del soggetto, come figure che sono plasmate dalla memoria e dall'immaginazione, proprio come avviene con gli “interminati spazi”, i “sovrumani silenzi”, la “profondissima quiete” che “nel pensier” ‘si finge’ il soggetto dell'*Infinito*<sup>33</sup>. Eppure, a parlare non sembra né quest'ultimo né un poeta stilnovista: semmai, è ad Amleto che spetta godere, nel suo pensiero, della pausa e del desiderio del sonno, che pure lo tormentano perché, secondo quanto vuole l'azione tragica, gli sarebbero negati. E se il poeta, come Amleto, non riesce a dormire, nella sua mente, risalendo pian piano dalla *pancia*<sup>34</sup>, riemergono, si sovrappongono, si agitano le voci ‘interiormente digerite’ degli altri poeti, delle cui parole Rosselli sembra aver fatto un'*abbuffata*<sup>35</sup>: così, tornano versi e immagini che, intrecciandosi, fondendosi, rivelando tra loro affinità o conflitti, confluiscono, infine, nella sua scrittura poetica. Significativamente, un titolo-verso di *Variazioni Belliche* afferma: “Nell'intendimento del tuo verso vi era il mio verso insonne”<sup>36</sup>: quella di Rosselli si conferma, così, una poesia che, aperta all'Altro, intende accogliere dentro di sé l'ascolto delle voci del mondo, provengano esse dalla strada o dalla poesia stessa.

Se, dunque, la già citata Barile sostiene che, in *Serie Ospedaliera*, venuta meno l'esigenza trasgressiva, la “metabolizzazione” della poesia montaliana – metafora quanto mai calzante – risponde a un uso “postmoderno”, quello di recuperare svariati

---

l'eco si presenta in maniera rarefatta, come una disseminazione di segni, che crea, infine, nel testo, un effetto di ombre e risonanze riconoscibili seppur non esplicitate dal poeta.

<sup>33</sup> Rimandiamo alla nota 73 di *Vocazione realista e poesia metafisica*.

<sup>34</sup> Ricordiamo la lettera a John del giugno 1956, in cui Rosselli definiva l'impeto dell'ispirazione come una *risalita* di materiale dalla pancia: “feeling the stuff coming up from low down in the stomach: a rather worrisome sensation”.

<sup>35</sup> Ancora, ricordiamo la lettera dell'ottobre 1956 a John: “Now studying Shakespeare most carefully, after having *guzzled* through Donne”. Corsivo mio. Si noti, appunto, l'uso della metafora del ‘trangugiare’ per indicare la voracità della lettura.

<sup>36</sup> *Variazioni Belliche*, p. 80.

“materiali” dal “valore indifferente” per la costruzione del testo<sup>37</sup>, invece, dobbiamo riconoscere che niente è casuale nella poesia di Rosselli, niente ha valore indifferente. Proprio perché l’allusione continua ad agire nel testo anche una volta che si è smorzato l’intento provocatorio, è il caso di chiedersi più profondamente, da un lato, che cosa avvenga nella mente del poeta e, dall’altro lato, che cosa significhi per la scrittura il ritorno della memoria poetica.

Studiando le prime raccolte poetiche di Vittorio Sereni, in cui pure è presente una dinamica intertestuale molto forte, Guido Mazzoni ha ipotizzato che la poesia abbia agito, per questo poeta, come una sorta di “struttura trascendentale” attraverso cui filtrare l’esistenza quotidiana, in grado, addirittura, di condizionare la sua percezione della realtà<sup>38</sup>. In effetti, Sereni stesso parlava in termini simili quando riferiva l’esperienza di un’intera generazione di poeti, contemporanei a Rosselli anche se più anziani, la cui sensibilità era stata ‘plasmata’ dalla poesia di Montale:

Montale coi suoi primi versi precorreva in noi la presa di coscienza del mondo circostante e dei suoi stessi lineamenti fisici: nella misura in cui ci avvertiva che lo spazio immediatamente a noi vicino e ne quale già stavamo muovendoci con la nostra esistenza non solo poteva essere ma era già abitato dalla poesia ... Fin dentro gli anni di guerra la poesia di Montale ci aveva offerto una chiave, fu la chiave più naturale per noi, non dirò per leggere nell’universo, ma per affacciarsi sulla esistenza che era nostra e viverla: in certi casi inventarla (...) versi tornavano – o addirittura erano presentiti – del tutto lontani dal loro movente, estranei ad esso addirittura ... e provatevi un po’ a dire che eravamo marci di letteratura per questo.<sup>39</sup>

Questa testimonianza di Sereni è preziosa perché ci spinge a espanderla al di là della sua singolare esperienza, per vedervi la descrizione del modo in cui *sempre*, per un poeta, la poesia abita lo spazio circostante, dando forma alla sua esperienza del vivere, fino, talvolta, a trasfigurarla, a re-inventarla. Pensiamo a tutte le volte in cui, nelle interviste, parlando di fatti autobiografici, Rosselli, davvero ‘marcia di letteratura’, inserisce, in apparenza accidentalmente, riferimenti e allusioni: è il caso del sogno, che per lei, sofferente d’insonnia, diventa un miltoniano “paradiso perduto”<sup>40</sup>, o ancora, abbiamo visto nel capitolo precedente, è il caso della “madeleine” proustiana, evocata

---

<sup>37</sup> L. Barile, *L’uso di Montale*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 96.

<sup>38</sup> Guido Mazzoni, *Le prime raccolte di Sereni*, in ‘Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia’, Serie III, vol. 25, n° 1-2, 1995, p. 500.

<sup>39</sup> Vittorio Sereni, *Ognuno riconosce i suoi*, «Letteratura», 79-81, 1966, p. 306. È questo uno dei brani citati da Mazzoni.

<sup>40</sup> Questa allusione, però, è anche un’indicazione di lettura del libro, come vedremo.

inaspettatamente durante il racconto delle “visioncelle” avute in Sardegna. In nuce, queste testimonianze dimostrano come, continuamente, la poesia sia uno strumento di interpretazione della realtà. Come se il poeta, che vive di parola e nella parola, non potesse fare a meno di sentir risuonare nella propria mente i versi che ha letto, come qualcosa in grado di dare forma alla sua personale esperienza: a ciò che vede, a ciò che sente. Non soltanto, però, la poesia ‘precorre la presa di coscienza del mondo circostante’, quasi sia per il poeta una “struttura trascendentale”: la direzione, infatti, è biunivoca e, costantemente, per chi prenda seriamente la scrittura come ha fatto Amelia Rosselli, sia la parola poetica plasma l’esperienza, sia quest’ultima suggerisce e trasforma la parola stessa. La materia informe dell’esperienza si scandisce, cioè, in forme sonoro-visuali facendosi poesia, forme che, a loro volta, inevitabilmente, si modificano per effetto dell’esperienza stessa, passando da una voce poetica all’altra: riprendendo le parole di Bachelard, l’espressione crea l’essere, che nuovamente ri-crea l’espressione, in quel ciclo pressoché infinito di echi e trasformazioni su cui si fonda la memoria poetica.

D’altro canto, come sempre avviene con la memoria, a maggior ragione in quella poetica, Rosselli sembrava cercare un potere *poietivo*, in senso etimologico, che è anzitutto un potere auto-creativo, giacché non esiste identità senza passato (“Era un modo per scoprire *me*”): come se, riscrivendo le parole altrui, fosse possibile scrivere se stessi.

Tuttavia, tale riscrittura non va colta soltanto nel segno dell’agonismo perché, anche sulla scena dell’eredità letteraria, nel romanzo di un’ipotetica famiglia poetica, al di là dell’angoscia, al di là invidia, può esserci gratitudine<sup>41</sup>. Pur sapendo, infatti, sin dalla sua seconda nascita, quella poetica, che esistono altri ‘ego’ intorno a sé, il poeta può avvertire la loro influenza non necessariamente come un *peso* e una minaccia ma anche come un *dono*, un nutrimento fecondo, qualcosa in cui riconoscersi e che attivamente, spontaneamente, si presta all’adozione e alla trasformazione creativa – pensiamo alla

---

<sup>41</sup> L’allusione implicita è a *Invidia e gratitudine* di Melanie Klein, uno dei principali studi di psicoanalisi incentrato sull’importanza della posizione materna nella strutturazione della psiche infantile e quindi adulta. A utilizzare il termine per indicare una delle possibili modalità della trasmissione letteraria è il già citato Christopher Ricks, che lo impiega volendo esplicitamente aprire il modello edipico bloomiano. Uno degli esempi più calzanti usati da Ricks, in tema di gratitudine, riguarda la memoria poetica nei versi di John Keats. Secondo Ricks, questa nascerebbe da una sorta di *seconda attività immaginativa* che, suscitata da un sentimento di *somiglianza*, porta a ri-creare l’immagine di un ‘precursore’ rendendola infine *dissimile*, al di là di sensazioni di repressione o soffocamento: “Keats is not pent in Milton, nor Milton in him. Both breathe. The breathing-room comes in part from Keats’s having been prompted by a simile, already an imagining upon imagining”. C. Ricks, *Allusions to the poets*, p. 172.

metamorfosi libera e fertile che, per esempio, caratterizza il rapporto del teatro shakespeariano con le sue fonti. Sul poeta, e in particolare su un poeta come Amelia Rosselli, non si ergono, cioè, soltanto ‘Padri della Tradizione’, da intendere in senso normativo e, dunque, da sabotare affinché possa esistere una nuova opera, come sembra, in effetti, avvenire con Montale, ne *La Libellula*, o con John Donne, negli *Elizabethans*. Del resto, abbiamo già indicato come i versi di questi stessi poeti, nel corso della maturazione poetica di Rosselli, vengano metabolizzati al di là della provocazione revisionista.

Difatti, se una famiglia poetica esiste, questa va pensata come estesa e inclusiva, una famiglia in cui i ruoli non sono mai così strettamente definiti. Per quanto riguarda la poesia inglese, patriarca indiscusso ne è appunto William Shakespeare, il quale, pur vestendo all’occorrenza i panni dell’Amleto padre<sup>42</sup>, si presenta al lettore moderno in un aspetto non necessariamente normativo: anzi, Shakespeare è il padre tutelare dell’imprendibilità delle forme, della continua metamorfosi creativa. Così, se è vero che in *October Elizabethans* il soggetto poetico si prende gioco in maniera più che irriverente delle forme del dialogo mistico consegnate dalla poesia di un Padre, John Donne, è altrettanto vero che lo fa assumendo la voce e la lingua di un meta-personaggio creato da un altro Padre, proprio Shakespeare: quel ‘Katespeak’ che caratterizza i personaggi femminili delle sue commedie e che è, in un certo senso, assimilabile al contro-canto – arguto, malizioso, mortale – che Cleopatra fa al modello lirico amoroso<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Facciamo riferimento al passo cruciale di *Scylla and Charybdis* in cui James Joyce immagina Shakespeare interpretare il ruolo dello spettro di Amleto padre, da cui deriva tutta l’interpretazione che Stephen Dedalus offre del testo shakespeariano. Sebbene, qui, Shakespeare stia dalla parte dell’ingiunzione paterna (ma sarebbe, secondo Stephen, l’ingiunzione di un sé maturo al giovane sé presente, ad abbracciare la vita e il corpo), in realtà, uno degli intenti creativi di *Ulysses* è proprio la metamorfosi e la riscrittura dell’anglosassone *Hamlet*, non soltanto come una trasgressiva mislettura (dove la trasgressione è data, più che altro, dalla necessità di dare alla letteratura irlandese un testo grandioso come quello shakespeariano, con tutti i contrasti del caso), ma anche nel segno di un riconoscimento e di un’onesta ammirazione che va al di là dell’idolatria, per cui Stephen Dedalus è l’Amleto che l’Irlanda non ha mai avuto. L’intento sembra per altro dichiarato per bocca di John Eglinton nello stesso capitolo: “Our young Irish bards, John Eglinton censured, have yet to create a figure which the world will set beside Saxon Shakespeare's Hamlet though I admire him, as old Ben did, on this side idolatry.” Cfr. James Joyce, *Ulysses* (London, Penguin, 1984), p. 185. Nella traduzione di Gianni Celati: “I nostri giovani bardi irlandesi, criticò John Eglinton, non hanno ancora una figura che il mondo porrà accanto al sassone Amleto di Shakespeare, personaggio che del resto ammiro, come il vecchio Ben Jonson, senza idolatria.” Id., *Ulisse* (Torino, Einaudi, 2013), p. 254.

<sup>43</sup> A tal proposito, è interessante che, nell’indice del volume in suo possesso delle opere shakespeariane, Rosselli abbia appuntato, accanto ai titoli dei singoli testi, il nome del personaggio femminile più rilevante o preferito, con un’abbreviazione (OPH per Ophelia, Lady per il *Macbeth*, DES per Desdemona e così via). Deduciamo che, leggendo l’opera di Shakespeare, Rosselli indagava anche il trattamento delle figure femminili, tanto che in apertura a *The taming of the shrew* fa una sorta di bilancio, contando il numero dei personaggi maschili e di quelli femminili.

Secondariamente, nell'estensione e nella profondità della memoria poetica, un giovane poeta può trovare non soltanto dei 'Padri', perché non tutti gli autori maschili devono essere considerati necessariamente come tali. Se Rosselli, muovendosi nell'ambito della letteratura inglese, si relaziona a Donne, Shakespeare, Milton, Keats, Hopkins, Eliot, Joyce, alcuni di questi autori sembrano essere fonte d'ispirazione positiva, quasi di riconoscimento e gratitudine, più che veri e propri modelli da rovesciare e/o sabotare. Oltre a Shakespeare, si prenda il caso di Keats, per esempio, che Rosselli dice di leggere e rileggere, e di cui si definisce addirittura innamorata<sup>44</sup>: alcuni poeti, cioè, benché uomini e benché 'canonizzati', anziché dettare propriamente una Legge, sembrano averle indicato le vie dell'interrogazione poetica, lasciando aperte, per lei, le potenzialità euristiche e creative della lingua, anche nella distanza e nell'eventualità di una posizione 'paterna', o di una concorrenza 'fraterna'.

Ancora, ricordiamo che a Novecento inoltrato la storia della letteratura inglese già poteva offrire al lettore l'esperienza di grandi scritture firmate da donne, molto più di quanto non facesse quella italiana: il che la rende una lingua tutt'altro che dominata dai 'Padri'. In un'intervista concessa a Bianca Maria Frabotta, Rosselli ha infatti dichiarato di aver letto, da ragazza, "la splendida serie di capolavori anglosassoni del Settecento e dell'Ottocento quali quelli della Austen, della Brönte, e, più recentemente della Browning, della Dickinson, della George Eliot e della Gaskell", cerchia che possiamo tranquillamente estendere fino a includere scrittrici del primo Novecento, grazie ai volumi del fondo Rosselli di Viterbo e alla testimonianza dell'epistolario con John: Virginia Woolf, Victoria Sackville-West, Katherine Mansfield, Gertrude Stein.

Nella stessa intervista, però, riguardo all'effettiva influenza esercitata da queste 'donne in poesia' sulla sua scrittura, Rosselli aggiungeva: "La mia formazione in parte angloamericana (scuole e licei durante la guerra) mi aveva in realtà suggerito una parte della tematica oggi ricorrente forse tardivamente in Italia"<sup>45</sup>. In questo modo, sottolineava come proprio alcuni autori (uomini) della tradizione angloamericana<sup>46</sup> le

---

<sup>44</sup> Cfr. lettera dell'1 ottobre 1955. In questo periodo particolarmente difficile, Amelia Rosselli si trova al Sanatorium Bellevue di Kreuzlingen dove sembra che soltanto la lettura riesca ad avere su di lei un effetto confortante: nella lettera, dopo aver trascritto due proprie poesie, una in francese e una in inglese, aggiunge "Read Keats over again, with admiration. Are you also fond of him?".

<sup>45</sup> *Donne in poesia*, pp. 159-60.

<sup>46</sup> Ma anche francese, se teniamo in conto Rimbaud e la sua *H*, anch'essa sottoposta a variazione ne *La Libellula* (p. 207). Proprio a proposito di Rimbaud, Rosselli affermava che questi "parla della donna e dell'inferno della donna in maniera splendida." Perciò il relativo "passo" ne *La Libellula* "non pretendeva di essere una risposta a

avessero suggerito il trattamento della “tematica” in questione, riguardante la donna e il suo *desiderio*<sup>47</sup>, quindi, la sua “ardua condizione sesso-sociale”<sup>48</sup>, mai disgiunta da una più generale problematica: quello della repressione del corpo e della sessualità in atto nella società come nella poesia della maggiore tradizione occidentale, soprattutto in quella italiana. All’idealizzazione della donna nella lirica corrisponde, infatti, l’idealizzazione dello stesso io poetante, maschile, che caratterizza il discorso amoroso almeno a partire da Dante e, in particolare, da Petrarca in poi, fino a Montale: idealizzazione che, invece, per esempio, viene meno nell’opera shakespeariana, non soltanto grazie al contro-canto che le figure femminili fanno alla tradizione amorosa all’interno dei testi teatrali, ma anche e soprattutto per la manipolazione giocosa di questa stessa tradizione che prende corpo nei *Sonnets*<sup>49</sup>.

Da questa famiglia estesa e inclusiva deriva, infine, a Rosselli, un patrimonio poetico e, più latamente, culturale che è del tutto ‘estravagante’ perché, mescolando lingue, generi, forme letterarie e suggestioni extra-letterarie, è alieno a un canone prettamente scolastico, lasciandole ampia libertà critica nell’esercizio della lettura e rispecchiando la passione vorace e selvatica di un soggetto che, purtroppo e per fortuna, non ha avuto accesso a un’istruzione di alto livello, tantomeno a una formazione stabile e coerente perché frastagliata e discontinua, a causa della guerra e della migrazione continua.

Deduciamo, inoltre, che l’opposizione ai ‘Padri della Tradizione’ è relativa, dipendendo dal contenuto di *veracità* o *ipocrisia* che Rosselli poteva riconoscere nella loro poesia<sup>50</sup>, nonché dalla posizione più o meno solenne, se non addirittura pomposa, che a questi veniva riservata all’interno del canone, o che personalmente assumevano nel

---

quanto invece Rimbaud aveva fin troppo capito bene”, ma solo “un capovolgimento di ordine formale”. Cfr. Intervista a cura di Martina Camboni, in «DWF», 29, gennaio-marzo 1996, p. 72.

<sup>47</sup> Per esempio, a prova che la “tematica” può riscontrarsi anche in autori maschili, Rosselli ha riconosciuto a John Berryman – che però *non* è un poeta della sua formazione – “l’intuizione drammatica del mondo psichico-intellettuale femminile”. Cfr. *Forse il primo poeta d’America*, in *Scrittura Plurale*, p. 136.

<sup>48</sup> Così si esprimeva riguardo a *H* di Rimbaud, in *Donne in poesia*, p. 159.

<sup>49</sup> Il ‘canzoniere’ shakespeariano è, in effetti, il primo della letteratura europea in cui gli statuti e l’integrità dell’io poetico e del suo interlocutore vengono minati alla base, al punto che “one is not quite sure who is male and who is female, who is addressed or why, or what their respective social roles are”, esattamente come avviene nella poesia rosselliana. Cfr. Colin Burrow, *Introduction*, all’edizione da lui curata William Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems* (Oxford University Press, Oxford, 2002), p. 91.

<sup>50</sup> In una poesia di *Sleep*, colui che muore in croce – nel quale, come vedremo, il soggetto poetante si identifica – scopre la ‘realtà’ soltanto con il proprio sacrificio, “murdering | your parents’ parents, saving that which was true | to your cumbersome nature”: ‘assassinando | i genitori dei tuoi genitori, salvando ciò che era vero | per la tua ingombrante natura’ (trad. di Tanello). Cioè: attuando l’uccisione dei propri predecessori, il soggetto ha salvato soltanto quel che riteneva *veritiero*. Cfr. *Sleep*, pp. 980-1.

contesto della comunità letteraria – se, cioè, si trattava o meno di “fatherish men”<sup>51</sup>, consacrati e/o compiaciuti nella loro supposta ‘beatificazione’ poetica<sup>52</sup>. Non sembra infatti un caso che, ne *La Libellula*, né Scipione né Campana (come, del resto, nemmeno Rimbaud) ricevano lo stesso trattamento irriverente riservato invece a Montale, per quanto la rielaborazione dei loro versi sia sempre *ironica*; tuttavia, come abbiamo visto attraverso la figura di Esterina, di Montale Rosselli attaccava *integralmente* la visione del mondo, quindi la lingua poetica, cosa che non avviene con nessuno dei poeti appena citati, i quali, al massimo, sono oggetto di un gioco brillante, scherzoso, che si fa, sì, talvolta esasperato, ma come per un gusto del deforme e del grottesco<sup>53</sup>.

Insorgendo contro l’ordine’ ambiguo di una letteratura incensata, colpevole di ritirarsi lontana dai problemi effettivi del reale, nel “cerchio chiuso” di “alte mura”<sup>54</sup>, la scrittura rosselliana trovava, così, la propria ispirazione nella *resistenza* e nella *sperimentazione* di una letteratura minore<sup>55</sup> che è, in definitiva, trasversale, perché, appunto, attraversa e supera i generi come le lingue nazionali, costituendosi come una sorta di personale canone alternativo.

Con ciò, non si può né vuole negare che Rosselli, oltretutto, sia stata una delle poche donne che, tra anni Cinquanta e Sessanta, hanno intrapreso la via della scrittura, scontrandosi con un ambiente a schiacciante maggioranza maschile e rifiutando con passione ‘bellica’ il ruolo socialmente prestabilito per la donna, nel matrimonio e nella maternità: questione serissima che, come vedremo, emerge nella poesia in lingua inglese.

---

<sup>51</sup> Riprendiamo così il titolo di un elisabettiano, cfr. *October Elizabethans*, pp. 64-7.

<sup>52</sup> Troveremo tutti questi motivi nella poesia di *Sleep*.

<sup>53</sup> Si pensi alla variazione attuata sui versi di Campana, dove la confusione di genere intenzionalmente giocata sull’aggettivo (“abbracciato/a”) arriva a coinvolgere anche il verbo: “avea/o”. Cfr. *La Libellula*, p. 211.

<sup>54</sup> “dunque quale nuova libertà | cerchi fra stancate parole? Non la soave tenerezza | di chi sta a casa ragguagliato dalle alte | mura e pensa a sé. Non la stancata oblivione | del gigante che sa di non poter rimare che entro | il cerchio chiuso dei suoi desolati conoscenti”. *Ibidem*, p. 198.

<sup>55</sup> L’espressione, com’è evidente, rimanda a *Kafka. Per una letteratura minore* di Deleuze e Guattari, dove la letteratura minore è tale anzitutto perché “la lingua” vi “subisce un forte coefficiente di deterritorializzazione”. Poiché si tratta della letteratura che “una minoranza fa in una lingua maggiore”, si può dire che il canone alternativo di Rosselli sia fatto da tante letterature minori, ma non solo, perché della tradizione inglese recupera positivamente anche i grandi maestri. Difatti, è la sua stessa scrittura che agisce come letteratura minore, tanto da riuscire a condensare in sé tutte le caratteristiche indicate da Deleuze e Guattari: “la deterritorializzazione della lingua, l’innesto dell’individuale sull’immediato-politico, il concatenamento collettivo dell’enunciazione”. Cfr. G. Deleuze – Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (Macerata, Quodlibet, 1996), pp. 29-49. Non a caso, Laura Barile ha infine indicato la poesia stessa di Rosselli come “lingua minore’ che si oppone alla lingua maggiore, alla lingua di potere, politico o anche amoroso; che, sia essa l’inglese o il francese o l’italiano, è la lingua della norma (forse maschile?)”. Cfr. L. Barile, *Introduzione a Id., Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 9.

La sensibilità poetica e la fertilità creativa di Amelia Rosselli fanno sì, dunque, che nella sua scrittura, a fianco all'atteggiamento provocatorio, particolarmente attivo nella fase giovanile, ci sia anche e soprattutto una pratica che potremmo definire 'ecoica', che accoglie il dono della risonanza, nelle parole, della memoria poetica, con tutta la sua densità esperienziale, finché questa si aggira nella poesia come una presenza fantasmatica. Creazione ecoica è proprio quella di *Sleep*, che talvolta cede al gusto della parodia o del gioco con il lettore colto<sup>56</sup>, ma che tendenzialmente, attraverso l'uso – talvolta volontario, talvolta meno – dell'allusione e dell'eco letterarie, risuona di immagini le quali, rielaborate e trasformate nell'ispirazione poetica di Amelia Rosselli, creano nuove reti di senso, intessono i molteplici significati del suo singolare discorso poetico: la sua poesia si dispiega, infine, come 'una tessitura estremamente complessa di allusioni ed echi'<sup>57</sup>, come Hollander chiosa riguarda all'opera di Eliot. Basti ripensare già soltanto alla parola che dà il titolo al libro, che è anche una delle sue principali parole-idea, "sleep", sonno, che percorre e pervade la storia della poesia inglese, arricchendosi continuamente di sfaccettature di senso, articolando sempre in nuove forme l'immaginario cui allude: a partire, ovviamente, da Shakespeare, passando poi attraverso Keats (si pensi a *Sleep and Poetry* e a *Endymion*), per arrivare fino a Joyce, al sonno-insonnia sotteso dal suo *Finnegans Wake* e al dormiveglia in cui prende forma il pensiero-fiume di Molly Bloom, tutte esperienze ricche e dense che echeggiano nella parola rosselliana, anche al di là di citazioni dirette, e che contribuiscono alla fertilità del suo immaginario poetico.

Amelia Rosselli, dunque, rapportandosi alla lingua come se questa fosse un "organismo vivente"<sup>58</sup>, un corpo multiforme e dinamico su cui si inscrivono le tracce della memoria poetica, assume un atteggiamento che oscilla tra quello ludico-trasgressivo (persino osceno) di James Joyce, che, per usare un'espressione di Virginia Woolf, sentendosi soffocare nella stanza della lingua codificata, intende romperne una

---

<sup>56</sup> Per esempio, Rosselli ha inserito qua e là, nei testi di *Sleep*, la citazione o l'allusione a titoli di romanzi inglesi: vedi "the power and the glory" su cui si chiude la poesia che porta il nome del libro, *Sleep*, citazione del titolo del romanzo di Graham Green, o "the floss on the mill", con cui si apre un altro testo, che gioca sul rovesciamento del titolo di un romanzo di George Eliot, *The mill on the floss*. Cfr. *Sleep*, p. 938; p. 1008.

<sup>57</sup> J. Hollander, *The figure of echo*, p. 105. Traduzione mia.

<sup>58</sup> E. Tanello, *Alle fonti del lapsus, pun, portmonteau, wordscape. Appunti sull'inglese letterario di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze», 17-19, 2003, p. 180



finestra, e la grazia di Woolf stessa, che tenta, invece, di aprire quella finestra<sup>59</sup>: per questo, nella “furia di essere vera”, Amelia Rosselli, anche quando “impiega la sua forza senza esitazione e senza misurarla, in tutta la sua veemenza”, ne ricava infine “effetti di straordinaria delicatezza”<sup>60</sup>. Difatti, la scrittura rosselliana ripercorre la catena di echi che risuona a partire dalle parole e dentro di esse, per rimettere in gioco forme e immagini che appartengono già alla memoria poetica e culturale della lingua, arrivando a trasformare quelle stesse parole e a creare una nuova lingua, adattando forme e immagini alla propria esperienza, intellettuale, emotiva, sensuale, e alla propria comprensione del mondo, che di volta in volta si rinnova e ‘aggiusta’ in quella ricerca del vero che è la scrittura poetica.

Il problema che Rosselli si pone di fronte alla memoria letteraria, perché un problema in effetti c’è, soprattutto in *Serie Ospedaliera* e *Sleep*, ci riporta piuttosto al punto da cui siamo partiti, ad Amleto, perché se la memoria poetica costituisce una rete semantica e immaginaria utile a rielaborare l’esperienza e a ricrearla nella poesia nel tentativo, onesto e verace, di studiarla e comprenderla, rimane questo dubbio: che il passato, il tempo che si è depositato nella memoria poetica, pur servendo al poeta nella sua ‘ri-cognizione’ dell’esistenza, non aiuti infine ad agire nel mondo, non riesca, cioè, a rilanciare il soggetto nell’azione pragmatica. Si tratta, in sostanza, di un problema di *eredità* e di *generazione*, che troveremo messo a tema proprio nei testi di *Sleep*: come avviene per Amleto, una volta intrapreso volontariamente l’esilio nella parola, il rischio è che questa, paradossalmente, “ancora più lo separi dal mondo e dall’azione”<sup>61</sup>.

---

<sup>59</sup> Nella traduzione di N. Fusini: “L’oscenità di Joyce nell’*Ulisse* mi sembra l’oscenità consapevole e calcolata del disperato che per respirare sente di dover rompere la finestra. A momenti, quando la finestra è rotta, è sublime. Ma che spreco di energia! Dopo tutto quant’è noiosa l’oscenità, quando non è il dilagare di una sovrabbondante energia o barbarie, ma il gesto determinato e addirittura civico di un uomo che ha bisogno di aria fresca!” Cfr. Virginia Woolf, *Saggi Prose Racconti*, pp. 263-4.

<sup>60</sup> Prendiamo in prestito questa meravigliosa descrizione della scrittura di Leonida Repaci da parte di Giuseppe Ungaretti, cfr. il volume Leonida Repaci, *Controluce. Antologia e critica*, a cura di Giuseppe Ravegnani (Milano, Casa Editrice Ceschina, 1963), p. 439.

<sup>61</sup> N. Fusini, *La passione dell’origine*, p. 171.

#### I. 2. 4. *La lingua della memoria*

Se, come dicono i poeti, ogni lingua ci induce a mentire, esclude una parte dei fatti, ci rinnega, ci disperde, ci frammenta in noi stessi, non è meno vero che attraverso ogni lingua, così come attraverso i discorsi interiori, si fa strada una parte di verità.

J. Amati-Mahler, S. Argentieri, J. Canestri,  
*La Babele dell'inconscio*

Finora abbiamo cercato di descrivere l'inglese di Rosselli soprattutto in relazione alla scrittura poetica, lasciando volutamente da parte il portato biografico, ovvero, il vissuto personale che lega l'autrice alla lingua. Tuttavia, proprio perché la sua formazione è avvenuta tra Stati Uniti e Inghilterra, fatto che sembra dare all'inglese una prerogativa principalmente scolastica, sembra anche il caso di ripercorrere e riesaminare ciò che sappiamo della storia linguistica di Amelia Rosselli: se non altro, perché è un punto su cui la critica ha già tanto discusso, da che risulta necessario fare ordine principalmente nel *nostro* modo di intendere il rapporto di Rosselli con la lingua e le lingue<sup>1</sup>.

In effetti, è difficile chiarire e definire precisamente cosa avvenga nella mente delle persone in grado di padroneggiare spontaneamente più lingue, quando, cioè, per nessuna di esse si può parlare di acquisizione secondaria, ma sono tutte parimenti definibili come 'prime' lingue. Secondo le indagini della linguistica cognitiva, se apprese in quella tenerissima fascia d'età che arriva fino ai cinque-sei anni, durante l'età pre-scolare, le competenze linguistiche non tendono a organizzarsi secondo un sistema rigido e gerarchico all'interno del quale si può distinguere la priorità di un idioma sugli

---

<sup>1</sup> Indichiamo i principali studi in proposito, per dare un'idea di quanto il tema sia dibattuto: E. Tanello, *Doing the Splits: Language(s) in the Poetry of Amelia Rosselli*, «Journal of the Institute of Romance Studies», I (1992), pp. 363-73 e il già citato *La poesia inglese di Amelia Rosselli*, ora in *L'opera poetica*, pp. 1472-6; Nelson Moe, *At the Margins of the Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, «Italice», 5, 1992, pp. 177-97; Daniela La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio», Manuela Manera, *L'idioma tripharium di Amelia Rosselli. Riconoscizioni linguistiche*, «Lingua e stile», 2/2003 (2003), pp. 233-68; Tatiana Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un "distorto, inesperto, esportissimo linguaggio"* (Pisa: ETS, 2007); Marina Calloni, *Le due Amelie e la diaspora della lingua m/paterna*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Se dalle tue labbra uscisse la verità. Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, (Firenze: Quaderni del Circolo Rosselli, 2007), XXVII, FASC. 98, pp. 13-36; Silvia Mondardini, *Amelia fu Marion: 'I me you the others'. Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli*, «Cahiers d'études italiennes», 16 (2013), pp. 281-302; Emilio Sciarrino, *Penser le plurilinguisme avec Amelia Rosselli*.

altri<sup>2</sup>: tutti insieme contribuiscono e collaborano, con uguale intensità, alla strutturazione elastica e flessibile di un cervello ‘polilingue’<sup>3</sup>, un cervello che, in un certo senso, se il linguaggio è connesso alla rappresentazione interiore del mondo e al modo in cui l’individuo si accosta al reale, può definirsi “polytropos”, versatile e duttile. Sulla scia di questi studi, pare che, nel caso di Amelia Rosselli, non debba dunque ricercarsi una struttura di ruoli solida e stabile all’interno della quale inserire e interpretare le tre lingue di sua competenza, ma che si abbia, piuttosto, una “costellazione mutevole” e cangiante, in cui inglese, francese e italiano si cambiano di posto continuamente, alternandosi in priorità e impellenza a seconda delle coordinate temporali e spaziali, delle esigenze emotive, del riemergere del vissuto psicologico<sup>4</sup>.

Procediamo tuttavia per gradi. Basta uno sguardo rapido e approssimativo ai principali dati biografici per rendersi conto, subito, della babelica condizione in cui Rosselli nasce e cresce: figlia di genitori di diversa origine e lingua (inglese la madre, italiano il padre), questo presupposto bilinguismo si complica in relazione alle fin troppo note vicende biografiche, segnate da una diaspora che è al contempo geografica e linguistica. Se la nascita e la prima infanzia hanno luogo a Parigi, dove Marion Cave e Carlo Rosselli si trovano in esilio dal regime fascista, l’assassinio del padre costringerà il resto della famiglia a fuggire ancora, per spostarsi dapprima in Inghilterra, quando Amelia ha circa dieci anni, poi, attraverso il Canada, negli Stati Uniti; infine, Rosselli stessa, appena maggiorenne, prenderà la decisione di tornare alle origini paterne e stabilirsi definitivamente in Italia – dove, per altro, era avvenuto l’incontro tra i genitori<sup>5</sup>.

---

<sup>2</sup> A tal proposito, cfr. Maria Teresa Guasti, *L’acquisizione del linguaggio: un’introduzione* (Milano: Raffaello Cortina, 2007).

<sup>3</sup> Per indicare la particolare situazione di Amelia Rosselli, preferiamo adottare il termine ‘polilinguismo’ seguendo le autrici de *La Babele dell’inconscio*: nei polilingui, infatti, che apprendono simultaneamente più lingue, “il mondo intero si costruisce fin dall’origine della vita con questa molteplicità di parole che servono a denominare ogni singola cosa”, mentre sono definiti ‘poliglotti’ coloro che devono “far entrare nel loro patrimonio associativo già organizzato un nuovo codice linguistico”. Jacqueline Amati-Mehler, Simona Argentieri, Jorge Canestri, *La Babele dell’inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica* (Milano: Raffaello Cortina, 2003), p. 136.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 123

<sup>5</sup> La figura di Carlo Rosselli è ben nota, poiché è parte integrante della storia nazionale italiana; sembra invece doveroso offrire un breve ritratto della meno conosciuta ma carismatica e affascinante Marion Catherine Cave. Nata in Inghilterra da una famiglia quacchera di origine irlandese, figlia di insegnanti di orientamento laburista, dopo aver studiato lingue romanze a Londra, arriva a Firenze nel 1919 per la tesi di master: qui conosce Gaetano Salvemini che, a sua volta, la presenta a Carlo Rosselli durante una delle riunioni del Circolo di Cultura. “Dotata di non dubbia passione politica” (come di lei dirà la figlia Amelia), mentre insegna letteratura inglese all’Università di Firenze, Marion ricopre un ruolo rilevante all’interno del movimento antifascista sotto lo pseudonimo di ‘Biancafiore’: impegnata nel gruppo ‘Italia libera’, anche dopo la distruzione del Circolo di Cultura da parte degli squadristi (1924) continua l’attività collaborando al periodico clandestino ‘Non Mollare’ e facendo da

Francia, Inghilterra/USA, Italia: tre identità linguistiche per tre diverse fasi della vita – infanzia, adolescenza, maturità –, sembrerebbe, ma soltanto apparentemente. Innanzitutto, scavando più a fondo nella cronologia, ci si rende conto che gli spostamenti non sono mai così netti. I Rosselli vivono una vera e propria spola di partenze, ritorni, fughe temporanee, villeggiature, trasferimenti, consumatisi anche nel giro di pochissimo tempo: la vita si divide tra Italia, Francia e Inghilterra sin da quando Amelia Rosselli è piccolissima. Inoltre, come si può immaginare, all'interno dello stesso nucleo familiare si parlano ordinariamente diverse lingue, tra cui, da non sottovalutare, un vero e proprio dialetto “rosselliano”, fatto di nomignoli ed espressioni cifrate, di cui gli epistolari conservano la testimonianza.

In una famosa intervista con Giacinto Spagnoletti, Amelia Rosselli ha ricordato che, prima della fuga da Parigi, “si parlava francese anche in casa” tranne che con il padre, “fedele all'italiano”<sup>6</sup>, idioma che, altrove, descrive come inconsciamente interiorizzato proprio attraverso il rapporto con Carlo e, per questo, “vera lingua dell'infanzia”<sup>7</sup>. Ed è stata sempre Rosselli a presentare, invece, la lingua inglese come un'acquisizione successiva, “imparata forzatamente durante i primi anni scolastici”, anche se identificabile come sua “prima lingua”<sup>8</sup>. Sono queste le dichiarazioni che, nonostante un certo grado di incertezza e ambiguità, sono state assunte dalla critica come fondamentale documento per definire la situazione polilinguistica di Amelia Rosselli, riassunta così da Marina Calloni: “il francese come lingua dell'emergenza contestuale, l'italiano come congiunzione familiare, l'inglese come idioma appreso a posteriori”<sup>9</sup>. A ciò si aggiunge la testimonianza del fratello John, grande punto di riferimento per ricostruire la vicenda della famiglia Rosselli dopo l'assassinio di Carlo e Nello, il quale del periodo francese ricorda: “A Parigi abbiamo parlato un miscuglio di lingue: italiano

---

intermediaria tra Salvemini (a quel punto in esilio) e i suoi compagni a Firenze. Tra il 1926 e il 1928, Carlo Rosselli e Marion Cave, appena sposati, si trovano a Milano, dove continuano le attività clandestine. A seguito della riuscita della fuga in Francia di Filippo Turati organizzata da Carlo, questi viene processato a Savona e costretto al confino a Lipari. Ben presto i due coniugi organizzano la loro fuga dall'isola, destinata a riuscire, visto che, secondo la testimonianza di Emilio Lussu, Carlo aveva tutto ciò che gli era necessario: un desiderio furioso di scappare, i mezzi finanziari per farlo e una “moglie inglese” per la quale “una fuga nel Mediterraneo sarebbe stato come un bagno in una vasca” – preziosa testimonianza della tempra avventurosa di Marion. È così che nel 1929 i Rosselli arrivano a Parigi, dove, un anno dopo, nascerà Amelia. Cfr. Isabelle Richet, 'Marion Cave and the Transnational Women's Antifascist Networks', in *Journal of Women's History*, n. 3, vol. 24 (2012), pp. 117-39.

<sup>6</sup> Intervista a cura di Giacinto Spagnoletti, p. 80.

<sup>7</sup> Intervista a cura di Marina Camboni, p. 43.

<sup>8</sup> *Ivi*.

<sup>9</sup> M. Calloni, *Le due Amelie e la diaspora della lingua m/paterna*, p. 23.

con il babbo e la mamma, inglese con le bambinaie inglesi, francese a scuola”<sup>10</sup>, a conferma di una ‘settorializzazione’ nell’uso delle lingue e, soprattutto, della comunicazione che i bambini avrebbero intrattenuto in italiano con entrambi i genitori. Secondo il quadro che ne deriva, l’inglese, idioma che ci interessa in particolare, parrebbe esser stata ‘lingua materna’ ma non propriamente ‘lingua madre’, non ‘lingua latte’, perché lingua della formazione scolastica e degli studi, appresa più attraverso i libri che attraverso l’intimità del rapporto con Marion: nel 1992, dopo la pubblicazione di *Sleep*, Rosselli stessa è arrivata ad affermare che per lei la “lingua cosiddetta materna è paterna”, cioè l’italiano<sup>11</sup>. In un paradossale rovesciamento, quella che è la lingua della madre sembrerebbe essere, invece, la lingua attraverso cui Amelia Rosselli è entrata in contatto con i Padri della Tradizione e la loro Legge: l’inglese sarebbe la lingua del Simbolico lacaniano piuttosto che lingua della fusionalità materna, dello sprofondamento nell’Immaginario o luogo del semiotico, di un’espressività tutta fisica e corporea<sup>12</sup>.

Valutare la situazione in simili termini, se ha il pregio di darle quell’ordine avvertito come indispensabile per l’interpretazione, presuppone però basarsi su testimonianze inevitabilmente parziali e, soprattutto, vuol dire ingabbiare il patrimonio linguistico di Rosselli in una griglia interpretativa, rigida e stabilita a priori, che non riesce a rendere conto della sua effettiva complessità, e della sua ricchezza. Prima di tutto, infatti, è necessario considerare con molta cautela ciò che Amelia Rosselli afferma nelle interviste, soprattutto per ciò che riguarda la vita ancor più che la poesia: le conversazioni fatte con fine di divulgazione sono sempre il luogo in cui un individuo ha la possibilità di costruire una propria mitologia personale, restituire un’immagine di sé che è quella in cui desidera riconoscersi, ed essere pubblicamente riconosciuto. Anche restando al di fuori di ogni malizia, è altamente probabile che le interviste

---

<sup>10</sup> Citato nella *Cronologia* curata da Silvia De March e Stefano Giovannuzzi per *L’opera poetica*, p. XLIX.

<sup>11</sup> Intervista a cura di Gabriella Caramore, p. 267.

<sup>12</sup> È questa la generale posizione della critica. Oltre a Calloni, è per esempio la visione di Silvia Mondardini, nel suo articolo ‘Amelia fu Marion: I me you the others’, pp. 281-2. La nostra interpretazione è differente, come si evince già dal paragrafo precedente, in cui abbiamo cercato di dimostrare come la lingua inglese non custodisca soltanto la memoria di Padri, e soprattutto, non solo di Padri ‘normativi’. A questa prospettiva andrebbe inoltre criticato l’uso improprio del concetto di simbolico lacaniano, per il quale, infatti, *ogni lingua*, sempre, segna l’ingresso nel regime del simbolico. Semmai, la distinzione tra paterno e materno è sviluppata da Kristeva, che appunto discerne tra simbolico e semiotico sulla scorta del simbolico e dell’immaginario lacaniani, per definire come proprio del ‘semiotico’ il coinvolgimento del corpo nell’uso della lingua stessa – come avviene in un certo linguaggio poetico che, proprio per questo, è rivoluzionario. Cfr. Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico* (Marsilio, Venezia, 1979).

riportino, di volta in volta, quello che Rosselli ha ritenuto vero in un dato momento biografico, fatto ancor più comprensibile per quanto riguarda una situazione caotica e confusionaria come quella identitaria, culturale e linguistica, di cui, verosimilmente, la stessa autrice tentava in continuazione di farsi una ragione: bisogna tener presente, infatti, che al momento in cui ha tenuto le interviste fin qui citate, Amelia Rosselli viveva e lavorava in Italia da almeno quarant'anni ed è, appunto, nella lingua e nella memoria della comunità italiana che cercava un'identificazione<sup>13</sup>. Inoltre, per quanto riguarda le dichiarazioni del fratello, la sua testimonianza è legata alla sua propria esperienza personale, che può essere stata leggermente differente rispetto a quella vissuta dalla sorella, sulla quale non va, perciò, pedissequamente applicata.

Ciò è confermato prima di tutto dal fatto che, in alcune circostanze, Amelia Rosselli si è contraddetta: per esempio, appena un anno dopo la conversazione con Spagnoletti, riconosceva di non aver mai parlato in italiano con il padre e ricollegava invece la sua conoscenza della lingua principalmente alle lezioni della nonna, sua omonima, vera figura di confronto e possibile identificazione familiare e culturale, la quale, mentre si trovavano esuli in America, “ricordava” ai nipoti “l'italiano, leggeva Dante e lo commentava”<sup>14</sup>. Del resto, interrogando l'epistolario della famiglia, si scopre che né la piccola Amelia né il fratello minore Andrea erano effettivamente in grado di comunicare in italiano almeno fino al 1935 (quando Amelia aveva cinque anni), quando, per dare tregua a Marion, Carlo aveva deciso di mandare i due figli a Firenze, a Villa Frassine, dalla nonna. Le lettere che risalgono a questo soggiorno, durato quasi un anno (dal giugno 1935 al marzo successivo), di cui però la cronologia ricostruita per il Meridiano Mondadori tiene conto<sup>15</sup>, fanno capire che l'opportunità che a Firenze i figli apprendessero l'italiano era un'esigenza tutt'altro che secondaria per Carlo<sup>16</sup>: dalla

---

<sup>13</sup> Ne è prova il fatto che nel fondo bibliotecario di Viterbo si ritrovi proprio il volume *La Babele dell'inconscio*, lettura nella quale l'interesse di Rosselli per la psicoanalisi incontra quello per la linguistica, da intendere sia in senso generale, sia rispetto al suo vissuto personale. Proprio l'interpretazione che Rosselli dà dell'italiano come lingua da lei inconsciamente introiettata attraverso il rapporto col padre, sembra calcare l'analisi di alcuni casi clinici descritti ne *La Babele dell'inconscio*, laddove i pazienti iniziano a esprimersi inaspettatamente in una lingua parlata solo nella prima infanzia e che era stata poi rimossa, collegata a un preciso ambiente emotivo e psicologico. Tuttavia, noi non possiamo accontentarci della descrizione fin troppo schematica (ma, come vedremo, contraddittoria) che Rosselli stessa ci dà della sua situazione linguistica.

<sup>14</sup> Intervista a cura di Ambrogio Dolce, p. 103.

<sup>15</sup> È stato invece indicato dalla già citata Marina Calloni, che per altro è studiosa di Amelia Pincherle Rosselli e principale curatrice delle sue carte.

<sup>16</sup> Lettera di Carlo alla madre del 17 settembre 1935 (di cui una breve sezione è indirizzata ai bambini): “Quando tornerete, ora che avete imparato a parlare l'italiano come John, rideremo, salteremo, staremo ritti sempre in ...

corrispondenza relativa, si deduce che i bambini si esprimevano principalmente in francese e, in particolare, della piccola Amelia, bambina fortemente emotiva, con un “non so che di violento e primitivo (...) nella sua natura”<sup>17</sup>, la nonna affermava che “se c’era un po’ di gente intorno, forse per la confusione del sentir parlare italiano, diventava nostalgica”<sup>18</sup>. Mentre, infatti, John, primogenito, già a tre anni passava “con tanta indifferenza dal francese all’italiano all’inglese” che in nessun modo “confondeva le parole di una lingua con l’altra” o “si sbagliava nell’indirizzarsi all’uno o all’altro nell’idioma relativo”<sup>19</sup>, al contrario, Amelia, alla stessa età, non sembrava riuscire a districarsi da quella “confusione degli idiomi” che, secondo Carlo, le impediva addirittura di fare “grandissimi progressi nel parlare”<sup>20</sup>. Oltretutto, in una lettera che risale allo stesso anno, il 1933, interamente scritta in italiano, Marion descriveva al marito il comportamento della figlia inserendo espressioni in inglese proprio laddove ne riportava la voce (“Quante cose ha domandate: the car, the bonbon, the beach, water, please be a good girl, the ball, the bicycle...”<sup>21</sup>), testimonianza particolarmente interessante, perché in grado di provare che deve esserci stato almeno un momento in cui l’inglese è stato lingua di comunicazione con la madre, nel suo portato affettivo e ‘fusionale’<sup>22</sup>.

Questo esiguo collage di estratti da interviste e lettere, forse un po’ sgradevole e destinato a rimanere manchevole, vuole rendere conto di quanto sia difficile pronunciarsi definitivamente e descrivere una fisionomia specifica per ogni lingua nella competenza di Amelia Rosselli: del resto, non soltanto durante l’infanzia, ma anche da adulta, parlando ognuna delle ‘sue’ lingue, Rosselli è rimasta sempre un po’ straniera, con il suo caratteristico e unico accento, mai riconducibile a nessuna delle tre, vacillando in tutte, eccezion fatta per l’italiano, ma soltanto dopo molti anni di uso continuato e

---

italiano.” In *I Rosselli. Epistolario familiare 1914-1937*, a cura di Zeffiro Ciuffoletti (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1997), p. 592.

<sup>17</sup> Lettera di Amelia Pincherle Rosselli a Giorgina Zabban del 9 luglio 1935, in Carlo Rosselli, *Dall’esilio. Lettere alla moglie 1929-1937* (Firenze-Antella: Passigli Editore, 1997), p. 181.

<sup>18</sup> Lettera di Amelia P. Rosselli a G. Zabban del 17 giugno 1935, in *Ibidem*, p. 196.

<sup>19</sup> Lettera di Carlo alla madre dell’11 marzo 1930, in *I Rosselli, op. cit.*, p. 474.

<sup>20</sup> Lettera di Carlo alla madre dell’8 novembre 1933, in *Ibidem*, p. 547.

<sup>21</sup> Lettera di Marion Cave a Carlo Rosselli del 14 settembre 1933, in C. Rosselli, *Dall’esilio*, p. 155

<sup>22</sup> È interessante a questo proposito la presenza di bambinaie inglesi, riferita da John: ricordiamo infatti che una lingua “materna” può essere tale anche per interposta persona, come nel caso di nutrici, balie, figure sostitutive di vario genere. Cfr. J. Amati-Mehler, S. Argentieri, J. Canestri, *La Babele dell’inconscio*, pp. 81-119.

quotidiano<sup>23</sup>. È chiaro che, come già anticipato in apertura, nel caso di Amelia Rosselli non si può parlare di una struttura gerarchica e ben organizzata tra le lingue di sua competenza – come poteva essere invece per John, qualsiasi ne fosse la ragione, che non sta a noi stabilire – ma piuttosto di un caleidoscopio, di un *continuum* di lingue che sovrapponendosi “si sciolgono impercettibilmente l’una nell’altra, senza che sia possibile stabilire limiti rigorosi”<sup>24</sup>: nota bene Manuela Manera quando afferma che quella di Amelia Rosselli è “un’unica possente lingua a tre teste”<sup>25</sup>.

Se intendiamo, dunque, la ‘lingua madre’ come non necessariamente corrispondente alla lingua *della* madre, a *una* specifica lingua nazionale e, in generale, a “una lingua unica assunta come propria”, ma se la intendiamo piuttosto come la lingua che “riconduce alla via attraverso la quale si è imparato” a comunicare verbalmente, che allude a un “modo sorgivo di stare in rapporto al parlare”<sup>26</sup>, allora non possiamo definire strettamente tale, con le armi in nostro pugno, né l’inglese, né il francese, tantomeno l’italiano. Se lo facessimo, affermando, per esempio, sull’onda delle testimonianze raccolte, che l’inglese è stato veramente ‘lingua madre’, perché la lingua con cui la piccola Amelia si rivolgeva a Marion, come deducibile dalla lettera del 1933, o alle bambinaie, come ricorda John, un simile assunto, per quanto possa sembrare plausibile e affascinante, sarebbe in fondo una forzatura perché ci pronunceremmo illegittimamente su una storia esistenziale e interiore che si perde nei meandri del vissuto individuale di Amelia Rosselli, e la cui verità supera le sue stesse possibilità esplicative. Oltretutto, avremmo aggiunto poco alla lettura della sua poesia. All’essere umano che è anzitutto la scrittrice stanno la libertà e la decisione di assumere su di sé un’identità, di ritrovare (se non addirittura costruire) la propria memoria in una data lingua o nell’altra, perché sempre la lingua è un universo anche emotivo e psicologico, oltre che culturale, in cui il personale incontra il familiare e il collettivo, per distanziarsene o riconoscersi: ed è quello che Rosselli ha fatto con l’italiano, scegliendola come lingua della quotidianità, eleggendola a lingua della sua maggior produzione letteraria,

---

<sup>23</sup> Ancora nel 1960, dopo circa dodici anni di vita in Italia, Rosselli trovava che il suo italiano fosse “absolutely inadequate” (lettera a John del 27 agosto) tanto da decidere di mettersi a studiarne la grammatica. D’altro canto, avvertiva che l’inglese, soprattutto quello parlato, stava diventando “rusty”, mentre il francese era una lingua ormai messa da parte, che però riemergeva con forza di tanto in tanto (lettera a John del 3 dicembre).

<sup>24</sup> Gaetano Berruto, citato in M. Manera, *L’idioma tripharium di Amelia Rosselli*, p. 236.

<sup>25</sup> *Ivi*.

<sup>26</sup> Eva-Maria Thune, *Introduzione a Id. (a cura di), All’inizio di tutto. La lingua materna* (Torino: Rosenberg and Sellier, 1998), p. 8.



interpretandola come lingua della propria infanzia, inconsciamente interiorizzata attraverso il rapporto paterno – mettendo da parte in questo modo non soltanto il valore dell'inglese ma anche quello del francese che, difatti, le testimonianze confermerebbero come lingua principalmente usata dai fratelli minori della famiglia Rosselli.

In quanto critici, lettori della sua poesia, è invece per noi doveroso realizzare che Amelia Rosselli ha vissuto sin dal primissimo momento una situazione linguistica confusionaria, dov'è impossibile districare una lingua dall'altra così come stabilire il 'ruolo' di ciascuna: situazione certamente destabilizzante, perché caotica e disordinata, ma, nondimeno, *fertile*. Se Rosselli si è mossa in una vera e propria Babele, dove è sempre stata "bloccata la promessa di un semplice linguaggio"<sup>27</sup>, cioè nella mancanza di una lingua unica, monolitica, adamitica – mancanza che non è ancora nostalgia giacché, anche prima di pervenire a una consapevolezza razionale, un polilingue *sa* che la lingua è arbitraria, mutevole e malleabile, dunque non ha idea di una lingua unica che possa essere un porto sicuro a cui tornare –, tuttavia, questa privazione originaria convive con un'inesauribile ricchezza, quell'esperienza vitale e giocosa che è la creazione (o, piuttosto, la ri-creazione) di mondi e di immaginario che avviene facendo conflagrare tra loro parole, registri, lingue: ed è proprio il passaggio dalla confusione delle lingue alla 'confusività' creativa della lingua a segnare la seconda nascita di Amelia Rosselli come poeta.

Se si è presentata finora una rassegna di testimonianze riguardanti la presenza della lingua inglese nella sua infanzia, ciò è stato motivato principalmente dal desiderio di sconfessare un *topos* della critica: che l'inglese sia stata una lingua *scolastica*, esclusivamente letteraria, sotto la signoria dei Padri della Tradizione, a differenza dell'italiano, lingua affettiva e familiare – affermazione che è il caso di ricusare, a costo di andare contro ad alcune dichiarazioni dell'autrice stessa. Non soltanto per recuperare il legittimo portato 'materno' dell'inglese, quella spontaneità sorgiva della lingua che di tanto in tanto irrompe di là dalle intenzioni<sup>28</sup>, dal momento che, come gli epistolari avvertono, la piccola Amelia praticava questa lingua sin dai primissimi anni di vita, vi si

---

<sup>27</sup> *Impromptu*, p. 681.

<sup>28</sup> Da una lettera a John del 28 giugno 1956: "There are times I feel an enormous need of speaking or at least writing in English (...)."

sentiva a proprio agio, e, tra l'altro, una volta ragazza, ha iniziato a scrivere versi, dunque a esprimersi nel senso profondo della parola, proprio in inglese<sup>29</sup>; ma soprattutto perché, per comprendere a pieno la scrittura rosselliana, è necessario considerare inglese, italiano, francese come lingue tutte, parimenti e in egual misura, *anche* letterarie. Non dimentichiamo che se Amelia Rosselli ha imparato a comunicare in italiano all'età di circa cinque anni, con la nonna, è stata poi ancora Amelia Pincherle Rosselli, scrittrice lei stessa, a fare in modo che i nipoti, appena adolescenti, negli Stati Uniti, non perdessero la memoria della lingua, e lo ha fatto leggendo loro Dante: se questo ricordo è vero, e non avremmo motivo di dubitarne, se non altro per il numero cospicuo di volte in cui è riportato, anche l'italiano andrebbe considerato una lingua filtrata, in certa misura, dalla letteratura. La stessa Rosselli, che nell'intervista con Camboni definiva l'italiano come “vera lingua dell'infanzia”, in un'altra conversazione ha affermato: “... ho dovuto insegnarmi l'italiano; per istinto l'ho fatto sui libri di poesia, strano a dirsi”<sup>30</sup>.

Del resto, per una lettrice *vorace e selvatica* qual è stata sin dalla giovanissima età Rosselli, immersa per altro, da bambina, in un ambiente intellettuale e colto, non è pensabile una lingua senza che al suo interno vibri un'altra memoria, che vi s'inscrive tanto quanto lo fa quella del vissuto personale e biografico, che è la memoria di cui abbiamo già parlato, quella della poesia. È così che tanto italiano quanto inglese sono, nel momento in cui entrano nella scrittura rosselliana, lingue della tradizione, cioè mediate dalla letteratura, e lingue del vissuto personale, affettivo e biografico, per diventare, infine, lingue nuove, continuamente trasformate dall'uso “mobile, distorto, inesperto, espertissimo”<sup>31</sup> che ne fa Amelia Rosselli.

Di quanto affrontato e trattato finora troveremo conferma nella testualità che ci accingiamo ora a leggere, perché *Sleep*, a discapito e, anzi, in virtù della sua *marginalità* all'interno della produzione poetica rosselliana, riesce a testimoniare del lavoro creativo e dell'indagine esistenziale che Rosselli ha portato avanti con la sua poesia, dallo slancio ribelle degli esordi fino al pungente pessimismo degli anni Sessanta.

---

<sup>29</sup> I più antichi tentativi in versi finora ritrovati risalgono al '48-'49 e sono tre poesie in inglese (*Lullaby, Circuit, The Vase*), pubblicate da Marina Calloni, *Le due Amelie e le diaspore della lingua m/paterna*, pp. 29-31. Il carteggio con John sembra inoltre confermare che la ricerca poetica si sia avviata proprio in inglese, cui soltanto dopo si è affiancata la scrittura in italiano (la prima testimonianza in proposito è del 7 febbraio 1952). Ancora, è una poesia in inglese (quella che apre *Sleep*) che Rosselli dice di aver amato per prima tra le proprie, nell'Intervista a cura di Plinio Perilli, p. 169.

<sup>30</sup> 'Paesaggio con figure', p. 277.

<sup>31</sup> *La Libellula*, p. 208.

## II. «into bemused sleep»

O Hamlet, what a falling off was there!

William Shakespeare, *Hamlet*



## Premessa. Nei vortici del testo

For in the very torrent, tempest, and,  
as I may say, whirlwind of your  
passion, you must acquire and beget  
a temperance that may give it  
smoothness.

*Hamlet*, III, 2, vv. 5-8

L'edizione definitiva di *Sleep*, che Amelia Rosselli dà alle stampe nel 1992, si compone di ottantotto testi: un *corpus* certamente voluminoso che, pure, deriva da un intenso lavoro di selezione ed esclusioni perché, come testimonia la sezione de *L'opera poetica* dedicata agli inediti, le poesie in inglese scartate da *Sleep* sono circa quaranta. La raccolta, come accade per gli altri libri rosselliani, segue un andamento cronologico e non presenta perciò una struttura macrotestuale basata su un esplicito criterio logico che si offra come sua chiave di lettura e interpretazione; tuttavia, la revisione del testo, forse anche perché avvenuta a così lunga distanza di tempo dalla stesura, ha conferito infine a *Sleep* una forma che è niente affatto casuale, tantomeno irrazionale.

Precisamente al centro della raccolta, Rosselli ha infatti collocato un dittico di poesie numerate [1) e 2)], entrambe risalenti al 1964, che fa da sorta di raccordo tra due metà testuali simmetriche tra loro<sup>32</sup>: al di qua, troviamo i testi scritti entro il 1962 che, selezionati tra quelli che dovevano dar consistenza alla prima redazione di *Sleep*, sono ora in tutto quarantatré; al di là del dittico, il corposo nucleo del 1965 è intensamente ridotto fino a constare di quaranta poesie, cui se ne aggiungono, a chiudere la raccolta, tre del 1966, per un totale, nuovamente, di quarantatré testi<sup>33</sup>. Il dittico del 1964, posto al centro esatto di *Sleep*, sembra così costituire una sorta di vortice, un 'punto a tenuta d'acqua', per riprendere l'immagine di Dylan Thomas<sup>34</sup>, dove i principali percorsi fonico-semantiche si sono intrecciati e amplificati a vicenda nel corso del primo

---

<sup>32</sup> Per il dittico, cfr. *Sleep*, pp. 944-51.

<sup>33</sup> Non sembra esserci alcuna simbologia dietro la scelta del numero quarantatré. Piuttosto, è probabile che la cifra sia frutto di un compromesso, tra la mole dei testi ritenuti pubblicabili e l'esigenza di un equilibrio formale in cui inquadrarli. Il *corpus* che segue il dittico è, per la precisione, composto da una poesia del 1964, trentanove del 1965 e tre del 1966.

<sup>34</sup> Vedi il paragrafo *The womb of the war* del capitolo *La ricognizione del mondo* di questo stesso lavoro.

movimento del libro vengono ripresi, riepilogati, rilanciati verso il secondo movimento, sì che *Sleep* assume l'aspetto di un lungo flusso poetico a due tempi, il quale incontra, esattamente a metà del proprio scorrere, un'ansa, che ne rimescola le correnti prima di lasciarle nuovamente defluire.

Caso unico nella produzione poetica di Rosselli, *Sleep* presenta dunque una configurazione equilibratissima, dove la successione cronologica dei testi è organizzata in una perfetta simmetria. Se quest'ultima si manifesta a pieno quando si è a conoscenza della datazione dei testi, tuttavia, lo scandirsi del libro in due tempi è già percepibile alla lettura, perché alla cronologia corrisponde un'evoluzione della poesia tale da creare, infine, due costellazioni di testi distinte e riconoscibili, anzitutto per ragioni formali, ma anche per via dell'articolazione figurativa. Tra il primo movimento di *Sleep* e il secondo, infatti, c'è una coerenza di motivi e tematiche che, tuttavia, passando dall'uno all'altro, si scandiscono in un immaginario leggermente differente come in un diverso apporto della memoria poetica, mentre l'atteggiamento del soggetto si fa sempre più dimesso e interiorizzato: la lettura dei testi ci consentirà, quindi, di vedere da vicino come le interrogazioni e i conflitti che danno organicità alla raccolta vadano a evolversi, secondo il mutamento dell'esperienza e dell'ispirazione poetica di Amelia Rosselli. Allo stesso tempo, la forma così ravvisabile nella macro-testualità non altera il presupposto di base, perché questa non è stretta nella logica di un ordine aprioristico né in una struttura dal valore ermeneutico già determinato dall'autrice: piuttosto, Rosselli sembra 'plasmare' la materia testuale in modo da darle una forma che sia, infine, rispettosa degli stessi "momenti d'ispirazione" da cui è scaturita<sup>35</sup>.

Proprio per questo, sebbene la simmetria di *Sleep* sia un *unicum*, la sua evidenza ci permette di mettere a fuoco un dato interessante che riguarda, più in generale, la fisionomia delle raccolte rosselliane. La scelta del criterio cronologico come principio ordinatore, infatti, rende tutta l'opera di Rosselli, osservata nel suo insieme, come la *testimonianza* di un percorso esistenziale e, insieme, di una ricerca poetica che sono colti nel loro divenire, mentre si dispiegano *orizzontalmente* nel tempo, secondo un

---

<sup>35</sup> Di "momenti d'ispirazione" parla Rosselli stessa, descrivendo l'articolazione interna di *Serie Ospedaliera*, in una *Nota per l'editore* ora contenuta in *L'opera poetica*, p. 1336. Stefano Giovannuzzi, nelle pagine successive alla *Nota*, sottolinea come la raccolta sia in effetti costituita da un susseguirsi di mini-cicli, ovvero, sequenze di testi estremamente coerenti tra loro, che sembrano così essere stati scritti "lo stesso giorno, o a scadenza molto ravvicinata, come parte di un flusso unico" (p. 1339).

attraversamento della realtà che, invece, è *verticale*, esplicandosi sul piano anzitutto formale, quindi conoscitivo, etico, politico, metafisico, quasi i libri siano le diverse tappe della ‘storia di un’anima’ che tenta, nella poesia, di farsi una ragione delle contraddizioni dell’esistenza a partire dalla sua propria personale esperienza<sup>36</sup>. Allo stesso tempo, l’ordine cronologico in sé non nega la possibilità di una forma, e non soltanto perché l’autrice può intervenire a posteriori a risistemare il numero e la distribuzione dei testi: anche laddove questo lavoro di bilanciamento manchi, sappiamo già come sia il principio estetico-etico della ripetizione con variazione a dare forma alla scrittura, aggregando o sciogliendo continuamente i testi tra loro secondo i ‘momenti d’ispirazione’ del soggetto poetante<sup>37</sup>.

Così, pur affrancandosi da una strutturazione del macrotesto rigida e schematica, Rosselli riesce a fondare una nuova ragione formale, all’interno della quale, per altro, la posizione occupata dai singoli testi non è indifferente. Ciascuna poesia, per quanto leggibile *anche* isolatamente, acquisisce profondità se valutata in rapporto all’immediato contesto che la circonda, cioè al ‘momento d’ispirazione’ cui appartiene, e riconoscendo, inoltre, le sottili relazioni, siano esse di analogia, rovesciamento o sviluppo, che la legano ad altri testi, posti anche a grande distanza nella medesima

---

<sup>36</sup> Rosselli affermava infatti che il suo “principale intento era di arrivare ad una specie di scrittura poetica che fosse anche prosastica e narrativa, in ordine cronologico” (cfr. Intervista a cura di Ambrogio Dolce, p. 104). I titoli delle raccolte danno prova della costante permanenza dell’esperienza nel ‘racconto’ sviluppato dalla poesia. Difatti, la produzione rosselliana si profila come un lungo flusso in cui vita e poesia si trovano apertamente intrecciate: *Primi scritti* attesta la natura inaugurale dei testi che raccoglie e la loro altezza cronologica nel corso dell’attività letteraria di Rosselli; alcuni testi che vi sono contenuti, a loro volta, esibiscono nel titolo l’intimo legame con il vissuto (è il caso, per esempio, di *My Clothes to the Wind*, di *Sanatorio 1954*, di *Diario in tre lingue*, che evidenzia la natura personale ed esperienziale – diaristica – della ricerca formale che vi è registrata); *Variazioni belliche* e *Serie ospedaliera* si trovano in un esplicito *continuum* di prima e dopo, di causa ed effetto, rispetto al rapporto che il soggetto poetante istituisce con la realtà nella sua ricerca di veracità; *Documento* dichiara il movente testimoniale della scrittura; *Impromptu* si appella direttamente alla natura improvvisa e inattesa dell’ispirazione da cui il poemetto proviene, dopo un periodo di lungo silenzio. *Sleep*, infine, si fonda sulla personale esperienza di insonnia che per Rosselli è sempre stata legata all’atto creativo.

<sup>37</sup> L’equilibrio simmetrico di *Sleep* non può non leggersi in relazione alla sua tarda revisione, avvenuta in un momento in cui l’ispirazione si era ormai fatta meno ‘rivoluzionaria’. Al momento in cui rimaneva il libro, infatti, Rosselli non era più impegnata in quella lotta tirannica e ribelle che, per esempio, nelle *Variazioni*, esibisce volutamente il caos al fine di comprenderlo in un anti-sistema, cioè, in un principio formale in grado di opporsi alle rigide schematizzazioni della logica comune. Per esempio, nel *Glossarietto per «Variazioni 123»*, Rosselli dichiarava che *Cercatemi e fuoriuscite* (poesia costituita da questo stesso verso-titolo) “originariamente” doveva essere “il finale del libro”, delle stesse *Variazioni*, poi rivisto perché “forse debole, personale e risentito”, tanto che ora la poesia si trova mescolata in mezzo alle altre (per il *Glossarietto*, cfr. *L’opera poetica*, pp. 1285-7). Si comprende da questo dettaglio che il fatto che la forma dei libri rosselliani non sia chiusa e definita corrisponde all’intento e al senso della scrittura stessa, nel tentativo di evitare non la soggettività ma una limitatezza individualizzante del testo. Presumibilmente, *Sleep* è il risultato più maturo di un siffatto percorso poetico, perché nella sua forma riesce a esprimere tanto l’accidentalità dell’ispirazione quanto la sua necessità implicita (ovvero, l’intima coesione del testo), senza mortificare nessuna delle due.

raccolta, o sparsi nell'intero *corpus* dell'opera rosselliana considerato in tutta la sua estensione. Come si è reso evidente già nei capitoli precedenti, ogni riferimento diretto al testo, ogni tentativo di lettura e commento della poesia non può prescindere da un movimento continuo che scorra da un testo all'altro, da una raccolta all'altra, da una lingua all'altra, comportando una ricognizione semantica e figurativa in perenne divenire.

A prova della presenza di un *sensu* tanto nella forma del libro quanto nella posizione dei singoli testi, si consideri che, quasi al centro di *Sleep*, poco prima del dittico del 1964, si trova la poesia che reca lo stesso titolo della raccolta, un testo che, dunque, si preannuncia come particolarmente significativo per l'identità dell'intero libro. Qui, in effetti, vanno a concentrarsi i principali motivi su cui si arrovella tutta la poesia-pensiero del primo tempo della raccolta, fino a restituire un testo traboccante e, al contempo, densissimo, perché le correnti tematiche che hanno attraversato i testi precedenti, acquisendo via via velocità, sembrano arrivare in questo testo a maturazione, quasi si tratti di un punto di piena del flusso poetico che è, però, contenuto nel severissimo controllo formale del poeta.

### *Sleep*

slightly nauseated with all cry I fell  
into bemused sleep, oh the tender dangerous  
virgins on the mountain top watch a sleep  
which is not mine since the radiant bed  
of earth covered me moss like. I am a  
broken fellow cried the fish monger, and  
belayed his true nature. I am the bemused  
man on the tree top cried the arch duke  
pleased he had slept with divinity. I am  
the cry in the night exclaimed the author  
as his book fell. The sun slept into a  
douche of cloud like sun drop, the earth  
rounded the point. All cry is a massacre  
when sleep is the virgin; the reason is  
lost when all impatience is neglected.

The banality of all superiors is a danger  
for the host. The intricacies of court  
life is the danger. I am the danger of  
a court massacre, exclaimed the virgin  
on the tree top as the tree fell, swarmed  
down to putritude. Sleep fell on, the reason  
went, and the host remembered he had forgotten



the power and the glory<sup>38</sup>.

Come accade con la maggior parte delle poesie di Rosselli, il testo sembra, di primo acchito, mortificare la ricerca interpretativa del critico, poiché stringe parole e immagini in spire che sono tanto vorticose, tanto incalzanti, da sembrare insolubili, deviando dalle aspettative formali e logiche dell'ermeneutica tradizionale. Il testo rosselliano, formato nello spazio metrico, è infatti come un piccolo gorgo, un'unità "non analizzabile a righe"<sup>39</sup>, dove il flusso, linguistico e ritmico, rompe gli argini metrici tradizionali e straripa, superando la misura del singolo verso. Anzi, quest'ultimo, così com'è pensato in senso tradizionale, non esiste. La riga non si costituisce più quale struttura che sia del tutto a sé stante, né dal punto di vista metrico né da quello logico<sup>40</sup>, ed è invece nel susseguirsi delle frasi, da un capo all'altro della poesia, che le parole-idea, emergendo quale elemento riconoscibile e ritornante, ovvero ritmico, tracciano un movimento interno al testo che ne delinea via via il senso. Al contempo, l'articolazione sintattica non sembra provvedere alla progressione logica del discorso. Piuttosto, ogni proposizione ha anzitutto il valore di frase musicale, che riproduce i movimenti e le pause del pensiero, dinamicità che si riflette nella lunghezza e nella quantità delle parole, nella presenza e nella qualità della punteggiatura, nella pausa segnata dalla fine di riga, tutti aspetti formali che scandiscono il tempo della lettura<sup>41</sup>, mentre il pensiero della poesia segue le sonorità della lingua e le associazioni di idee del soggetto poetante senza imporsi una logica o una consequenzialità stringenti da restituire, appunto, nella struttura sintattica. Perciò, indebolitasi la funzione di quest'ultima, decaduta la versificazione tradizionale, il senso del testo non può scandirsi

---

<sup>38</sup> Traduzione di E. Tanello: "Sono | | leggermente nauseata d'ogni piangere caddi | in uno stupito sonno, oh le pericolose tenere | vergini in cima alla montagna vegliano un sonno | che non è il mio poiché il radiante letto | della terra mi copriva come un muschio. Sono | un uomo distrutto gridò il pescivendolo, e | assicurò la sua vera natura. Sono l'uomo | stupito in cima all'albero gridò l'arciduca | compiaciuto di aver dormito con una divinità. Sono | il grido nella notte esclamò l'autore | mentre il suo libro cadeva. Il sole s'infilò in | una doccia di nuvole come goccia di sole, la terra | s'accercchiò. Ogni pianto è un massacro | quando il sonno è la vergine; la ragione è | persa quando ogni impazienza è negletta. | | La banalità di tutti i superiori è un pericolo | per l'ospite. Gl'intrichi della vita | di corte sono il pericolo. Io sono il pericolo di | un massacro di corte, esclamò la vergine | in cima all'albero mentre questo cadeva, brulicante | di putredine. Il sonno scese, la ragione | se n'andò, e l'ospite ricordò d'aver scordato | il potere e la gloria." *Sleep*, pp. 938-9.

<sup>39</sup> Dall'appunto che Rosselli appone al già citato *The rationale of verse* di E. A. Poe nella copia in suo possesso.

<sup>40</sup> Questo non vuol dire che nell'intero *corpus* della poesia rosselliana un verso-riga non abbia mai autonomia di senso. Vuol dire, piuttosto, che un simile fenomeno non è la tendenza generale, perché contravviene al principio compositivo di fondo dello spazio metrico, cioè, che il ritmo e l'"idea" siano dinamici, contenuti nel cubo intero, superando le spezzature del verso.

<sup>41</sup> A testimonianza di ciò, si prendano le registrazioni delle letture di Rosselli stessa.

in segmenti che, dati dalla coincidenza tra limite metrico e limite sintattico, siano autonomi e conclusi in se stessi.

Nella forma più tradizionale del testo poetico, infatti, anche se le norme metriche non sono in sé per sé fatti sintattici, “né al livello della divisione in versi, né a quello della struttura del verso”, tuttavia, “come dimostra la storia della poesia italiana e romanza” e, più in generale, occidentale, “*la coincidenza fra limite di verso e limite sintattico è la tendenza di base*, le deviazioni rispetto alla quale sono sempre marcate, in misura maggiore o minore”<sup>42</sup>. Tale corrispondenza tra struttura metrica e struttura sintattica consente di cadenzare il pensiero in segmenti formali e logici che siano comprensibili localmente, dotati di piena autonomia di senso. Sia che si proceda per singoli versi o, più frequentemente, per gruppi di versi (distici, terzine, quartine ...), ogni unità metrica è logicamente conclusa e il pensiero complessivo della poesia si ricostruisce integrando e sommando tra loro i pezzi del *puzzle*, le varie porzioni di testo, che sono tenute assieme da tutti quei fenomeni di natura fonica e retorica che danno coesione a un componimento. Rispetto a una simile organizzazione logica del testo, che si basa sulla collaborazione tra metrica e sintassi, la ‘deviazione’ più diffusa è rappresentata dall’*enjambement*, là dove la sintassi supera il limite metrico: questo costituisce, ogniqualvolta intervenga, un segno marcato, decisivo per la lettura e per l’interpretazione critica della poesia, giacché sospende intenzionalmente l’evoluzione del discorso dando rilievo alle parole in fin di verso.

Prendiamo ad esempio un sonetto di Petrarca, abbastanza rappresentativo visto che, pur fondandosi su una costruzione tradizionale del testo, contiene leggere ‘deviazioni’ alla norma.

Soleasi nel mio cor star bella et viva,  
com'altra donna in loco humile et basso:  
or son fatto io per l'ultimo suo passo  
non pur mortal, ma morto, et ella è diva.

L'alma d'ogni suo ben spogliata et priva,  
Amor de la sua luce ignudo et casso  
devrian de la pietà romper un sasso,  
ma non è chi lor duol riconti o scriva:

---

<sup>42</sup> A tal proposito, cfr. Pietro G. Beltrami, *Metrica italiana* (Bologna, Il Mulino, 2011), in particolare il paragrafo *Metrica e sintassi*, pp. 59-64. Corsivo mio.

ché piangon dentro, ov'ogni orecchia è sorda,  
se non la mia, cui tanta doglia ingombra,  
ch'altro che sospirar nulla m'avanza.

Veramente siam noi polvere et ombra,  
veramente la voglia cieca e 'ngorda,  
veramente fallace è la speranza.<sup>43</sup>

Il pensiero della poesia, continuo e coeso, si può analizzare procedendo da un'unità metrico-sintattica all'altra. La prima quartina è un unico lungo periodo diviso in due segmenti coordinati, che presenta la condizione esistenziale del soggetto, una sorta di morte interiore conseguente alla sparizione terrena di Laura, benché questa coincida con la sua beatitudine celeste. La seconda quartina, che di per sé è logicamente autosufficiente, si trova in continuità sintattica con la successiva terzina: dapprima, nella quartina, si fissano i due soggetti sintattici, l'anima e Amore, che, svuotati ormai d'ogni bene, dovrebbero muovere a pietà, ma non possono farlo perché non c'è nessuno che sia in grado esprimere il loro dolore, né a voce né per iscritto; quindi, nella terzina, introdotta dalla congiunzione causale, si chiarisce come il loro pianto avvenga dentro il poeta, sì che all'esterno nessun orecchio può sentirlo se non sotto forma di sospiri, i versi stessi. L'ultima terzina è costituita da tre versi con attacco anaforico. Equivalenti tra loro per struttura sintattica, suggellano la vanità della vita terrena. Quindi, in linea con i due componimenti che lo precedono nel *Canzoniere*, il sonetto “prosegue il discorso sull'impossibilità del canto”<sup>44</sup> a seguito della morte corporale di Laura, fino ad amplificare il dolore individuale in conoscenza universale (“siam noi polvere et ombra”). Dal punto di vista formale, la ripetizione dello stesso schema rimico e l'omogeneità della forma metrica compattano tra loro le due quartine, così come avviene con le due terzine. Tuttavia, il rischio di una divisione netta del sonetto in due blocchi è risolto dall'intervento della sintassi, che fa da giuntura tra l'uno e l'altro, istituendo una relazione causale tra la seconda quartina e la terzina successiva, dando coesione e continuità alle prime tre stanze. A staccarsi e a emergere significativamente sono, piuttosto, i tre versi finali: tutti gli espedienti formali che vi abbiamo rilevato (l'anafora enfatica, la ripetizione della struttura sintattica, l'autonomia logica di ogni

---

<sup>43</sup> F. Petrarca, sonetto 294, in *Canzoniere*, p. 1151.

<sup>44</sup> Dal cappelletto introduttivo di Marco Santagata, *Ivi*.

verso) accompagnano il messaggio del poeta. L'effetto ottenuto, difatti, è quella di una chiusa ad alto valore gnomico, che si incide significativamente nella mente del lettore.

La varietà di rapporti tra sintassi e metrica che questo testo di Petrarca presenta dimostra come, anche qualora intervengano 'deviazioni' rispetto alla norma (cioè, rispetto a una costante e regolare coincidenza, verso per verso, tra limite sintattico e limite metrico), tendenzialmente, si riconoscono unità testuali che riescono ad essere logicamente autonome, circoscritte proprio da una collaborazione tra metrica e sintassi che è, per così dire, ad ampio respiro. È vero, però, che, qui, mancano ancora casi di vero e proprio *enjambement*, il quale, abbiamo detto, rappresenta la deviazione più marcata si possa incontrare nella forma 'tradizionale' di un componimento poetico.

Proprio l'*enjambement* ha invece una funzione estremamente importante, perché "evocativa", in un altro testo cardine della poesia italiana, che è quindi il caso di ricordare: *L'infinito* di Leopardi, che si pone come all'inizio della nostra lirica moderna. Luigi Blasucci ha sottolineato come gli *enjambements*, lasciando a fine di verso parole colme di "vaghezza", svolgano un'importante funzione semantica, intimamente legata alla poetica leopardiana dell'infinito (o, piuttosto, dell'indefinito); soprattutto, sia l'alta frequenza di inarcature sia la "collocazione delle pause logiche (punti, due punti, punti e virgole) nel mezzo delle singole unità metriche" fanno sì che, infine, "nessun verso della lirica, ad eccezione dei due estremi, sia sintatticamente isolabile"<sup>45</sup>, dunque autonomo per la coincidenza tra le strutture metrica e logica.

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,  
E questa siepe, che da tanta parte  
Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.  
Ma sedendo e mirando, interminati  
Spazi di là da quella, e sovrumani  
Silenzi, e profondissima quiete  
Io nel pensier mi fingo; ove per poco  
Il cor non si spaura. E come il vento  
Odo stormir tra queste piante, io quello  
Infinito silenzio a questa voce  
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,  
E le morte stagioni, e la presente  
E viva, e il suon di lei. Così tra questa  
Immensità s'annega il pensier mio:  
E il naufragar m'è dolce in questo mare.<sup>46</sup>

<sup>45</sup> Luigi Blasucci, *I segnali dell'infinito* (Bologna, Il Mulino, 1985), pp. 128-9.

<sup>46</sup> G. Leopardi, *Canti*, pp. 105-6.

In effetti, il componimento, in particolare a partire dal quarto verso, è un “*continuum* ritmico, nel cui movimento sembra tradursi la stessa dinamica del pensiero fingente”<sup>47</sup>, quel “meccanismo operativo dell’immaginazione”<sup>48</sup> che pare sopraffare il soggetto, prendendo il sopravvento sull’attività ordinatrice che il suo intelletto dovrebbe effettuare organizzando logicamente l’esperienza nella forma del testo. Ne deriva che, dal “ma” avversativo in poi, è impossibile spezzare il *continuum* ritmico della poesia in unità metrico-sintattiche: la lettura interpretativa non può che prendere atto della deviazione, e riformularsi, perché non può procedere per gruppi metrici definiti e canonici, ma seguire le variabili combinazioni tra metrica e sintassi che sono di volta in volta create dal ritmo, ovvero dal movimento imprevedibile – eppure mai irrazionale – del pensiero.

Guido Mazzoni, nel suo studio *Sulla poesia moderna*, riconosce che Leopardi è “forse il primo poeta italiano a esibire, nei suoi testi più innovativi”, come *L’infinito*, “una sintassi che segue in parte le onde associative del pensiero”, perché per Leopardi la lirica è uno “scrivere ispirato”, di per sé non legato al verso, a cui infatti gli schemi metrici sono divenuti quasi “una seconda natura” per uso e abitudine, non per necessità<sup>49</sup>. Mazzoni accosta, quindi, questa concezione della lirica a quella esposta da William Wordsworth nella sua prefazione alle *Lyrical Ballads*, là dove, com’è noto, il poeta inglese afferma che la poesia è un “traboccare spontaneo di sentimenti potenti” rispetto al quale il metro è una convenzione non necessaria<sup>50</sup>, “abbellimento avventizio”, utile solo a temperare le passioni e a dilettere il lettore<sup>51</sup>. In effetti, pur annunciando una “rivoluzione metrica”, una simile posizione, cui Mazzoni attribuisce il nome di “espressivismo romantico”, non rompe del tutto con la *poetic diction* perché,

---

<sup>47</sup> L. Blasucci, *I segnali dell’infinito*, p. 129

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>49</sup> G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (Bologna, Il Mulino, 2005), p. 154. Che Leopardi stia alla soglia della nostra modernità poetica è fatto accolto dalla storiografia e della critica letteraria, per questa e altre ragioni (tra cui, il suo esporsi all’antinomia del finito/infinito, del fuggevole/eterno, della caducità dell’uomo di fronte alla maestosità del Tempo). A tal proposito, cfr. Roberto Deidier, *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale* (Roma, Carocci, 2001), in particolare, pp. 40-5; pp. 51-4.

<sup>50</sup> G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, pp. 156-64.

<sup>51</sup> Va notato che non è così per il ‘socio’ di Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, che, nella *Biographia Literaria*, considera invece il metro un atto della “volontà e del giudizio”, *necessario* a opporre un “salutare antagonismo” ai moti della passione, per l’equilibrio finale della poesia. L’attività creatrice, infatti, per Coleridge, è un processo insieme “spontaneo e deliberato, naturale e artificiale”, come sarà anche per Rosselli. Cfr. a tal proposito tutto il capitolo *Wordsworth e Coleridge* nello studio di Meyer Howard Abrams, *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione critica* (Bologna, Il Mulino, 1969), pp. 165-201; in particolare, per la citazione riportata nel corpo del testo, p. 196.

rinnovando le forme poetiche, ancora ne mantiene vivi i principi fondativi, ovvero, il ricorso al metro tradizionale e la leggibilità ‘pubblica’ dei nessi logico-sintattici. Tuttavia, è proprio questa posizione a gettare le basi di un movimento d’innovazione formale che, attraversando tutto l’Ottocento, culminerà nelle sperimentazioni del secolo successivo, fino a ‘inverarsi’ nel verso libero. Spingendo la sua analisi al Novecento inoltrato, Mazzoni si sofferma anche, brevemente, su un testo in italiano di Rosselli, la cui sintassi, obbedendo a regole tutte “private e mentali”, rappresenterebbe l’esito di una modalità di scrittura poetica che, dunque, erede dell’“espressivismo romantico”, non sarebbe stata nemmeno pensabile senza i primi passi mossi in questa direzione proprio da poeti quali Leopardi e Foscolo<sup>52</sup>.

Ricreando nella forma dell’*Infinito* l’esperienza dell’animo e il movimento del pensiero, Leopardi vi ha effettivamente avviato una riformulazione dei rapporti tra metrica e sintassi che è funzionale al ritmo interiore e che, comunque, non mette ancora in discussione, in sé per sé, né l’una né l’altra. Vediamo, invece, più da vicino, cosa accade nel testo rosselliano, perché, se pure vi troviamo una sintassi “privata e mentale”, nondimeno viene rifiutato il verso libero, in favore di una rigorosa sperimentazione metrica. Sappiamo, è vero, che la versificazione classica viene meno (il “footing” di cui Rosselli parlava negli appunti al saggio di Poe) e che non esistono veri e propri limiti metrici che non siano i confini del cubo, i quali, come abbiamo visto nel primo capitolo, si formano quasi accidentalmente, non secondo una volontà strettamente ‘significante’ del soggetto<sup>53</sup>; ne consegue che la sintassi, già di per sé indebolita nella sua funzione logica, non può rapportarsi alla metrica per la strutturazione del senso. Difatti, nello spazio metrico, “nessun verso” è “sintatticamente isolabile”<sup>54</sup>, proprio come avviene nell’*Infinito*, e diventa impossibile analizzare il testo in maniera convenzionale, ovvero scomponendo il pensiero della poesia in unità metrico-sintattiche che siano risolvibili di volta in volta separatamente, da ricomporre, infine, in un quadro interpretativo che

---

<sup>52</sup> G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna*, p. 153.

<sup>53</sup> Ricordiamo: “ad aiutarmi a misurare o terminare il mio rigo v’era sempre quel punto nascosto del limite destro del mio quadro, e su di esso poteva cadere, perciò chiudendo il rigo, o la parola intera, o un qualsiasi nesso ortografico anch’esso significante in quanto realmente esistente come tempo d’“attesa” sia nel parlare che nel pensare”. Ovvero, il quadrato finisce in maniera al contempo casuale e necessaria in un “punto nascosto” dove il flusso del pensiero-parola va a sospendersi, in un *enjambement* che vale come pausa performativa (tempo d’attesa) e che soltanto così può eventualmente far assumere peso logico-semanticamente alle parole coinvolte. Cfr. *Spazi Metrici*, p. 187. Vedi il paragrafo *Forma e movimento* del capitolo *La cognizione del mondo*, precedente sezione.

<sup>54</sup> L. Blasucci, *I segnali dell’infinito*, pp. 128-9.

risulti dalla somma delle singole porzioni del testo, come può avvenire, invece, con la forma delle poesie petrarchesche<sup>55</sup>.

Sappiamo, poi, che Rosselli si spinge oltre, proprio perché la riga testuale non si costituisce più quale vero e proprio verso: la forzatura del sistema tradizionale è tale da comportare, infine, il totale rovesciamento di alcuni fenomeni testuali. In particolare, venendo meno l'autonomia logico-metrica del singolo verso, ne deriva che quasi sempre la "riga" culmina in un *enjambement*, senza che la parola esposta al confine del cubo abbia per questo "priorità di significato" sulle altre<sup>56</sup>. Se l'occorrenza delle inarcature è un fatto dotato di peso semantico, indicativo per l'interpretazione nella poesia più innovativa di Leopardi, dove rappresenta una deviazione significativa ed espressiva, al contrario, nella nuova situazione formale creata da Rosselli, la deviazione 'marcata' alla norma dello spazio metrico si ha quando l'*enjambement* è, in sé, significativa, quando cioè ha valore come materia logica e ideale, dal momento che, di solito, segnala primariamente una pausa, un'attesa nel tempo di lettura, proprio come la punteggiatura<sup>57</sup>.

Si tratta, dunque, di una forma testuale singolare e insolita che intenzionalmente mette in discussione i tradizionali principi compositivi del testo poetico. Tuttavia, più che negare ogni possibilità di commento e riflessione critica, questa sperimentazione vuole costringere il lettore a problematizzare e, quando necessario, a rivoluzionare il suo stesso modo di leggere e ascoltare la poesia, quindi il suo stesso modo di pensare. Nel riconoscere tali peculiarità testuali non bisogna perciò rinunciare alla lettura critica; è necessario, invece, rivedere e riformulare le nostre modalità di avvicinamento al testo.

Anzitutto, la natura del testo come organismo unitario non impedisce che, anche nella poesia di Rosselli, alcuni segmenti siano dotati di una tale energia da essere infine

---

<sup>55</sup> Si può intendere questa distinzione in senso lato, come segno della differenza tra una concezione tradizionale del testo e la sperimentazione formale propriamente moderna e, ancora oltre, modernista: è necessario, però, prendere questi termini con tutte le dovute precauzioni. Infatti, se 'moderno', e non solo propriamente 'modernista', è quel testo che nella sua propria forma si fa carico della natura antinomica, a-sistemica, disgregata dell'esperienza, paradossalmente, Leopardi risulta più moderno di Montale, la poesia del quale, a parte la difficoltà intenzionale di alcune immagini, si può tranquillamente analizzare secondo un criterio tradizionale di forma testuale. Difatti, Montale viene definito un "classicista moderno". La questione richiederebbe uno studio a sé, che non rientra nell'ambito di questo lavoro.

<sup>56</sup> "Scrivendo passavo da verso a verso senza badare ad una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso." Cfr. *Spazi Metrici*, p. 187.

<sup>57</sup> Da qui si comprende perché uno dei consigli di Rosselli a Tandello, per quanto riguarda le traduzioni, fosse quello di essere letterale "seguendo il ritmo degli *enjambement*", nella misura in cui questi segnano le pause nel movimento delle parole-idea (cfr. Intervista a cura di Maria Pia Ammirati, p. 159). Difatti, Rosselli stessa opponeva il verso "laconico" di *Documento* al "verso legato dall'*enjambement* che" invece "le è proprio" (*ivi*, p. 163).

estrapolabili dal contesto originario, per rimanere impressi nella mente del lettore come entità autonome, dotate di senso proprio, anche grazie alla loro densità esperienziale, all'incisività delle immagini poetiche. Si pensi ai versi che Mariangela Gualtieri pone in esergo ai movimenti della sua raccolta poetica *Bestia di gioia*<sup>58</sup>. “Per quel tuo cuore che io largamente preferisco | ad ogni altra burrasca”, per esempio, è una citazione prelevata da un testo di *Variazioni belliche*<sup>59</sup> con cui Gualtieri inaugura l'ultima sezione della sua raccolta, *Mio vero*, che si incentra sulla forza amorosa. La dizione rosselliana è tale da riuscire a condensare nel giro di un rigo e mezzo un intero universo di senso, che afferma energicamente la volontà dell'incontro con l'Altro, l'interlocutore della sua poesia, figura dell'Inconoscibile, accettando l'inquietudine, il pericolo, la “burrasca”, che sempre derivano da questo tentativo di incontro, il quale, per Rosselli, implica sempre la messa in discussione dello statuto pronominale, quindi, dell'identità, delle persone coinvolte, finché non si capisce più chi sia ‘io’ e chi sia ‘tu’. Per comprendere a pieno l'universo sotteso da questi versi, in tutte le sue fluttuazioni di senso e le sue implicazioni conoscitive ed etiche, bisogna attraversare per intero la poesia rosselliana: difatti, nel testo originario, il seguito della citazione chiarisce come l'azione del soggetto sia quella di *cantare per* – cioè, in direzione di, in funzione di, a vantaggio di, grazie a – il cuore dell'Altro, anche se esiste un “divieto” che blocca la comunicazione, impedendo all'orecchio dell'Altro di cogliere il suono e, quindi, il senso della canzone<sup>60</sup>. Tale messaggio, considerato nella sua interezza e complessità, si radica intimamente nella visione che Rosselli ha della poesia, e di quest'ultima parla, laddove l'Altro per eccellenza è il *lettore*, il pubblico della sua poesia, il cui *orecchio* è così difficile da raggiungere che il soggetto poetante si ritrova sempre in perdita. Tuttavia, seppur venga meno questo peculiare (e fondamentale) passaggio del discorso poetico rosselliano, la frase, così estrapolata da Gualtieri, riesce comunque ad ancorarsi all'esperienza interiore del lettore, facendo leva sulle inquietudini che ciascuno conosce perché sono

<sup>58</sup> Mariangela Gualtieri, *Bestia di gioia* (Torino, Einaudi, 2010).

<sup>59</sup> *Variazioni Belliche*, p. 42.

<sup>60</sup> “Per le cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo | ancora pienamente. Per l'avvoltoio che era la tua sinistra | figura io ero decisa a combattere. Per i poveri ed i malati | di mente che avvolgevano le loro triste figure di tra | le strade malate io cantavo ancora tarantella la tua camicia | è la più bella canzone della strada. Per le strade odoranti | di benzina cercavamo nell'occhio del vicino la canzone | preferita. *Per quel tuo cuore che io largamente preferisco | ad ogni altra burrasca* io vado cantando amenamente delle | *canzoni che non sono per il tuo orecchio | a divieto*. Per il divieto che ci impedisce di continuare | forse io perderò te ancora e ancora – sinché le maree del | bene e del male e di tutte le fandonie di cui è ricoperto | questo vasto mondo avranno terminato il loro fischiare.” Corsivi miei. *Ivi*.



intrinseche alla natura stessa dei rapporti umani; e riesce dunque ad assumere un senso autonomo, per quanto non chiuso né concluso.

È vero, d'altro canto, che ciò non vale per tantissimi altri casi, dove il senso dei versi rosselliani non può esplicarsi localmente, rimanendo in sé per sé enigmatico, per un'oscurità delle immagini e una torsione logica che richiedono di leggere le singole frasi, pur apparentemente definite sul piano sintattico, nel contesto globale della poesia. Per esempio, trovandoci di fronte a un testo come quello che riportiamo di seguito, è difficile estrapolare un frammento che riesca a significare del tutto autonomamente – fatta eccezione per il periodo finale – perché ciascuna proposizione, in sé logicamente debole, trova la sua forza all'interno del testo stesso, come variazione di un tema principale (“Se l'anima”)<sup>61</sup> che, assieme alle sue variazioni, contribuisce a realizzare l'idea portante dell'intera poesia: l'incepparsi di una dissertazione di stampo logico-filosofico sull'anima, quindi sui sensi, sull'amore, sull'inferno, su Dio, e sulla poesia stessa.

Se l'anima perde il suo dono allora perde terreno, se l'inferno  
è una cosa certa, allora l'Abissinia della mia anima rinasce.  
Se l'alba decide di morire, allora il fiume delle nostre  
lacrime si allarga, e la voce di Dio rimane contemplata.  
Se l'anima è la ritrosia dei sensi, allora l'amore è una  
scienza che cade al primo venuto. Se l'anima vende il suo  
bagaglio allora l'inchiostro è un paradiso. Se l'anima scende  
dal suo gradino, la terra muore.

Io contemplo gli uccelli che cantano ma la mia anima è  
triste come il soldato in guerra.<sup>62</sup>

Soltanto considerando il testo *integralmente* ci rendiamo conto che si tratta del pensiero aggrovigliato di un soggetto (l'io dell'ultimo periodo) che congettura e rimugina nel tentativo di comprendere, quindi di risolvere, il dissidio tra anima e corpo, per scoprire infine, nella chiusa – quasi questa sia un corollario al testo precedente –, che tale impresa è impossibile, che la guerra dell'anima (“l'Abissinia”) non può avere

---

<sup>61</sup> Da questo momento in poi useremo il termine “tema” in senso musicale, per indicare quegli elementi del discorso la cui ripetizione/variazione scandisce il pensiero della poesia rosselliana. Va sottolineato che un “tema” può essere rappresentato da una parola-idea (com'è, per esempio, “sonno”) ma anche da un gruppo sintagmatico o da un'intera struttura sintattica (che, proprio perché trattata come tema, si svuota della sua funzione strettamente logica).

<sup>62</sup> *Variazioni Belliche*, p. 47.

fine perché, per vivere pacificamente sia l'esistenza sia la scrittura, l'anima dovrebbe deporre il suo fardello, quel "bagaglio" che la aggrava: il corpo.

Difatti, è la necessità della purezza che comporta il *conflitto interiore*, implicando la perdita della grazia (il "dono" di Dio) e i tormenti dell'"inferno" per chi invece, come il soggetto rosselliano, ben conosca ed esperisca la passione del corpo, da cui è costantemente turbato. Così, il riferimento storico all'"Abissinia", usato per indicare la condizione 'bellica' in cui versa il soggetto, mentre radica questa sofferenza nella tragedia pubblica e collettiva, al contempo, ne rivela la dimensione profondamente interiore, grazie a un gioco della lingua che, legando fonicamente l'Abissinia all'abisso, colloca l'inferno della guerra proprio in fondo all'anima stessa, quasi questa si trasfiguri in una voragine che è tanto profonda quanto travagliata<sup>63</sup>.

D'altro canto, risolversi al materialismo, assumere che l'anima non esista, che la morte corporale sia quella definitiva, che non ci sia alcuna speranza di rinascita e luce oltre la vita terrena ("l'alba decide di morire"), non può essere una soluzione, perché una simile prospettiva, se pure riuscisse a porre termine al dissidio tra anima e corpo a favore di quest'ultimo, finirebbe comunque per amplificare la sofferenza del soggetto, portandolo alla disperazione ("il fiume delle nostre lacrime si allarga"): vorrebbe dire accettare di non poter mai sentire, *in praesentia*, la "voce di Dio", che rimarrebbe, così, puro oggetto di contemplazione. Infatti, senza l'elevazione dell'anima ("se l'anima scende dal suo gradino"), non ci sarebbe alcuna possibilità di vita ("la terra muore"), giacché è proprio l'anima, effetto del soffio divino, a rendere viva la polvere, il corpo<sup>64</sup>. Ancora, dare via il fardello dell'anima – quella fonte di turbamento e affanno che, pure, ne rappresenta il 'patrimonio', gli 'averi' ("l'anima *vende* il suo bagaglio") –, per quanto sia l'unico gesto in grado di concedere una poesia pacificata ("l'inchiostro è un paradiso"), rappresenta in realtà un caro prezzo da pagare e una sorta di alienazione: vorrebbe dire *svendere* la propria scrittura producendo poesie vuote, senza conflitto e senza impegno, consone esclusivamente alle leggi di mercato.

---

<sup>63</sup> È questo un motivo fondamentale della poesia, su cui torneremo per tutto il corso del nostro lavoro.

<sup>64</sup> Ricordiamo il passo della *Genesis*: "And the Lord God formed man of the dust of the ground, and breathed into his nostrils the breath of life; and man became a living soul." *The Book of Genesis in The King James Bible designed as Living Literature*, p. 5. D'ora in poi tutte le citazioni della *Bibbia* saranno tratte da questa edizione posseduta da Rosselli, per cui indicheremo soltanto il libro da cui provengono e l'indicazione della pagina. Difatti, trattando la *Bibbia* come grande opera letteraria, l'editore, Ernest Sutherland Bates, ha sciolto il testo dalla struttura tradizionale. A seguire, indicheremo perciò i versetti corrispondenti nella versione più comune della King James. In questo caso, *Genesis* 2:7.

Al soggetto, come ad Amelio, il filosofo solitario del leopardiano *Elogio degli uccelli*, non resta dunque che contemplare, in luogo della “voce” perduta “di Dio”, quelle meravigliose creature che sono, appunto, gli uccelli, a cui la natura ha assegnato, ad un tempo, “il canto e il volo”<sup>65</sup>. Invece, l’anima del soggetto, che non riesce a “sfuggire al proprio stesso pensiero”<sup>66</sup>, è greve, straziata dal conflitto, “triste come il soldato in guerra”, e non può sollevarsi nell’allegrezza del canto: può soltanto *scrivere* del suo stesso pesante pensare<sup>67</sup>.

Come vedremo, si tratta di motivi decisivi, la cui rilevanza emerge considerando il *corpus* poetico rosselliano nel suo complesso. Osservata localmente, una frase come “Se l’anima vende il suo | bagaglio allora l’inchiostro è un paradiso” rimane invece un rompicapo per il lettore, dal momento che si fonda sull’incongruenza tra la struttura logico-sintattica che platealmente esibisce (“se...allora...”) e l’apparente *nonsense* del contenuto: sensazione di straniamento che, d’altro canto, scaturisce da un processo di *reifificazione* delle immagini poetiche tale da pervenire, infine, a una vera e propria *teatralizzazione* del pensiero e delle passioni<sup>68</sup>. L’anima diventa, per effetto di questo processo di reificazione e teatralizzazione, un personaggio attivo, quasi un viandante,

---

<sup>65</sup> “Amelio filosofo solitario, stando una mattina di primavera, co’ suoi libri, seduto all’ombra di una sua casa in villa, e leggendo; *scosso dal cantare degli uccelli* per la campagna, a poco a poco datosi ad ascoltare e *pensare*, e lasciato il leggere; all’ultimo *pose mano alla penna*, e in quel medesimo luogo *scrise* le cose che seguono. Sono gli uccelli naturalmente le più liete creature del mondo. (...) certo fu notevole provvedimento della natura l’assegnare a un medesimo genere di animali *il canto e il volo*; in guisa che quelli che avevano a ricreare gli altri viventi colla voce, fossero per l’ordinario *in luogo alto* (...) in guisa che l’aria, la quale si è l’elemento destinato al suono, fosse popolata di *creature vocali e musiche*. (...) io vorrei, per un poco di tempo, essere convertito in uccello, per provare quella contentezza e letizia della loro vita.” Corsivi miei. Per il testo integrale, rimandiamo all’edizione G. Leopardi, *Operette morali* (Milano, Feltrinelli, 1981), pp. 179-86. Delle *Operette* il fondo Rosselli conserva due edizioni, una del 1950 per Mondadori e una del 1951 per Rizzoli.

<sup>66</sup> Cfr. Franco D’Intino, *L’immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale* (Venezia, Marsilio, 2009), p. 27.

<sup>67</sup> Nello studio appena citato, il cui primo capitolo è interamente dedicato all’*Elogio degli uccelli*, D’Intino nota come Leopardi vi rovesci l’opposizione alto/basso propria dell’etica antica, di origine platonico-aristotelica. Se secondo quest’ultima “l’anima, per elevarsi, deve costantemente combattere contro un elemento corporeo che ne inquina la purezza e la fa ripiombare verso il basso”, l’allegrezza degli uccelli invece è legata a due attività, due movimenti che sono radicati proprio nel corpo, il canto e il volo, che consentono una *distrazione* del pensiero: perciò, “quanto più il *corpo* è tirato verso l’*alto*, tanto più l’anima è felice”. Cfr. F. D’Intino, *Elogio della voce*, in *Ibidem*, pp. 19-76. Nel caso del soggetto rosselliano, come avviene per Amelio, né l’anima riesce a guidare il corpo verso l’altro, appesantita dal corpo stesso, né il corpo ha ricevuto la grazia del canto (tantomeno quella del volo) che gli consentirebbe di sollevarsi e di liberarsi dello stesso pensiero che lo aggrava – il circolo è vizioso. Torneremo più avanti su questi problemi.

<sup>68</sup> A tal proposito, Alberto Casadei parla di “costante tendenza” a “sostituire le astrazioni con la rappresentazione concreta (teatrale) delle condizioni esperienziali che le hanno generate”. Cfr. A. Casadei, *La cognizione della poesia: Amelia Rosselli*, in *Poetiche della creatività* (Mondadori, Milano, 2011), pp. 111-2. Un simile processo di reificazione e teatralizzazione delle immagini viene a Rosselli dalla sperimentazione di matrice surrealista, dal confronto con l’imagismo e, mediante questo, dalla frequentazione della poesia cinese: ed è proprio in tal senso che la parola si fa *ideogramma*, ovvero traccia concreta di un movimento intellettuale e sensuale che, così, affiora nel testo e si reifica.

che, come avviene secondo la metempsicosi, trasmigra da un corpo all'altro trascinandosi dietro il peso di quest'ultimo, quasi fosse il "bagaglio" che la aggrava ma di cui non può fare a meno, nel corso del suo lungo viaggio<sup>69</sup>. Inoltre, il senso complessivo della frase, retto dall'associazione tra "inchiostro" e "paradiso", non soltanto si dischiude, ma si dispiega totalmente, tenendo in conto, per esempio, il finale de *La Libellula* – su cui torneremo – dove l'inchiostro è connesso invece al tema della "rovina", o, ancora, pensando a una poesia della maturità, *Perdonatemi perdonatemi perdonatemi*, dove le mani del poeta, caduto "nella rete del male", sono, appunto, macchiate d'inchiostro<sup>70</sup>. Il motivo della poesia che non può portare in alto, nella grazia del volo, come avviene per il canto degli uccelli, ma che invece si invischia nel "male" e vi si sporca macchiandosi d'inchiostro, è portante nella poesia di Rosselli: lo troveremo anche nella poesia in lingua inglese, di cui, anzi, costituisce un motivo fondamentale.

Del resto, abbiamo già messo a fuoco come Rosselli, che a lungo si è esercitata nel metodo surrealista e nella pratica dell'immaginazione attiva, intenda sfruttarne le potenzialità creative ma senza cadere nell'indecifrabilità e nella limitatezza individuale che il ricorso all'automatismo psichico implicherebbe se non fosse compreso in un controllo formale: così, la disseminazione di segni e frammenti di immagini tende a ricostituirsi in un'organicità del senso che è il principio ritmico della ripetizione con variazione a garantire, sviluppandosi entro la forma del testo (micro e macro)<sup>71</sup>.

---

<sup>69</sup> Vediamo, qui, come lo stesso dettaglio possa prestarsi a un'ambiguità del significato, senza perdere l'effetto voluto e senza mortificare il senso complessivo del testo. "Se l'anima vende il suo bagaglio", infatti, ha un significato vago anche per via dell'aggettivo possessivo, "suo", che potrebbe attribuire il "bagaglio" tanto all'anima quanto all'"amore" della frase precedente. In quest'ultimo caso, l'anima dovrebbe deporre il fardello dell'amore, e del desiderio, perché la vita e la poesia possano essere infine pacificate. Ma anche nel primo caso, assumendo che il "bagaglio" sia da attribuire all'anima stessa, tale fardello sembra essere rappresentato dal corpo, con i suoi turbamenti e desideri, che lo rendono un peso per l'anima. Qualsiasi sia il significato locale dell'espressione, il senso complessivo rimane invariato: il fardello che il soggetto porta (l'affanno, l'angoscia, la fatica) deriva dall'essere al contempo anima e corpo, soffio divino e peso terreno.

<sup>70</sup> "rovina l'inchiostro che si fa beffa della tua | ingratitudine", *La Libellula*, p. 213; "sono caduta nella rete del male | ho le mani sporcate d'inchiostro | per amarvi nel male." *Appunti Sparsi e Persi*, p. 698.

<sup>71</sup> A tal proposito, si prendano in considerazione due prospettive critiche, entrambe particolarmente intuitive, che hanno cercato di focalizzare in termini generali questa dinamica propria della *poiesis* rosselliana. Alberto Casadei ha parlato di una metaforicità diffusa e non puntuale che lascia localmente in sospeso i contenuti logico-semantiche e "spinge a connettere la singola immagine ad altre anche distanti" (cfr. A. Casadei, *La cognizione della poesia: Amelia Rosselli*, p. 93) mentre Francesco Carbognin ha rilevato la presenza di "dettagli tematici" che sono "continuamente sviati da se stessi" per effetto della variazione, che ne accentua le possibilità figurative e le potenzialità iconiche fino a far loro raggiungere una certa "autonomia tematica a livello di macrotesto" (cfr. F. Carbognin, *Amelia Rosselli: prove d'autore*, in "Strumenti Critici", XIX, f. 2, 105, maggio 2004, p. 162).

Tornando a riflettere sulle possibilità di lettura e di interpretazione di testi siffatti, gli esempi fin qui offerti vogliono dimostrare come, pur mancando la scansione metrica tradizionale, la peculiare forma dei testi rosselliani, fondata sul movimento ritmico che si avviluppa entro lo spazio metrico, dà infine l'effettiva possibilità di riconoscere delle mini-unità di lettura, per quanto queste non coincidano con il singolo verso né con un gruppo canonico di versi (distici, terzine, quartine). Si tratta, piuttosto, di 'giri di frase', che riproducono le spire o le ondate ritmiche del pensiero, le quali, di volta in volta, emergono dal gorgo testuale: tali sono i casi appena osservati, "Se l'anima vende il suo | bagaglio allora l'inchiostro è un paradiso" o "Per quel tuo cuore che io largamente preferisco | ad ogni altra burrasca".

In un certo senso, il principio formale rosselliano, pur nuovo e originalissimo, conferma un meccanismo del testo poetico che troviamo già nell'*Infinito*, perché all'andamento ritmico della poesia sono intimamente legati il movimento e lo sviluppo del pensiero. Soltanto avviene che, nel testo poetico di Rosselli, questo pensiero non sempre è scandito secondo la logica tradizionale. E così come non è veicolato da una sintassi regolare, non può essere sostenuto dalla coincidenza tra limite metrico e limite sintattico, perché tali principi sono del tutto superati. A offrirsi quali unità utili alla lettura e all'interpretazione sono, piuttosto, le frasi interne allo *stream of thought*, che riproducono la sonorità e la dinamicità del pensiero, a sua volta riprodotta nel tempo della lettura, nella sua velocità e nelle sue pause, a cadenzare 'circonvoluzioni' mentali, ovvero 'volute' ritmiche, che sono dotate di una certa autonomia di senso, pur senza mai concludersi del tutto in se stesse<sup>72</sup>. Si tratta, chiaramente, di un principio compositivo che non è rigorosamente oggettivo, come è invece quello della versificazione classica, basato su degli schemi fissi di scansione sillabica: tuttavia, pur dipendendo in gran parte dalla *performance*, il riconoscimento di singoli 'giri di frase' vale come utile strumento di orientamento nel testo e di lettura.

Inoltre, bisogna riconoscere che, anche quando queste 'circonvoluzioni' riescono a essere di per sé espressive e significanti, innescando un'accettazione immediata

---

<sup>72</sup> Prendiamo in prestito l'espressione 'circonvoluzione' da un testo in inglese di Rosselli stessa, *upon the hearing of certain dissonances in the slow moonlight*: "As slowly with *circumvolution* the notes *spake out* | i shut my eyes and sang slowly, slight nip | into the beat of all multitudes." *Sleep*, p. 874. Corsivi miei. Il termine è anatomico, indicando i rilievi ondulati della superficie cerebrale, e ci sembra quantomai calzante se pensiamo alle frasi interne allo spazio metrico come a 'pieghe' del pensiero.

nell'esperienza interiore del lettore – come la citazione ripresa da Gualtieri –, nondimeno, si può comprendere il senso complessivo e profondo del discorso poetico rosselliano soltanto mantenendo sempre viva e dinamica la relazione che sussiste tra ogni frammento del tutto. È, cioè, necessario lasciare ogni volta ‘aperta’ l'interpretazione del singolo giro di frasi in attesa che un altro giro vi aggiunga uno sviluppo o un ripensamento, sospinto proprio dal ritmo delle parole-idee, dalla loro ripetizione con variazione. Così, all'interno del testo, le frasi che si offrono come unità di lettura sono dotate di una certa autonomia, e formale e semantica, che però non si esaurisce mai in se stessa, giacché sono tutte intimamente avvinte l'una all'altra. Il pensiero, in questo modo, non si “strazia in scalinate lente” e non “si rintraccia soltanto in fine” di testo, addizionando tra loro i significati delle singole unità testuali, ma si evolve dinamicamente nella mente del lettore, man a mano che la lettura procede, fino a restituire un'idea che è inscindibile dal poema nella sua interezza – addirittura, l'idea di ogni singolo poema è inscindibile dall'idea dell'intera opera poetica di Rosselli<sup>73</sup>. In questo sta veramente la *differenza* del testo rosselliano, perché, come vuole la psicologia della forma, l'insieme è infine più della somma aritmetica delle singole parti.

Nelle pagine a venire tenteremo, dunque, una lettura ravvicinata della poesia *Sleep* basata su tale ipotesi interpretativa. Procedendo di frasi in frasi, ci soffermeremo ogniqualvolta una parola-idea, ovvero un tema, sottenda dei movimenti che, intrecciandosi tra loro, si trovano sviluppati nel percorso euristico tracciato dal primo tempo della raccolta. ‘Aprendo’ la singola poesia, indagheremo così, con affondi ermeneutici, le questioni principali trattate lungo la prima metà del libro, che si trovano nel testo *Sleep* come condensate, e che costituiscono, poi, motivi decisivi per tutta la poesia di Rosselli. Per la lettura critica, infatti, ogni tema, che è *immagine* nel senso di “concretizzazione morfologica” di movimenti e spostamenti<sup>74</sup>, diventa *segno* inciso sul

---

<sup>73</sup> *Spazi Metrici*, p. 186. Si potrebbe dire che sta in questo la grandezza poetica di Amelia Rosselli: nella potenza di folgorazione di alcune frasi, che raggiungono e coinvolgono immediatamente l'esperienza del lettore, e, al contempo, nella capacità di formulare un discorso poetico più esteso e problematico, che supera la contingenza per puntare alla conoscenza della necessità dell'esistenza – ammesso che questa ci sia.

<sup>74</sup> Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (Torino, Bollati Boringhieri, 2006), p. 113. Come insegna Warburg, l'immagine infatti “è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno. Questi movimenti la attraversano completamente, hanno ciascuno una traiettoria - storica, antropologica, psicologica - partendo da lontano e proseguendo al di là di essa. E ci obbligano a pensarla come un momento energetico o dinamico, per quanto specifico nella sua struttura”. *Ibidem*, p. 40.

corpo testuale: un'apertura che attende il lettore perché vi si addentri, e si interroghi criticamente sulle tensioni, i conflitti, i movimenti che essa indica e cela.

## II.1. Sonno e Poesia

### II. 1. 1. *Nell'impronta del sonno*

Sir, in my heart there was a kind of fighting,  
that would not let me sleep

*Hamlet*, V, 2, vv. 4-5

Poste queste premesse, veniamo alla lettura di *Sleep*. Ci troviamo di fronte a una poesia che, per certi versi, è esemplare, giacché la ‘tecnica’ compositiva di Rosselli vi si palesa perfettamente, assecondando e incanalando le circonvoluzioni del pensiero e le ondate dell’ispirazione in una soluzione testuale serratissima. Datata 1961, *Sleep*, a differenza della maggior parte delle poesie precedenti, è infatti formata nello spazio metrico<sup>1</sup>, all’interno del quale alcune parole-idee si trovano ripetute e variate a intessere una densa “semantica immaginaria”, che occorre attraversare perché il testo possa aprirsi pienamente alla comprensione del lettore<sup>2</sup>.

Sofferriamoci, anzitutto, sul lungo periodo che apre la poesia e che ne occupa le prime cinque righe.

slightly nauseated with all cry I fell  
into bemused sleep, oh the tender dangerous  
virgins on the mountain top watch a sleep  
which is not mine since the radiant bed  
of earth covered me moss like. [...]

---

<sup>1</sup> Dei quarantatré testi che costituiscono questo primo *Sleep*, più della metà, ossia ventisei, sono in versi liberi. I successivi diciassette, tutti datati tra il 1958 e il 1962, presentano invece lo spazio metrico, anche se la forma è meno ‘quadra’ di quella che si trova perlopiù in *Variazioni Belliche*.

<sup>2</sup> Utilizziamo l’espressione ‘semantica immaginaria’ nel senso coniato dal formalista Jury Tynjanov. Questi distingue nella parola gli “indizi fondamentali” del significato, che ne costituiscono quello puramente denotativo, gli “indizi secondari permanenti”, cioè quelle sfumature lessicali che, pur dipendendo dal contesto, sono ormai date come acquisite nella parola stessa, e gli “indizi fluttuanti”. Questi ultimi sono le “semasiologizzazioni”, ovvero, le deformazioni di senso temporanee che la parola assume a discapito degli indizi fondamentali, i quali vengono spostati o parzialmente oscurati in particolari condizioni ritmiche, formali, strutturali: ciò avviene, precisamente, nella poesia, che può così fondare di volta in volta una “semantica immaginaria”. Un esempio già osservato può essere quello della parola “phrase” che, nella poesia *Faro*, arriva ad acquisire indizi fluttuanti (relativi all’area della luccicanza e del suono stridente) in funzione della catena fonico-semantica all’interno della quale è inserita. Cfr. Jury Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico* (Milano, Il Saggiatore, 1968), tutto il capitolo secondo, *Il senso della parola poetica*, e, in particolare, per la definizione di “semantica immaginaria”, p. 102.



L'attacco, com'è tipico della poesia in lingua inglese di Rosselli, è un'entrata *in medias res*<sup>3</sup>, per altro accentuata dall'uso del minuscolo, a indicare una sorta di continuità del testo rispetto al flusso poetico precedente.

La lettura può scandirsi in tre momenti, che corrispondono a tre giri di frase: 1) “slightly nauseated with all cry I fell | into bemused sleep”; 2) “oh the tender dangerous | virgins on the mountain top watch a sleep | which is not mine”; 3) “since the radiant bed | of earth covered me moss like”. Il limite di ciascun ‘giro’ pare coincidere con l'esaurirsi provvisorio dell'“energia del pensiero”, ed è segnalato da elementi di natura sonoro-ideale. Nel primo caso, a chiudere il movimento troviamo la parola-idea “sleep”, la cui importanza è sin da subito evidente per il lettore, giacché rappresenta sia il titolo del testo sia quello dell'intero libro. Oltretutto, la presenza della virgola indica una pausa performativa che, associata alla rilevanza della parola, suggerisce un'interruzione significativa nella lettura, confermata, poi, dall'inizio della successiva frase, che si apre con un'interiezione, ad annunciare un nuovo orientamento del pensiero. Il confine tra il secondo e il terzo giro è invece più labile, giacché potrebbe posizionarsi dopo “watch a sleep”, lasciando la parola-titolo in *enjambement*; tuttavia, ci sembra più efficace segnare il limite dopo “which is not mine”, sia perché la proposizione relativa completa ed esaurisce un preciso movimento del pensiero, sia perché “mine” istituisce una relazione semi-rimica abbastanza forte con “like”, su cui si chiudono sia il successivo giro di frase, sia l'intero periodo. La seconda occorrenza nel testo del tema “sleep”, molto vicina alla prima, risulta così interna alla seconda frase, dove va a subire una variazione che non è formale ma logica, veicolata proprio, come vedremo, dalla relativa: “which is not mine”. Notiamo, inoltre, come ciascun giro di frase sia inanellato all'altro: se il primo culmina in “sleep”, il secondo ripete la parola-idea al suo interno e si conclude, poi, con una parola (“mine”) che è in assonanza con l'ultima parola del giro successivo (“like”).

Per quanto riguarda il tempo, che è ‘performativo’, ricordiamo che, secondo l'intenzione di Rosselli, ogni rigo deve avere uguale durata di lettura, ed è questa la misura che dà la forma metrica del cubo. La dinamicità del pensiero supera invece le righe, proiettandosi nelle frasi che, tra loro, hanno durata differente: qui, tale energia si trova scandita dal susseguirsi di parole brevi o lunghe e dalle pause, che, in questo caso, sono

---

<sup>3</sup> E. Tanello, *Introduzione a October Elizabethans* (2015), p. 16.

rappresentate dal termine del rigo (dall'*enjambement*), mancando una punteggiatura interna ai giri stessi. Per esempio: se è vero che la prima frase conclude il proprio giro in “bemused sleep”, il confine del primo rigo, cadendo su “fell”, segna una pausa, un “tempo d’attesa” nella lettura, che coincide con una parola-idea dotata di un *peso* estremamente rilevante per il testo come per l’intero libro<sup>4</sup>. Importante è, perciò, la *performance* della lettura (sia essa mentale o vocale), perché il senso del discorso, che non si costruisce più, come abbiamo detto, attraverso la coincidenza tra metrica e sintassi, è veicolato piuttosto dalla collaborazione tra il cadenzarsi del tempo di lettura, l’occorrenza e la posizione delle parole-idee, le relazioni sonoro-semantiche che così si istituiscono nel testo.

L’*incipit* della poesia è particolarmente denso e inaugura il tono dominante di tutto il testo. Si fonda, infatti, sui tre temi intorno ai quali si genera e prolifera la scrittura dell’intera poesia: “cry”, “fell”, “sleep”, ovvero il pianto, il movimento della caduta, il sonno, che saranno insistentemente, quasi ossessivamente ripresi nel corso del testo, segnandone lo sviluppo<sup>5</sup>. Non solo: si tratta di temi portanti per tutto il primo tempo del libro. Nella traduzione italiana di Emanuela Tanello, questo *incipit* suona: ‘lievemente nauseata d’ogni *piangere caddi* | in uno stupito *sonno*’.

Dopo la pausa segnalata dalla virgola, nel successivo giro di frase (e, quindi, del pensiero), si insinuano delle figure che, come spesso avviene nella poesia di Rosselli, disarmano il lettore, catapultandolo in un immaginario apparentemente assurdo e gratuito, che parrebbe giustificabile soltanto con il ricorso al metodo surrealista, il quale, per altro, sarebbe coerente rispetto all’ambiente di sonno (di sogno?) cui conduce già il titolo della poesia. Un’interiezione dal tono malinconico (“oh”) introduce la visione di ‘pericolose tenere | vergini’ le quali ‘in cima alla montagna vegliano un sonno’ che, però, non coincide con quello in cui è caduto il soggetto, perché questi, come specifica l’ultimo

---

<sup>4</sup> “fell”, che sottende il cruciale tema della caduta, si trova dunque in posizione di *enjambement* significante come materia logica, deviando rispetto alla norma generale dello spazio metrico. Tutti gli altri *enjambement* del testo hanno un peso ideale di minor entità (o nulla), fatta eccezione per pochi casi. In ordine di importanza, questi sono: “sleep” in *enjambement* al terzo rigo, “virgin” al diciannovesimo, “bemused” al settimo rigo, “I am” al nono.

<sup>5</sup> Nelle loro variazioni, i temi “sleep” e “cry” vengono ripresi per ben 5 volte nel corpo del testo, mentre “fell” torna identico per 4 volte. Per frequenza di occorrenza, segue la parola “dangerous”, che si trova al secondo verso e si riconfermerà per 3 volte nella forma di “danger”; “virgin” si trova poi ripetuto per 3 volte. Ancora, la ripresa avviene su gruppi sintagmatici, quasi si tratti di vere e proprie formule: “I am ...” viene reiterato per 4 volte e la costruzione “on the ... top” (sia la cima di un monte o di un albero) ricorre per 3 volte. Altre parole-tema (per esempio: “bemused”, “massacre”, “host”, “court”) sono ripetute ciascuna per due volte. Ne risulta, perciò, un testo intricato e fittissimo.

giro di frase di tutto il periodo, si trova inumato, coperto dal ‘radiante letto | della terra’. Il lettore si trova sin da subito in scacco: di quale sonno si sta parlando e chi sono queste figure che vengono descritte, al contempo, nel segno della dolcezza e del pericolo, “tender” e “dangerous”?

Un simile spostamento, che va dal primo giro di frase agli altri due, cioè, figurativamente, dalla caduta nel sonno alle vergini sul monte e, quindi, alla tumultuazione del soggetto, in un movimento che si fa sempre più discendente, è un vero e proprio salto logico leggendo in italiano, e potrebbe spiegarsi soltanto con l’atmosfera onirica cui conduce lo ‘stupito sonno’. In realtà, nell’originale inglese, questo passaggio è suggerito da uno scivolamento della lingua stessa. L’atmosfera, difatti, è quella onirica, ma non da intendere come effetto di un libero e caotico flusso associativo, totalmente privo di controllo: il passaggio da una scena all’altra è consentito da un’immagine che vibra all’interno delle parole, e che Rosselli mette in gioco secondo un procedimento associativo che, tuttavia, non è affatto fine a se stesso, perché rientra, invece, in un preciso discorso poetico. Lo stato di sonno in cui sprofonda “I”, l’io poetico, è infatti definito “bemused”, parola che effettivamente vuole dire ‘stupito’, ma che racchiude in sé un raggio di echi sonoro-figurativi molto ampio e sfaccettato. Sappiamo quanto Rosselli fosse sensibile alle risonanze e alla duttilità della lingua: proviamo allora a scendere in profondità, percorrendo le stratificazioni che “bemused” porta dentro di sé<sup>6</sup>.

La prima suggestione viene dall’etimologia della parola. Il verbo che ne costituisce la cellula originaria, “to muse”, da cui sono tratti il composto “to bemuse” e, a sua volta, l’aggettivo deverbale “bemused”, vuol dire ‘meditare’, ‘riflettere’, ‘rimuginare’ (cioè, in un certo senso, rigirare nel pensiero). Impiegato in questo senso nell’uso comune, già nella lingua di Shakespeare indica una laboriosità del pensiero che astrae il soggetto dalla vita attiva, per questo associata all’atteggiamento del meditativo e, più frequentemente, a quello del melanconico<sup>7</sup>. All’interno della parola “musing”, del resto, echeggia il lascito

---

<sup>6</sup> Che Rosselli avesse una vera e propria passione per l’origine e la formazione delle parole è provato anche dagli appunti che annota su quasi tutti i suoi libri, siano questi libri di poesia, di narrativa o di saggistica varia: ai margini del testo, infatti, è frequente ritrovare termini tratti dalla stessa pagina, cui spesso accosta definizioni, sinonimi, derivazione etimologica – prova anche dei suoi studi, continui e autonomi.

<sup>7</sup> Si vedano, per esempio, i seguenti casi: “Tell me, sweet lord, what is't that takes from thee | Thy stomach, pleasure and thy golden sleep? (...) | Why hast thou lost the fresh blood in thy cheeks; | And given my treasures and my rights of thee | To *thick-eyed musing and cursed melancholy*?” in *Henry IV, Part I* (II, 3, vv. 899-905); “Thou, Julia, thou hast metamorphosed me, | Made me neglect my studies, lose my time, | War with good counsel, set the world at nought; | *Made wit with musing weak*, heart sick with thought” in *Two gentlemen of Verona* (I, 1, vv. 69-72); “yesternight, at supper, | You suddenly arose, and walk'd about, | *Musing and sighing*, with your arms across” in *Julius Caesar* (II,

dell'antico francese “muser”, che sta per ‘fantasticare’, ‘sognare’, ‘indugiare’, significato originario di cui oggi rimane traccia sia quando “muser” viene usato per indicare l'azione di ‘bighellonare’, ‘vagabondare’, errare senza scopo né meta, sia, seppur più alla lontana, quando denota ‘canticchiare’, mormorare un motivetto. Proprio questo lascito fa sì che anche l'inglese “musing” implichi un'intensa attività del pensiero che è centrifuga ma, al tempo stesso, assorta e concentrata, mai del tutto dispersiva. John Keats, non a caso, ricorreva a questa parola per descrivere l'atto della lettura, la fruizione estetica, collocandola tra “wandering” e “reflecting”:

a Man might pass a very pleasant life in this manner – Let him on a certain day read a certain page of full Poesy or distilled Prose, and let him wander with it, *and muse upon it*, and reflect from it, and bring it home, and prophesy upon it, and dream upon it: until becomes stale – But when will it do so?<sup>8</sup>

L'aggettivo “bemused”, così come usato nella poesia rosselliana, sembra in effetti alludere a qualcosa che ecceda il significato più comune di ‘stupito’, quasi si tratti di un'intensificazione della forma “mused” ottenuta mediante il prefisso “be-”, secondo una pratica di manipolazione, scomposizione e ricomposizione delle parole che è tipica dell'inglese rosselliano<sup>9</sup>. Così, gli echi di “to muse” e di “muser”, molto forti per chi come Rosselli *ascolti* l'anima interna delle parole, data inoltre la sua competenza trilingue, sembrano rendere il “be-muse-ment” una particolare condizione del soggetto nella quale vanno a fondersi gli stati che la lingua inglese indicherebbe, piuttosto, con “to wonder” e “to wander”, cui si aggiunge il raccoglimento meditativo proprio del “musing”<sup>10</sup>:

---

1, vv. 865-7); “Drew sleep out of mine eyes, blood from my cheeks, | *Musings into my mind*, with thousand doubts | How I might stop this tempest ere it came” in *Pericles* (I, 2, vv. 342-4); “If we did think | His contemplation were above the earth, | And fix'd on spiritual object, he should still | *Dwell in his musings*: but I am afraid | His thinkings are below the moon, not worth | His serious considering” in *Henry VIII* (III, 2, vv. 1999-2004).

<sup>8</sup> Cfr. Lettera a J. H. Reynolds, 19 febbraio 1818 in John Keat, *The letters of John Keats (1814-1821)* (Cambridge Mass., Harvard University Press, 1958), p. 231. Traduzione di N. Fusini: “un Uomo potrebbe trascorrere una vita piacevole in questo modo – un giorno potrebbe leggere una pagina di Poesia pura, o di Prosa distillata e perdersi in essa, pensarci, rifletterci, capirla a fondo, ricavarne profezie, o sognarla – fino a stufarsene; ma potrebbe succedere?” cfr. Id., *Opere*, p. 1091.

<sup>9</sup> Si ricordi la neoformazione “emarveled” che abbiamo già incontrato in una lettera a John dell'ottobre 1956; oppure si noti, all'interno di questo stesso testo poetico, l'uso del verbo “belayed”. Infatti, “to belay” è un termine proprio del linguaggio alpinistico o nautico, che indica l'azione di assicurare un nodo; qui, sembra invece usato come rafforzativo di “to lay”, “distendere”, “dispiegare”, ottenuto proprio con l'aggiunta del prefisso “be-”. Ancora, come vedremo, in un testo ‘gemello’ a *Sleep*, si trova la forma “betroubled” al posto di “troubled”, plasmata secondo lo stesso procedimento.

<sup>10</sup> L'OED dà “to be absorbed in thought; to meditate continuously in silence, to ponder” come primo significato del verbo “to muse”, ma contempla tra i suoi significati anche quelli di “to wonder” e di “to puzzle”. Cfr. *The Oxford English Dictionary*, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner (Oxford, Clarendon Press, 1989), vol. X, pp. 121-2.

“bemused”, cioè, è colui che, quasi incantato, assorto in una sorta di stupore estatico, vaga con la mente, indugia e ‘delira’, muovendo intensamente il suo pensiero intorno a qualcosa. Del resto, già sul piano dell’uso standard, la parola “bemusement” designa uno sbalordimento che è disorientamento; comunemente, chi è “bemused” è stupito, confuso, perché non sa che cosa stia succedendo, è perso in una nebbia che frastorna, nella quale il suo pensiero si muove senza una direzione specifica, senza una meta prestabilita, a partire da un evento che lo ha colpito. Il sonno, “be-mused”, in cui cade il soggetto di *Sleep* è, dunque, come un profondo disorientamento, una stupita erranza della mente, che “muses”: medita, pondera, rimugina. Ed è sull’onda di tale eco, o memoria della lingua, che diventa possibile uno scivolamento della lingua stessa che fa scaturire la seconda ‘voluta’ del pensiero della poesia. Infatti, nella radice “-muse-”, la risonanza interna a queste quattro lettere, che costituiscono il cuore della parola, finisce per originare, o quantomeno consentire, l’immagine delle vergini sul monte: al colmo del pianto (o del grido) che lo logora, chi scrive cade in un sonno stupefatto, in una condizione di stordimento in seno alla quale divaga come ipnotizzato, *ispirato* dalle *Muse*, le vergini che dimorano sulla cima dell’Elicona – il “bemused” per eccellenza sarebbe, quindi, il poeta<sup>11</sup>.

Non si tratta di una lettura che poggia esclusivamente su una suggestione linguistica. Difatti, le vergini che hanno la loro dimora sul monte sono già apparse nella poesia di Rosselli, nello specifico in uno degli *October Elizabethans* dove, vestite di bianche toghe, sono a loro volta “rapt in meditation”: assorto nella contemplazione, rapite in una sorta di “musing” estatico.

O the devout Virgins do sit upon the Mount  
 wrapped in white Toges; Rapt in meditation,  
 their finger Point at the Forking mound  
 lest we should Wrong conniven. O the Dark sky  
 looms above them Purple, and the City boils  
 below. Their hands Hush their mouths, they do their Secret Keep,  
 and Watch o’er the Worlde; Buzzard with its Great Pelican beak<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Si tratta, oltretutto, di un *pun* con antenati nobili. Stando all’*OED*, il primo a giocare con la parola “to bemuse” intendendola come “to devote entirely to the Muses” è stato Alexander Pope (delle cui opere, oltretutto, Rosselli possedeva un’edizione completa): in una lettera del 1705 descrive i poeti “irrevocably be-mus’d”, doppio senso che torna nella nota *Epistole to Dr. Arbuthnot* del 1735, dove l’ironia nei confronti dei poeti improvvisati si scaglia contro un prete che sarebbe “bemused”, ovvero intontito/ispirato, dalla birra piuttosto che dalle Muse. Cfr. *OED*, vol. II, p. 102.

<sup>12</sup> Traduzione di E. Tandello: “O le vergini devote siedono sul monte | avvolte in bianche toghe, rapite nella meditazione, | additano il colle forcuta | di monito alla nostra debolezza. O il cielo oscuro | incombe su di loro, livido, e la città ribolle | di sotto. Con le mani tacitano le labbra, mantengono il loro segreto | e vegliano sul mondo;

Quali fanciulle sacre, se non le Muse, mantengono il loro segreto al di sopra del mondo, che ai loro piedi ribolle mentre un cielo oscuro si ‘incurva’ e piega, e additano una cima biforcuta, che sembra essere la loro dimora, il monte Parnaso<sup>13?</sup>

Notiamo che per tradizione le Muse, in quanto ninfe, possono essere tanto vergini quanto madri, ovvero, vergini a piacimento, come la Natura: Orfeo, per esempio, è figlio di Calliope. Difatti, quando si realizza, la variazione della *verginità* è connessa all’aura di sacralità e purezza che le avvolge<sup>14</sup>. Proprio intesa in questo senso, come segno di sacralità e purezza, la verginità delle Muse, e quindi della poesia, non è affatto casuale nel testo di Rosselli: indicando al poeta la cima biforcuta del monte, queste dovrebbero sollevarlo al di sopra del male, cioè allontanarlo dalla città che ribolle e dalla voracità del mondo che, come un avvoltoio, tutto divora, intimando al silenzio. Al contempo, è

---

sparviero dal gran becco di pellicano.” Cfr. *October Elizabethans* (2015), pp. 78-79. Si prenda questo testo per notare le principali caratteristiche della lingua del mini-canzoniere. Anzitutto, quelle di derivazione elisabettiana: la costruzione introdotta da “lest”, la contrazione di “ov’r”, la “-e” di appoggio finale in “world”. Le maiuscole enfatiche sembrano invece un lascito (esasperato) delle sperimentazioni di E. E. Cummings. “Toges”, poi, è un calco sull’italiano “toghe”, mentre “conniven” è distorsione di “connive”, basata sull’aggiunta del suffisso “-en” all’infinito del verbo, presumibilmente per dare il senso riflessivo di “to make conniving”: “affinché non diventiamo conniventi nel male”. Queste stesse caratteristiche si ritrovano in tutti gli elisabettiani e diminuiscono considerevolmente in *Sleep*, lasciando solo qualche strascico (per esempio le contrazioni o l’alta incidenza della costruzione introdotta da “lest”): a predominare qui sarà infatti una distorsione morfosintattica in parte calcata sull’italiano, in parte del tutto personale.

<sup>13</sup> Nelle vergini sul monte, suggerisce Tandello, echeggia anche la parabola delle dieci vergini narrata nel Vangelo secondo Matteo: soltanto le vergini che rimangono sveglie durante la lunga attesa notturna saranno premiate dalle nozze con lo Sposo (cfr. E. Tandello, *Introduzione a October Elizabethans* (2015), p. 27, n19). È una lettura che non contrasta con l’interpretazione a favore delle Muse, perché il tratto della verginità, come vedremo, allude anche alla questione del matrimonio mancato.

<sup>14</sup> Si pensi, per esempio, nell’ambito della letteratura italiana, ai vv. 37-42 del canto XXIX del *Purgatorio*, là dove Dante invoca le Muse perché gli consentano di esprimere la sua visione: “O sacrosante Vergini, se fami, | freddi o vigilie mai per voi soffersi, | cagion mi sprona ch’io mercé vi chiami. | Or convien che Elicona per me versi, | e Uranie m’aiuti col suo coro | forti cose a pensar mettere in versi”. Ancora, si considerino i versi 10-1 con cui Ugo Foscolo dà avvio ai suoi *Sepolcri* (“Né più nel cor mi parlerà lo spirto | delle vergini Muse e dell’Amore”). Per quanto riguarda la poesia inglese, pur mancando un esplicito riferimento al carattere di verginità, è l’invocazione inaugurale di *Paradise Lost* a offrire un immaginario simile a quello rosselliano. Qui, Milton si rivolge alla Musa ‘celeste’, Urania, che da divinità pagana diventa fonte d’ispirazione religiosa e risiede su un monte sacro, sia questo l’Oreb, il Sinai o il Sion: “Of Man’s First Disobedience, and the Fruit | Of that Forbidden Tree, whose mortal taste | Brought Death into the World, and all our woe, | With loss of Eden, till one greater Man | Restore us, and regain the blissful Seat, | Sing Heav’nly Muse, that on the secret top | Of Oreb, or of Sinai, didst inspire | That Shepherd, who first taught the chosen Seed, | in the beginning how the Heav’ns and Earth | Rose out of Chaos: Or if Sion Hill | Delight thee more, and Siloa’s Brook that flowed | Fast by the Oracle of God; I thence | Invoke thy aid to my adventurous Song | That with no middle flight intends to soar | Above th’Aonian Mound?”. Corsivi miei. Cfr. le seguenti edizioni di riferimento: Dante Alighieri, *Divina Commedia* (Milano, Mondadori, 1994), vol. II: *Purgatorio*, p. 857; Ugo Foscolo, *Opere* (Torino, Einaudi-Gallimard, 1994), *Poesie e tragedie*, vol. II, p. 23. Per *Paradise Lost* rimandiamo all’edizione italiana (con testo originale a fronte) tradotta da R. Sanesi e illustrata da Emilio Tadini: John Milton, *Paradiso Perduto* (Torino, Giulio Einaudi, 1992), I, vv. 1-15, pp. 6-7. Ricordiamo che Rosselli legge *Paradise Lost* proprio a metà anni Cinquanta, ovvero quando scrive questi testi. L’edizione che si trova oggi nel fondo di Viterbo è J. Milton, *Complete poetry and selected prose of John Milton* (Random House, New York, 1950), curata da Cleanth Brooks.

necessario notare la forte ambiguità del “forking mound” additato da queste vergini. L’associazione tra “Mount” e “mound”, grazie alla rima quasi identica, fa infatti pensare che quest’ultimo, il “mound”, sia lo stesso monte su cui le fanciulle dimorano, che si biforca in due cime: da qui, l’idea che si tratti del monte Parnaso. Letteralmente, però, il “forking mound” è una montagnola, un cumulo di terra, o meglio, un tumulo, che è ‘diviso’: un luogo di sepoltura dischiuso, pronto a spalancarsi. È un’ambiguità che, come vedremo, non è affatto peregrina, anche se per il momento è il caso di lasciare il riferimento in sospeso.

Le Muse, inoltre, appaiono due volte nella poesia in italiano, sotto forma di divinità ‘diminuite’, o sminuite, sempre in minuscolo. Nello specifico, ci troviamo in *Serie ospedaliera*.

Cercando una risposta ad una voce inconscia  
o tramite lei credere di trovarla  
vidi le muse  
affascinarsi, stendendo veli vuoti sulle mani  
non correggendosi al portale.<sup>15</sup>

E poi vedi il cielo blu, colorandosi a tuo dispetto  
che sporge anch’esso, assistendoti, attendendoti  
mentre con la musa fai ricamo<sup>16</sup>

Nel primo caso, il testo introduce il lettore nel pieno svolgimento di una *ricerca* che è portata avanti dal soggetto poetante in relazione a una “voce inconscia”. Si tratta, cioè, di un tentativo di dare “risposta” alla domanda implicita che questa voce pone, o di un’esplorazione della voce stessa, in cerca di una rivelazione che, come chiarisce il seguito del testo, schiuda il “senso orgiastico degli eventi”. Ed è una ricerca che coincide con la poesia stessa, com’è reso evidente dall’epifania delle Muse, le quali, però, sono intente ad “affascinarsi”: a rendersi seducenti e a incantare se stesse, fasciandosi le mani con veli vuoti che, anziché rivelare, sembrano nascondere, mentre si sporgono presso una misteriosa soglia, il “portale”, al quale però non si “co-r-reggono”<sup>17</sup>. Il riferimento

---

<sup>15</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 266.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 279.

<sup>17</sup> La forma “affascinarsi” vale, sì, come “affascinare” volto al riflessivo, ma sembra anche contaminato con “affacciarsi” e “fasciarsi”. Più difficile è l’espressione “non correggendosi al portale”: la soglia è presumibilmente il punto d’accesso alla rivelazione che, però, non arriva, perché le Muse (dunque, la poesia) non riescono l’un con l’altra a reggersi su questa stessa soglia (co-reggersi) né possono mettere ordine al “senso orgiastico degli eventi” (correggere). Come si deduce dal seguito del testo, alla poesia rimane solo l’“azione prestigiosa” che, pure, “non

al tessuto torna anche nel secondo testo, dove l'io, sovrastato da un incombente cielo blu, è intento a far ricamo con la Musa, quasi a decorare quegli stessi veli vuoti con cui le Muse usano fasciarsi: l'atto poetico si trova dunque connesso al tema della tessitura o dell'orditura, dettaglio molto interessante, di cui più avanti avremo modo di parlare ancora.

Per adesso, è opportuno notare come le “devout Virgins” dell'elisabettiano siano, esattamente come le “muse” in minuscolo di *Serie Ospedaliera*, affascinate (“rapt”) e fasciate (“wrapped”) nelle loro bianche toghe, avvolte nella purezza di veli candidi<sup>18</sup>. Quindi, queste stesse vergini sul monte, che nell'elisabettiano additano il “forking mound”, in *Sleep* vegliano il sonno<sup>19</sup>. Se si tratta delle Muse, come sembra sottendere la serie di associazioni che si ricostruisce scorrendo da un testo all'altro, allora, in *Sleep*, queste diventano numi tutelari del sonno, a suggerire una corrispondenza tra sonno e poesia che non soltanto va a riflettersi sul titolo del libro ma che, a ben vedere, si rivela pervasiva in tutto il *corpus* rosselliano: lo attraversa a partire da *Primi scritti* per arrivare fino a *Documento*. Il tema è tanto importante da richiedere un'indagine a sé; sospendiamo dunque, sin da subito, la lettura di *Sleep*, e concediamoci un giro un po' più largo.

Un primo interessante riferimento al sonno si trova nel finale di *My Clothes to the Wind*, una delle più antiche prose di Rosselli, in cui viene “affrontato il trauma subito a causa della morte improvvisa della madre” assieme al “senso di colpa per averla abbandonata quando era malata”<sup>20</sup>: un trauma talmente violento che ne consegue, per un certo periodo di tempo, la perdita della parola così come della memoria<sup>21</sup>. Questo sfondo

---

dimentica” e non può “rivoltare” il “male stritolante e singhiozzante”: con i suoi “brevi strappi di luce”, la poesia non può né ribellarsi né rovesciare l’“ottenebramento particolare d’una sorte”. Per queste, le divinità appaiono in minuscolo, depotenziare.

<sup>18</sup> Si noti che le parole “rapt” e “wrapped” sono perfettamente omofone.

<sup>19</sup> La successione cronologica tra i testi è la seguente: l'elisabettiano è del 1956, *Sleep* del 1961, i testi della *Serie* compresi indicativamente tra il 1963 e il 1965. Sappiamo che, per quanto riguarda i testi in inglese, la distinzione tra poesie moderne ed elisabettiane (dunque la prima revisione di *Sleep*) avviene tra 1961 e 1962: non è da escludere che la lettura dei vecchi testi in inglese influisca sulla stesura dei nuovi. Inoltre, l'ultimo nucleo di *Serie Ospedaliera*, cui appartengono i testi delle “muse”, coincide cronologicamente con l'ultima fase compositiva della raccolta *Sleep*. Sembra, perciò, verosimile che, nell’“affascinarsi” delle “muse” della *Serie*, Rosselli recuperi la stessa associazione fonico-semantica che lega “rapt” a “wrapped” nell'elisabettiano, un'associazione di quasi dieci anni precedente, traslata infine da una lingua all'altra.

<sup>20</sup> C. Carpita, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione: alcuni inediti*, p. 139.

<sup>21</sup> “...per un lungo periodo non aprii bocca, caddi in un mutismo apparentemente inspiegabile. Quella morte fu dolorosissima, perdetti addirittura la memoria.” Intervista a cura di Laura Detti, p. 150.



biografico è indispensabile a comprendere il testo, il quale, non a caso, è in inglese, lingua della madre, e culmina nella frase: “I in the unreason of sleep came to the choosing and the mingling, and to the recognition”<sup>22</sup>. Questa ‘ri-cognizione’ sembra essere il punto di arrivo di un processo psicologico che mira alla reintegrazione della parte ignota della propria interiorità, la quale deve venire a ricomporsi nel Sé: in termini freudiani, si tratterebbe del rimosso, della materia inconscia. Nel caso specifico di *My Clothes to the Wind*, però, dovrebbe trattarsi piuttosto di un processo di derivazione junghiana, attuato da Rosselli attraverso il ricorso al metodo dell’immaginazione attiva secondo le indicazioni di Ernst Bernhardt, presso il quale, ricordiamo, è in cura proprio nel periodo in cui scrive la prosa<sup>23</sup>.

Dopo un percorso accidentato, attraverso smembrati frammenti di ricordo e visioni, il finale di *My Clothes to the Wind* ci dice, dunque, che nella non-ragione del sonno – condizione dalla natura ambigua, giacché non è chiaro se si tratti propriamente dello stato del dormire o, piuttosto, di uno stato liminare, l’‘avere sonno’, cioè, né vegliare né dormire – si svolge un’attività paradossale, dove “choosing” (scegliere, discernere, distinguere) e “mingling” (mescolare, fondere, confondere) si incontrano. Ma è proprio tale attività della mente a consentire la ‘ri-cognizione’: una riappropriazione della propria *memoria*, perduta o rimossa, che si realizza attraverso la riacquisizione, anzitutto, della *parola*, cioè, nella scrittura stessa di *My Clothes to the Wind* – atto creativo che, perciò, è tanto intenso quanto tormentato e che, difatti, trova il proprio luogo generativo nella crepa nascosta dentro il petto della madre.

Melt, my father, through her bosomed crevice, and *dry the ink within her*, tell her soft she’s wrong to have me chained to rest her pumping heart, so I’ll not stir to conquer hungered flesh of father.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *My Clothes to The Wind*, p. 514. Sulla stessa parola si conclude, significativamente, anche l’altra prosa in inglese contenuta in *Primi scritti*, che Rosselli ha scritto quasi dieci anni dopo, nel 1962. Si tratta di *A Birth*, che si chiude, dunque, così: “Sample of recognition.” Cfr. *A Birth*, p. 662.

<sup>23</sup> Lo scritto *My Clothes to The Wind* è infatti datato al 1952: secondo Chiara Carpita risale precisamente al mese di dicembre, di poco successivo alle *phantasies* da lei ritrovate tra le carte rosselliane e commentate nel suo già citato studio *Amelia Rosselli e il processo di individuazione: alcuni inediti*, p. 139.

<sup>24</sup> *My Clothes to The Wind*, p. 512. Corsivo mio. Informazione biografica necessaria a comprendere il passo è la causa della morte della madre, malata di cuore. Dunque, nel suo petto segnato dalle crepe deve riversarsi la sostanza paterna, a riempirlo e coprirne le fenditure, affinché si attui una ricomposizione: così, la fanciulla sarà libera sia dal *dovere* di dar riposo al cuore della madre, che continua a pulsare per colei che non riesce a superare il lutto, sia dalla *brama* della carne del padre, della sua fisicità, giacché a lei ne rimane soltanto una memoria fantasmatica, “un senso di non corporeità”, come Rosselli diceva a Spagnoletti in una nota intervista del 1987 (ora, come le altre, contenuta in *È vostra la vita che ho perso*, p. 293). Ed è dentro la madre, in quella frattura che sarebbe risanabile soltanto con il ritorno del padre, che sta l’inchiostro, ovvero la materia stessa della scrittura, così legata al dovere e alla brama della figlia. Ovviamente, il passo è intriso di allusioni sessuali.

Già in questa antichissima prosa si innesca un movimento che sarà poi costante nell'attività poetica di Amelia Rosselli, fino a diventarne impulso fondamentale: la scrittura è *scavo* interiore, cioè, un'esplorazione del proprio vissuto e un attraversamento della propria esperienza psichica (intellettiva, sensuale, viscerale) da rielaborare affinché possa espandersi fino ad avere valore collettivo, trasfigurando il trauma personale, distillato dal portato individuale, in immagine dell'esperienza umana *tout court*. Perciò, la non-ragione del sonno – che non è follia, ma soltanto un'altra modalità del pensiero – si dà come dimensione atta a un simile processo di 'ri-cognizione', giacché l'attività inconscia ("mingling") non vi si trova del tutto libera e attraverso il controllo ancora vigile del soggetto ("choosing") può trasformarsi in scrittura.

Come puntualizzato da Carpita, *My Clothes to the Wind* può essere considerato un primo tentativo di impiegare lo scavo psicoanalitico e l'immaginazione attiva in vista della scrittura artistica sottoponendoli alla rielaborazione formale, letteraria, per quanto ancora non pienamente riuscita<sup>25</sup>. *Diario in tre lingue*, di poco successivo, è invece un quaderno di prove, appunti, riflessioni, che sono preparatorii, in alcuni casi persino tangenti rispetto all'attività poetica. A maggior ragione, la presenza del tema del sonno vi si fa particolarmente significativa.

La prima occorrenza, in ordine di apparizione, è all'interno di una tripletta di versi tanto rilevante che ne è opportuna un'analisi approfondita.

sleep, sleep on forever  
...rules the brazen cars  
and shall not rule for ever.<sup>26</sup>

Il primo di questi versi contiene un dolce e sinuoso invito a dormire che diventa inquietante desiderio di morte, "sleep on *forever*": nel sonno, infatti, desidera trovare riposo e conforto un soggetto che è esausto, sfiancato da una ricerca insonne ed estenuante, condizione cui allude la linea del *Diario* che precede la tripletta stessa – "...perhaps you are just *exhausted*"<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> C. Carpita, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione: alcuni inediti*, p. 140.

<sup>26</sup> *Diario in tre lingue*, p. 619.

<sup>27</sup> *Ivi*. Corsivo mio.

Nel verso subito successivo, troviamo invece una citazione tratta da una poesia di William Butler Yeats, *Who goes with Fergus?*, originariamente contenuta nel dramma *The Countess Cathleen*, in seguito inclusa nella raccolta *The Rose* del 1893, e, infine, ripresa da James Joyce nel primo capitolo di *Ulysses*:

And no more turn aside and brood  
Upon love's bitter mystery  
For Fergus rules the brazen cars.<sup>28</sup>

Si tratta, dunque, di una doppia eco che rimbalza da Yeats a Rosselli passando attraverso Joyce: in questo frammento di verso risuonano, simultaneamente, tre voci. Cerchiamo, perciò, anche se brevemente, di ascoltare le prime due, per capire come si riversano poi nel pensiero poetico di Rosselli, e come possano avere a che fare con il suo sonno.

Il testo originale di Yeats è di per sé molto denso, tuttavia, il senso complessivo della poesia si può dedurre dal contesto in cui è inserito. In *The Countess Cathleen*, infatti, la poesia è cantata nel corso del secondo atto per allievare le pene della contessa protagonista del dramma, giacché, in un periodo di carestia, questa ha accettato di vendere la propria anima al diavolo pur di salvare i suoi fittavoli dalla fame, e dalla dannazione. Questo particolare sacrificio, paradossalmente, fa della contessa una *figura Christi* che, infatti, dopo la morte, viene ascesa al Cielo. La canzone di Yeats, perciò, ha quale obiettivo la consolazione e il sollievo, proprio come la ricerca del sonno per il soggetto esausto del *Diario*: i versi di Yeats invitano a non voltarsi indietro, a non rimuginare sull'accaduto, anche se questo ha a che fare con il Male, giacché su tutto fa da garante Fergus, leggendario Re irlandese che, qui, è avvolto intenzionalmente in un velo di vaghezza<sup>29</sup> per indicare una sorta di reggenza cosmica che presiederebbe ai misteri dell'universo (dai carri lucenti alle ombre dei boschi, dalle profondità del mare alle stelle erranti)<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> Sono questi i versi citati in *Telemachus*, cfr. J. Joyce, *Ulysses*, p. 15. Il corsivo è mio. Per il testo integrale della poesia si rimanda al volume William Butler Yeats, *L'opera poetica* (Milano, Mondadori, 2005), pp. 152-3. La traduzione è di Ariodante Marianni, che rende così questi versi: "E non sviatevi più a rimuginare | sull'amaro mistero dell'amore; | perché Fergus governa i carri di bronzo".

<sup>29</sup> William Empson analizza proprio questo verso come esempio del sesto tipo di ambiguità, la 'vaghezza', che, secondo il critico, sarebbe molto diffusa nella poesia moderna e spesso debole, ma grazie alla quale il verso di Yeats "sticks in your head" perché dotato di "a great deal of energy". Cfr. W. Empson, *Seven types of ambiguity* (London, Chatto and Windus, 1949), pp. 187-90.

<sup>30</sup> La figura di Fergus compare in un'altra poesia di Yeats, *Fergus and the Druid*, sempre inclusa nella raccolta *The Rose*: qui, il leggendario re, che vorrebbe allievare il peso della corona, chiede al druido di conferirgli la sua

In *Ulysses*, invece, evocati da Buck Mulligan, i versi di Yeats si legano intimamente al pensiero della madre di Stephen, custode di quel “love’s bitter mistery” su cui il giovane artista non può far a meno di rimuginare, nonostante la canzone, che diventa per lui una sorta di ritornello interiore, ingiunga di non farlo; l’ossessione di Stephen per il mistero dell’amore – e vero amore, forse, è soltanto quello materno<sup>31</sup> – si mescola, poi, al senso di colpa per non aver voluto pregare al capezzale della madre morente<sup>32</sup>. La poesia di Yeats torna, quindi, come un monito a non voltarsi indietro punti dall’“Agenbite of Inwit”<sup>33</sup>, il rimorso della coscienza, e a non rimuginare sul passato, pena l’incapacità di farsi avanti nel naturale corso della vita: “and brood on hopes and fear no more | | And no more turn aside and brood”<sup>34</sup>.

Veniamo ora a *Diario in tre lingue*. Così simile a Stephen Dedalus, il soggetto poetante-poetico, reso esausto dalla propria ricerca insonne, che ruota sia intorno all’enigma della presenza/assenza divina sia intorno all’“amaro mistero dell’amore”, rievoca il verso di Yeats per intimare a se stesso di non rimuginare, di riposare, perché *qualcuno c’è a governare le misteriose “brazen cars”*.

Si può tentare di interpretare quest’ultimo dettaglio, già vago in Yeats, contestualizzandolo nella successiva poesia di Rosselli, dove, difatti, è ricorrente il riferimento alle macchine e alle automobili in chiave di critica sociale. Queste rappresentano il tipo di bene cui ormai ambisce l’uomo, non etico tantomeno ontologico, ma materiale, di consumo e distinzione sociale – segno dell’insensatezza,

---

“dreaming wisdom”. Per effetto di questa, Fergus diventa niente e tutto: l’intero mondo grava sul suo petto, e la conoscenza si rivela un peso che rende ancor più greve della corona regale. Cfr. W. B. Yeats, *L’opera poetica*, pp. 126-9. Rosselli, che nei versi sopra citati sopprime il riferimento a Fergus, lo recupera qualche linea più in là dello stesso *Diario*: la citazione è dunque esplicita. Non c’è però modo di sapere se Rosselli, a metà anni Cinquanta, conoscesse il testo di Yeats direttamente o soltanto attraverso la mediazione di Joyce: il fondo di Viterbo conserva soltanto un’edizione di *Selected Poetry* di Yeats che è del 1965, posteriore dunque al *Diario*, che, ricordiamo, copre un arco cronologico che va dal 1954 al 1956.

<sup>31</sup> Per esempio, osservando lo sgradevole e insignificante studente Sargent, Stephen riflette sull’*amor matris*: “Yet someone had loved him, borne him in her arms and in her heart. But for her the race of the world would have trampled him under foot, a squashed boneless snail. She had loved his weak watery blood drained from her own. Was that then real? The only true thing in life?” Cfr. J. Joyce, *Ulysses*, p. 33. Nella traduzione di Celati: “Eppur qualcuno l’aveva amato, una donna l’aveva tenuto in braccio e stretto al proprio seno. Se non fosse stato per lei, sarebbe rimasto schiacciato nella grande competizione del mondo, flaccida lumaca spiacciata al suolo. Lei aveva amato quel sangue astenico, acquoso, trasfuso dal suo. Era questa la realtà? L’unica cosa vera nella vita?”. Id., *Ulisse*, p. 38.

<sup>32</sup> Vediamo qui un’intensa vicinanza al movente emotivo ed esperienziale di *My Clothes to the Wind*.

<sup>33</sup> J. Joyce, *Ulysses*, p. 22; nell’edizione italiana, Celati traduce l’espressione con “*Morsura animi*”, cfr. Id., *Ulisse*, p. 23.

<sup>34</sup> Ancora dalla traduzione di A. Marianni: “e meditate sulle vostre speranze e non abbiate più tema. | E non sviatemi più a rimuginare”. W. B. Yeats, *L’opera poetica*, pp. 152-3.

dell'alienazione, dell'ingiustizia che dominano la vita moderna<sup>35</sup>. Oppure, potremmo intendere “the brazen cars” come le macchine di metallo, i carrarmati, che alludono alla guerra e alla tragedia della storia<sup>36</sup>. Ancora, più in generale, potrebbe trattarsi di un accenno agli ingranaggi del mondo, considerato che, come vedremo, quella della meccanica è un'area semantica cui spesso Rosselli ricorre per indicare il ‘funzionamento’ dell'esistenza: il quotidiano e inarrestabile scandirsi della vita e della morte, che consuma e brucia gli esseri umani e li fa sprofondare nella noia, fino a renderli spaventosamente simili a degli automi, ombre senza identità<sup>37</sup>. Del resto, i tre motivi non si trovano necessariamente in contrapposizione, l'uno contro l'altro: la totale devozione dell'uomo moderno alla macchina, al di fuori di ogni spiritualità o sentimento di pietà, arriva a svuotarlo e a farlo coincidere con la macchina stessa.

Tuttavia, dobbiamo riconoscere che, come avviene nel testo originale, il referente di “the brazen cars”, se veramente esiste, è lasciato volutamente oscuro, almeno in *Diario in tre lingue*. L'allusione ha piuttosto il potere di evocare il senso complessivo della poesia di Yeats e il ricordo joyciano: ciò che conta per il soggetto che invita se stesso al sonno è rassicurarsi che, da qualche parte, ci sia qualcuno o qualcosa a reggere e a giustificare il mondo intero e il suo enigma, così impenetrabile per la mente dell'uomo. Di fronte a una realtà che sembra essere uscita fuori dai suoi stessi cardini, con tutti i mali e gli oltraggi che incombono sugli innocenti, il soggetto rosselliano, come Amleto, avverte il bisogno di “qualcuno che sostenga la spinta di un asse verticale, di un re, di un reggente, di una regola” che riescano a guidare, reggere, regolare il mondo<sup>38</sup>. Difatti, i puntini sospensivi che, nascondendo il nome di Fergus, velano l'identità di ‘colui che governa’,

---

<sup>35</sup> Il motivo apre *La Libellula* intrecciandosi a quelli dell'ingiustizia, della miseria, della sofferenza umana e dell'ipocrisia degli artisti che non se ne curano: “La santa sede infatti biascicava canzoni | puerili anche lei e tutte le automobili dei più | ricchi artisti erano accolte tra le sue mura” (p. 195).

<sup>36</sup> Già in *Paradise Lost*, nello scontro tra gli angeli narrati nel libro VI, il clangore della guerra è emesso dalle “madding Wheelles | of brazen Chariots” (vv. 210-1). Cfr. J. Milton, *Paradiso Perduto*, pp. 270-1. I ‘carri’ sono un'immagine mitica trasversale, religiosa come anche classica e celtica, atti a indicare i carri degli angeli come quelli degli dei.

<sup>37</sup> Più avanti approfondiremo il riferimento alla meccanica, per adesso basti la seguente variazione: “L'automa che disfaceva le giornate era la pallida | ombra che temeva e pregava e sosteneva di non esser | degna; il cielo rompeva il suo isolamento e tutto | cadeva nel panforte del nulla. Ma io esplodevo | fuori della scabra pelle tenace e croccante ma | io rompevo fuori della luna della noia. E ne | seguiva una tenace invettiva a tutti i tramvieri | del mondo; non calate così presto le vostre trombe | d'orgoglio!” *Variazioni Belliche*, p. 75. L'interesse di Rosselli per una visione meccanicistica è provato dalla presenza, nel fondo di Viterbo, de *L'uomo macchina e altri scritti* di Julien Offroy De La Mettrie, nell'edizione Feltrinelli nel 1955 curata da Giulio Preti. La prospettiva materialista esemplificata dal pensiero di La Mettrie, che sembra in qualche modo aver ispirato Rosselli, non esclude l'anima ma la implica: cioè, l'anima fa parte del funzionamento ‘meccanico’ del corpo stesso. Il problema etico si ha perciò quando la macchina si svuota dell'anima.

<sup>38</sup> N. Fusini, *Di vita si muore* (Milano, Arnoldo Mondadori, 2010), p. 190. Amleto, come vedremo, sta dietro il soggetto rosselliano come sta dietro Stephen Dedalus.

fanno sì che al posto di Fergus possiamo immaginare il Re indefinito e assoluto che tanto spesso torna nella poesia rosselliana: un'immagine negata di Dio, un Padre, un Signore, che regga l'ordine universale. La sospensione, allo stesso tempo, testimonia della ripresa ecoica che Rosselli sta mettendo in atto. Quel che rimane della poesia di Yeats, ridotta anche qui a ritornello interiore di cui sopravvive soltanto una scheggia, è l'invito a confidare in un ordine che deve esistere, anche se invisibile: fede, questa, che metterebbe fine alle elucubrazioni estenuanti del soggetto. Ne consegue, invece, la caduta sardonica nel terzo verso, di *humour* nerissimo, "and shall not rule for ever": se anche qualcuno regge l'universo, non lo farà per sempre, in un drastico capovolgimento della dichiarazione di fede cristiana<sup>39</sup>.

Qualche linea indietro, a precedere la tripletta, troviamo infatti un'interrogazione sulla possibilità di trovare Dio e sull'atteggiamento che il soggetto dovrebbe assumere per arrivare al fondo della sua disperata *quête*:

forse la mitezza è allora la soluzione (Gd. can be found only gradually. We must accept that he be  
obscure to us (indecifrabile salvo a momenti) (cifred).  
only by gradually living  
or not?<sup>40</sup>

La riflessione sembra riferirsi all'affermazione di fede con cui, per esempio, si conclude il libro di Giobbe, quando questi accetta l'indecifrabilità divina e "admits that the problem of evil is too deep for human mind to solve"<sup>41</sup>, frase che Rosselli sottolinea nel commento introduttivo al libro nella Bibbia in suo possesso. La risposta che dà il *Diario*, però, è ben altra: "no" – no alla mitezza del soggetto, no al processo graduale di conoscenza, no all'accettazione.

Il frammento della poesia di Yeats ("...rules the brazen cars") viene così incluso all'interno di un discorso evidentemente religioso. La stessa allusione torna in un testo di *Sleep*, coevo al *Diario*, dove sembra però depurata del riferimento al divino, quasi riutilizzata fuori contesto. Tuttavia, anche in questo caso, la ripresa del sintagma non avviene casualmente.

---

<sup>39</sup> Si veda, per esempio, il seguente passo, tratto dal libro dell'Apocalisse: "The kingdoms of this world are become the kingdoms of our Lord, and of his Christ; and he shall reign for ever and ever" (*The Revelations of Jesus Christ*, p. 1213; *Revelation* 11:15). Corsivo mio. Al verbo "reign" tipico della formula cristiana Rosselli andrebbe a sostituire "rule" per coerenza con il verso di Yeats.

<sup>40</sup> *Diario in tre lingue*, p. 619.

<sup>41</sup> Notizia introduttiva di E. S. Bates a *The Book of Job*, p. 698.

those thoughts which most appealingly had made me closer  
 to your being  
 must be flung off, lest i die.  
 o is it life we nevertheless do but keep  
 off, curiously warm,  
 or does then god play skillfully with me, that nevermore i  
 should meet you at the point where all desire  
 dies, and joy alone  
*rule*  
*the brazen cars*<sup>42</sup>

Il soggetto si presenta *ex abrupto* come impegnato in una pericolosa ricerca dell'‘essere’ dell'Altro, che finisce per farli incontrare nel punto estremo in cui ‘tutto il desiderio muore’ mettendo a rischio la vita stessa del soggetto (“lest i die”). Questi, dunque, non riesce a comprendere se l'impossibilità a soddisfare il proprio desiderio (nell'incontro con l'Altro) sia conseguenza di un perfido gioco divino, che manderebbe sempre in perdita l'io, oppure se non sia frutto di quel “brooding”, erotico ed intellettuale assieme<sup>43</sup>, che, come abbiamo visto, segna tanto Stephen Dedalus quanto il soggetto rosselliano: sarebbero, cioè, i suoi propri pensieri (“those thoughts”), lambiccandosi sull'‘amaro mistero dell'amore’, esagitati dal desiderio e ritorti dal senso di colpa, a impedirgli, infine, la possibilità stessa di amare, quindi di vivere, tenendo alla larga una vita che è ‘stranamente calda’<sup>44</sup>. Piuttosto, come il padre (spirituale) Leopold Bloom è destinato a suggerire a Stephen, affinché la gioia sostenga l'esistenza è necessario abbracciare il desiderio, e non rimuginarvi sopra: “those thoughts”, cioè, “must be flung off”, perché bloccano il soggetto in un “loop of indecision” che, da un lato, comporta afflizione e malattia, un “acid delirium”<sup>45</sup>, dall'altro rappresenta la sua sola fonte di godimento. Dunque, rinunciare a questi pensieri, che non soltanto avvicinano il soggetto all'Altro

---

<sup>42</sup> *Sleep*, p. 894. Corsivo mio. Si tratta di una delle poche poesie di *Sleep* di cui Rosselli stessa ha offerto una traduzione, per altro risalente al 1956, lo stesso periodo di composizione in inglese: “questi pensieri che tanto attraentemente m'avevano ravvicinato | al tuo essere | debbono essere gettati, ch'io non possa morire. | oh che sia la vita che nonostante tutto | allontaniamo, stranamente dolce | oppure che sia dio che giochi destro con me, che mai più io | t'incontri, al punto ove ogni desiderio | muoia, e la gioia soltanto | governi | le macchine affuocate.” *Traduzioni e autotraduzioni*, p. 1199.

<sup>43</sup> Quello originario di Fergus sarebbe, invece, un puro “philosophical brooding”, sottolinea W. Empson, *Seven types of ambiguity*, p. 189.

<sup>44</sup> Notiamo che la poesia è in versi liberi. Particolarmente d'effetto è l'*enjambement* tra il quarto e il quinto verso, che spezza il discorso in un punto decisivo, dividendo in due l'espressione fraseologica “keep off”: così, nella lettura, si passa da “oh che sia la vita che nondimeno tratteniamo” all'esatto contrario “oh che sia la vita che nondimeno teniamo | alla larga, stranamente calda”. Così traduce Tanello (*Sleep*, p. 895) mantenendo l'*enjambement* che invece decade nella traduzione di Rosselli.

<sup>45</sup> *Sleep*, p. 896.

ma forse sono la causa stessa del suo stesso esistere, vorrebbe dire spezzare quel circolo vizioso che puntualmente rischia di condurre il soggetto alla morte, per aprirlo invece alla vita vera, a una possibilità di ‘gioia’ che, però, concreta e materiale, è *pericolosa*. Si noti, infatti, che Rosselli stessa nella traduzione in italiano restituisce il sintagma “brazen cars” con ‘macchine affuocate’, il che lascia volontariamente aperto il dubbio: si tratta di automobili o, piuttosto, di macchine umane, che si muovono nel mondo infiammate dalla benzina del loro desiderio, bruciando di quella vita “curiously warm” che infine li estingue, e da cui perciò il soggetto vorrebbe tenersi a distanza?

In questa poesia di *Sleep*, quindi, la sostituzione del soggetto sintattico nel verso di Yeats (da Re Fergus alla gioia) e il passaggio dal modo indicativo del verbo al congiuntivo (“joy alone | rule | the brazen cars”) sono trasformazioni quanto mai significative. Con un uso del congiuntivo che oscilla tra l’esortativo e il concessivo, il soggetto spinge se stesso ad accettare che a governare le macchine lucenti (la vita) non debba essere un Re-Dio, destinato a rimanere sempre *absconditus*: il desiderio disperato di trovarlo e di raggiungerlo comporta una privazione di vita, se non la morte vera e propria<sup>46</sup>. Invece, è necessario cercare la gioia che viene dal calore della vita stessa, dal desiderio, dalla carne, abbandonando elucubrazioni e pensieri rovinosi. Così, il testo riesce a registrare l’inesorabile scissione vissuta dal soggetto poetico rosselliano, che è sempre diviso tra l’impossibile aspirazione al divino e il richiamo del corpo: un rovello interiore dal quale potrebbe fuggire soltanto abbracciando pienamente la vita, ma che, invece, lo condanna a rimanere intrappolato nella sua estenuante insonnia<sup>47</sup>.

Tuttavia, è proprio questo incessante rimuginare, che si consuma nell’assenza e nel desiderio del sonno, a concedere la poesia – croce e delizia del soggetto. A più riprese, infatti, tornando a *Diario in tre lingue*, questi cerca di convincersi a dormire (“you’re tired, sleep. Everything will be restored”<sup>48</sup>) e la conclusione stessa del diario (“Lets see if we can sleep now”<sup>49</sup>) prova che l’arrivo del sonno vero e proprio segna la *fine* della ricerca

---

<sup>46</sup> Similmente, un elisabettiano, *The Throne*, afferma: “I cannot love a friend lest I hate Thee”. Ancora: “I reach no closer Thee | then when I’d played, to turn my minde from Thee, | a Funeral Tune.” I versi mostrano bene il paradosso di questa ricerca del divino: il desiderio per il Signore (un *eros* sempre in bilico tra sacro e profano) esclude l’amore concreto per un amico, dunque la dimensione sensuale, e può realizzarsi soltanto quando il soggetto intona una melodia funebre. Cfr. *October Elizabethans* (2015), pp. 54-5.

<sup>47</sup> Il motivo è tanto pervasivo nell’opera di Rosselli da arrivare fino a *Documento*, dove, infatti, il soggetto si dichiarerà logorato dal suo “desiderio di sonno o di carne”. *Documento*, p. 335.

<sup>48</sup> *Diario in tre lingue*, p. 649.

<sup>49</sup> È la terzultima frase del testo. *Ibidem*, p. 653.



poetica. Ed è ora chiaro a quale stato alluda il decisivo passo che ritroviamo a metà del *Diario*: “il sonno provoca la musica | il sonno provoca il ritmo”<sup>50</sup>. Non dormire, ma restare nell’attesa del sonno, in quella sorta di limbo che è creato dal “loop of indecision”, comporta una condizione di stordimento e di rimuginio, di ritorno del pensiero su se stesso e di divagazione (un “bemusement”!) da cui scaturisce sia la musica sia il ritmo che danno, infine, la poesia stessa.

Questo nodo amletico, che stringe tra loro pensiero, poesia e sonno, si manifesta in tutta la sua evidenza in uno degli *October Elizabethans*. Qui, l’io poetico si figura nell’atto di torcere e filare i propri versi difficili in piena notte, per intessere un libro che, ‘esausto’ come era definito il soggetto del *Diario*, si compone entro la ‘nera sagoma del sonno’, la *forma* che plasma la poesia, quasi il grembo entro il quale essa si genera.

My Exhausted Booke, doe I Dreame  
Alle Night, Spinning  
Difficult Verse, into the Black Cast  
of Sleepe.  
The Morn, my Minde in Libertie dost Throwe  
a Long Look ‘Round, ‘s to Test  
it be Faire, or Putrid:  
and Wakes, aFrighted,  
It may not Prove as Able, as by Night.<sup>51</sup>

La poesia viene intrecciata e intessuta “into the Black Cast | of Sleepe”. Questi versi introducono la terminologia della tessitura connessa all’attività creativa che, di tanto in tanto, farà capolino anche in *Sleep*, come accadrà del resto in *Serie ospedaliera*, dove, abbiamo già visto, il soggetto siede a far “ricamo” con la “musa”<sup>52</sup>. Inoltre, si consideri che quest’espressione è, a sua volta, frutto di un calco, che Rosselli plasma nella traccia di un verso del più noto monologo di Amleto.

And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with *the pale cast of thought*,  
And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action.<sup>53</sup>

---

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 635.

<sup>51</sup> Traduzione di E. Tandolo: “Mio libro esausto, sogno | tutta la notte, tessendo | versi difficili, nella nera sagoma | del sonno. | Al mattino, la mente in libertà si guarda | a lungo attorno, per saggiare se faccia | bello o putrido: | e si sveglia, spaventata | di non mostrarsi brava, come di notte.” Cfr. *October Elizabethans* (2015), pp. 68-9.

<sup>52</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 279.

<sup>53</sup> W. Shakespeare, *Amleto*, III, 1, vv. 85-9, pp. 126-7.

Come “la pallida impronta del pensiero” rende “livida” la “tinta naturale della risolutezza”, sì che le imprese deviano da se stesse perdendo il nome di azione<sup>54</sup>, così, ‘la nera sagoma del sonno’ entro cui il soggetto rosselliano scrive dà la propria impronta, oscura ed esausta, alla poesia: le conferisce, cioè, un colore e una forma, giacché, nell’attività psichica dell’insonne il pensiero si fa ombroso e difficile, torna ritmicamente su se stesso, si aggroviglia, separando e mescolando idee, e, così, intreccia e ordisce il tessuto della poesia. Alla mente del mattino, ormai completamente sveglia, sta dunque l’arduo compito di *testare* la qualità del libro, per scoprire se il frutto di un così estenuante lavoro notturno sia, infine, “fair”: bello, giusto e, in un certo senso, “gentile”, se vogliamo impiegare una parola che, nella lingua italiana, rimanda direttamente alla tradizione lirica cui la poesia rosselliana si ispira e al contempo ribella, attraverso quell’introduzione del desiderio e del corpo che rischia di rendere, invece, il suo libro “putrid”.

Difatti, in un altro testo che precede di poco l’elisabettiano *My Exhausted Booke*, i pensieri di questo stesso soggetto – ‘mente traboccante di materia’ – emanano ‘fetore’, sono ‘obbrobri’, tali da sembrare ancor più gravi e abominevoli della sozzura del mondo, dal quale infine lo separano: al “Great, White World” il soggetto non può partecipare proprio a causa delle “Filthy Wordes” che macina e cantilena, mischia e rigira nella sua “Whining Poesy”.

All I had Thought, in alle my Life, I now Descant;  
to be Rid of such Incongruous Decay, as is a Minde,  
o’er Filled with Matter. Small Thought do I Put  
in Note Bookes; Great ones, in Whining Poesy. Yet  
I’m not Content; My Minde will not Stop  
Out pouring its Stench; it must Continue  
Writin ‘pon the Lind page, its Abominations.  
O that my soul were Empty, clear as Paper, and as True  
as that Stampe that does Pronounce its Final mark  
upon my Workes! Alle the Dirte in the Worlde be much Fainter  
a Load, than That wich my Mind Drags; and Vomits;  
Profiously & Continuously; to such Extent  
that never does It let me Skip into the Great, White Worlde,  
save it keep me chanting & Grinding, and mixing & Turning,  
these Filthy Wordes.<sup>55</sup>

<sup>54</sup> Seguiamo qui la traduzione di A. Lombardo, *Ivi*.

<sup>55</sup> Traduzione di E. Tandello: “Tutto ciò che ho pensato, in tutta la mia vita, ora lo ricanto: | per sbarazzarmi di quell’incongruo decadimento, che è la mia mente | traboccante di materia. I pensieri piccoli li metto | nei quaderni, quelli grandi in lamentosa poesia. Eppure | contenta non sono; la mia mente non smette | d’effondere il suo fetore; deve continuare | a scrivere sulla pagina linda, i suoi obbrobri. | fosse la mia anima vuota, bianca come carta, e vera | come quel sigillo che pronuncia l’ultimo verdetto | sulle mie opere! Tutta la sporczia del mondo ben più |

L'irriverenza è assoluta, perché il messaggio sottinteso dal soggetto poetante è che, per essere lindi, i suoi versi (e così la sua anima-mente) dovrebbero essere vuoti. La sozzura che vi trabocca, invece, soltanto in apparenza è peggiore di quella del mondo, giacché questo, come sempre la poesia rosselliana ricorda, non è affatto candido, né “Great”, grandioso. Infatti, il “descant” che il testo introduce all’interno di *October Elizabethans* – e “descant” è parola bellissima, perché indica l’assunzione di una nuova voce che contrasta con la melodia principale, ma, per somiglianza fonica, sembra anche alludere al *disincanto* del soggetto – è un sarcastico commento nei confronti della propria poesia che mira però a riaffermarla, fino a potenziare ulteriormente la critica alla poesia altrui: cioè, si tratta di un *discanto* al *contro canto* che Rosselli consapevolmente fa al *canto* della tradizione, immaginando e disprezzando il giudizio che riceverà dagli epigoni di quest’ultimo. Il soggetto poetante sa che i suoi versi saranno condannati dal verdetto che il tribunale letterario vi imporrà (ed è questo il grande, bianco mondo cui si riferisce) dal momento che, secondo un’ipocrita usanza, la poesia dovrebbe essere “fair” e non accogliere quell’abominio e quel putrido che, invece, sono costitutivi della vita, esito inevitabile del principio di piacere e del principio di morte che la muovono e la consumano dall’interno: quel “Decay” che *nausea* il soggetto fino alla ‘caduta’ nella poesia *Sleep*.

È come se, in sottofondo all’elisabettiano, potessimo sentire una vibrante variazione della protesta che Gadda ha allegato alla sua *La cognizione del dolore*: che putrido è il mondo, e l’autore ne ha percepito e ritratto la ‘putredine’<sup>56</sup>, nonostante quell’*altro* mondo, il grandioso consesso dei letterati, cui pure l’autore vorrebbe appartenere, pretenda di depurare la realtà, in un certo senso di dimenticarla. Ricordiamo, inoltre, che all’inizio de *La Libellula* il soggetto si figura nell’atto di “biassicare tempeste e preghiere” mentre si trova steso “sull’erba *putrida*”<sup>57</sup>, vicino alle “cose basse” dalle quali mai si staccherà, di cui, infatti, scrive “supina”, attaccata alla terra dove tutto marcisce, condannandosi a una

---

leggero peso, di quella che la mia mente scandaglia e vomita; | con abbondanza, senza posa; al punto | che mai mi permette di fare un salto nel grande, bianco mondo, | salvo costringermi a macinare e cantilenare, e mischiare e rigirare, | queste parole oscene.” Cfr. *October Elizabethans* (2015), pp. 62-3.

<sup>56</sup> “barocco il mondo, e il G. ne ha percepito e ritratto la barocaggine”. Cfr. Carlo Emilio Gadda, *L’editore chiede venia del recupero*, in Id., *La cognizione del dolore* (Einaudi, Torino, 1963), p. 32.

<sup>57</sup> *La Libellula*, p. 195.

“rovina lenta ma adempiuta”<sup>58</sup> anche perché le sue “canzoni d’amore”, tormentate dal dissidio metafisico, sono pur sempre “puerili”<sup>59</sup>, incapaci come sono di pervenire a quella saggezza che è accettazione e serenità.

Con questo importante riferimento alla ‘putredine’ è il caso di chiudere il nostro largo giro, per tornare quindi al testo di *Sleep*, che con la stessa parola si avvicinerà alla propria conclusione.

---

<sup>58</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 266.

<sup>59</sup> Di nuovo *La Libellula*, p. 195.

## II. 1. 2. *Urla cadono nel sonno*

O cursed spite,  
That ever I was born to set it right!

*Hamlet*, I, 5, vv. 188-9

Riprendiamo la lettura di *Sleep* dal punto in cui l'abbiamo sospesa. Dunque, il sonno in cui cade il soggetto dell'esordio deve essere intimamente connesso alla poesia se questa, come prova il percorso fin qui tracciato, prende forma e si plasma in quella pausa dal tempo e dalla vita che è il sonno stesso: la dimensione liminare in cui il soggetto sprofonda per effetto dell'insonnia. Ma, allora, perché il suo "sleep", pur definito "bemused", non dovrebbe essere vegliato dalle vergini Muse<sup>1</sup>?

Sin dall'inizio del testo si apre una faglia profonda che lo attraversa interamente a incrinare lo statuto stesso della poesia, perché la domanda intrinseca che si pone il soggetto poetante è se il suo proprio sonno non sia piuttosto un sonno di morte: la poesia che ne deriva, pur ispirata dalle Muse, anziché innalzare il soggetto nel canto lo porta a sprofondare. Il testo registra quindi una radicalizzazione spaziale delle figure coinvolte nello scenario della poesia: se le vergini stanno in alto, sulla cima del monte, sede divina, il soggetto si trova invece al polo opposto, tumulato sottoterra, in ubicazione infera. La distanza tra questi estremi sembra incolmabile. Ecco perché, già nell'elisabettiano in cui compaiono per la prima volta le vergini, il "forking mound" che queste additano rimane intenzionalmente ambiguo: come il lettore così il soggetto poetante non sa se si tratti del monte della poesia, vicino al cielo e quindi a Dio, o di un tumulo sepolcrale, punto d'accesso all'Oltretomba, perché, secondo l'esperienza del soggetto, l'ambiguità è intrinseca alla poesia stessa, di cui le Muse sono 'attualizzazione' teatrale. Ed è dentro a quel sepolcro dischiuso che, infine, l'io poetico va a giacere: "since the radiant bed | of earth covered me moss like".

L'inumazione che troviamo in *Sleep* riproduce la posizione ctonia che a più riprese assume il soggetto rosselliano: ricordiamo, per esempio, come questi, nella poesia *Nel*

---

<sup>1</sup> È questa la variazione sulla parola-idea "sleep" cui accennavamo all'inizio del paragrafo precedente: dal sonno "bemused" (ispirato dalle Muse) del primo giro di frase si passa, nel secondo giro, a un sonno non più vegliato dalle stesse, nonostante il soggetto 'dormiente' sia sempre l'io poetico.

*mondo delle idee*, si trovi confinato in una caverna popolata esclusivamente dalla sua “fantasia rotta ai muri”<sup>2</sup>. Abbiamo visto come in questa *Variazione* la chiusura nello spazio sotterraneo problematizzi la natura del desiderio fino a darle consistenza fisica: portando all’estremo quella dinamica per cui *sempre* l’essere umano rielabora *interiormente* la realtà in forma di immagini, ombre, visioni, il desiderio implica una totale fantasmaticizzazione dell’Altro e l’isolamento in una cavità interiore scavata dal desiderio stesso. Tale posizione sotterranea, via via, diventa costitutiva del soggetto poetico, secondo un processo che diventa centrale nella poesia di *Serie Ospedaliera*, raccolta che, abbiamo visto, come *Sleep*, si fonda proprio sull’isolamento, sulla privazione di vita, sul confinamento in una “prigionia” che si vuole credere “tranquilla”<sup>3</sup>:

Perduta nella vasca d’ombre  
 le ragnatele bianche e la polvere per le ciglie,  
 granelli e piccole perle sotto una pioggia miserissima  
 decidevano per il meglio di una vita chiusa.<sup>4</sup>

Il soggetto poetico, come Euridice, non può tornare al mondo, e rimane in mezzo alle ombre, e se ciò avviene è perché si è fatta ombra lei stessa. Alla fantasmaticizzazione dell’Altro sempre corrisponde, difatti, una costante fantasmaticizzazione del sé, secondo un processo che Tanello ha riconosciuto già nella scrittura leopardiana come creazione di un sé ‘postumo’<sup>5</sup>. Resta però taciuta la *causa* di tale prigionia: che cos’è che confina Euridice nell’Oltretomba, che la imprigiona per sempre nello spazio oscuro di “una vita chiusa”? Si tratta dell’abbandono da parte dell’amante-poeta Orfeo o, piuttosto, di una *colpa* del soggetto stesso, intrinseca e inspiegabile, che rende impossibile il suo ritorno a una vita reale, concreta?

Proseguiamo nella lettura di *Sleep*. Chiuso questo primo lungo periodo, popolato dalle vergini sul monte e da un ‘io’ che è proiezione del soggetto poetante, nei versi successivi si inseriscono tre nuovi personaggi che prendono direttamente la parola: il pescivendolo, l’arciduca, l’autore. La loro entrata in scena è costruita sulla ripetizione dello stesso modello sintattico, il quale viene trattato come un *tema* da ripetere e variare: “I am ...

---

<sup>2</sup> *Variazioni Belliche*, p. 99.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 176.

<sup>4</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 218.

<sup>5</sup> Tanello parla precisamente di “posthumous posturing”. Cfr. E. Tanello, *A Note on Elegy and Self-elegy in the Canti*, consultabile al link: <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition04/artigos/a-note-on-elegy-and-self-elegy-in-the-canti.php>

cried ...”, poi alterato in “I am ... exclaimed ...”. Ed è proprio in quanto tema, sottoposto a ripetizione e variazione, che tale schema contribuisce allo sviluppo del discorso poetico. Riportiamo nuovamente i versi:

I am a  
broken fellow cried the fish monger, and  
belayed his true nature. I am the bemused  
man on the tree top cried the arch duke  
pleased he had slept with divinity. I am  
the cry in the night exclaimed the author  
as his book fell.

Soffermiamoci, anzitutto, sulle prime due occorrenze dello schema, che ogni volta si scandisce in tre tempi: “I am x” + “cried y” + proposizione ulteriore. A una formula d’esordio molto forte (“I am”) che introduce direttamente la voce del personaggio, sciolta dalle virgolette, seguono, dapprima, una sua dichiarazione gridata (“cried”) che ha per contenuto una definizione d’identità (“a broken fellow”, “the bemused man on the tree top”) la quale varia a seconda del soggetto sintattico della frase (“the fish monger”, “the arch duke”) e, poi, una specificazione, un commento su tale autodefinizione, che sembra rientrare invece nella voce del soggetto poetante. Così, del “the fish monger” veniamo a sapere che è veramente “a broken fellow” giacché ha “belayed his true nature”, mentre le parole pronunciate da “the arch duke” corrispondono al suo essere “pleased he had slept with divinity”.

Tenendo per ora da parte “the fish monger”, consideriamo più da vicino l’arciduca, o meglio, il duca malizioso e supponente<sup>6</sup>, che si definisce “bemused” compiacendosi di aver giaciuto con la divinità e che, per questo, dice di sedere “on the tree top”, di nuovo una posizione elevata che, in effetti, lo avvicina alle vergini Muse e lo distingue, invece, dal soggetto inumato. Ancora una volta, *October Elizabethans* offre un interessante parallelo, laddove vi appare l’uomo appollaiato sulla cima dell’albero:

I be but a Saint, in his Trappings,  
that does pull faces at God  
twice-a Week, lest He grow out of Practice.

---

<sup>6</sup> La separazione dei due elementi, “arch” e “duke”, genera il doppio senso: perciò, l’arciduca è un titolato malizioso e supponente. È possibile ipotizzare un’allusione a *The Waste Land* di T. S. Eliot. Nella prima sezione, *The Burial of the Dead*, dedicata esplicitamente all’interramento del cadavere, tutti temi su cui torneremo, al v. 13 compare “the arch-duke”, l’arciduca, che spaventa il personaggio femminile, Marie, lanciando forsennatamente la loro slitta giù dal pendio della montagna, là dove “you feel free”: un momento di eccitazione dotato di una certa carica erotica. Rimandiamo all’edizione con traduzione a fronte di R. Sanesi, di T. S. Eliot *Opere* (Milano, Bompiani, 1986), pp. 82-3.

But to be Saintly, o, is no fine Joke;  
 Alle my loves do resolve into one fix'd Pan:  
 that I be o the most perfect of Man.  
 Such complacency were not fit a Saint,  
 do ye Esclaim: *a Saint must live opon his miser Tree*  
 like a Starv'd Bird, and Squeak not.  
 But I answer: God has set up a new  
 Order, whence Saints may Brag,  
 holding a fumeous torchon of Snobishness  
 rasping them Drit  
 to Heav'n.<sup>7</sup>

L'aspirazione dichiarata in questo testo, a essere iperbolicamente il “più perfetto degli uomini”, per altro da parte di un soggetto che, negli *October Elizabethans*, è esplicitamente femminile, ne rispecchia la superbia e l'autocompiacimento (“complacency”), vizi che, a dispetto del nobile movente, lo fanno cadere, perché la santità si può raggiungere solo a forza di privazioni e silenzio. Un santo, cioè, per essere tale, dovrebbe *starsene sul suo albero* ‘avaro’ (“opon his miser Tree”), mantenendosi lontano dai bisogni terreni fino a morir di fame, e non gracchiare. Invece, la ‘voracità verace’ del soggetto, ovvero, i suoi appetiti, lo rendono inadatto a una simile posizione. Anzitutto, questi *desidera*, e perciò vorrebbe conoscere ogni spazio e interstizio della vita, compresi quelli più terreni, bassi, putridi; ma, anche e soprattutto, in questo specifico testo, il soggetto *si compiace* della sua stessa potenziale santità, aspirando con *vanità* e *orgoglio* alla perfezione. Ed è proprio questa la superbia, la *hybris* che, assieme alla sua passione, sembra far sprofondare l'io poetico, rivelandolo, in un elisabettiano di poco successivo, una “*Devilish maiden*”<sup>8</sup>.

Se, per un siffatto soggetto, assumere l'atteggiamento di auto-privazione prescritto al devoto è impossibile (tanto che vorrebbe dire fingere, fare smorfie a Dio), alla voce che ricorda l'astinenza e la moderazione come esercizi necessari per il raggiungimento della perfezione (“ye Exclaim”), il soggetto risponde sarcasticamente, ricordando che esiste, oramai, un nuovo ordine di santi – o meglio, si potrebbe dire, di ‘auto-santificati’ – che,

---

<sup>7</sup> Corsivo mio. Traduzione di E. Tandello: “Sono solo un santo, nei suoi vestimenti fini, | che fa sberleffi a Dio | due volte la settimana, perché non perda l'esercizio. | Ma fare il santo non è uno scherzo; | tutti i miei amori si risolvono in un'immagine fissa: | di me come l'uomo o più perfetto del mondo. | Tal compiacersi non s'addice a un Santo, | esclami: un Santo ha da vivere sull'albero dell'avarizia | come un uccello affamato, e zitto sempre. | Ma io rispondo: Dio ha creato un nuovo | ordine, per cui i Santi posson dire spacconate, | reggendo in mano una fiaccola fumosa di snobismo | che li caccia dritti | in Paradiso.” Cfr. *October Elizabethans* (2015), pp. 46-7. Riguardo all'evidente deformazione linguistica del testo, si notino: caratteristiche mutate dall'inglese elisabettiano (per esempio “ye” e le contrazioni “starv'd” e “heav'n”); la malformazione “opon” per “upon”; il calco dall'italiano “drit to” (“dritto a”) e “torchon” (“torcia”); la neoformazione bilingue ironica “fumeous”, che è una fusione tra l'italiano “fumoso” e l'inglese “famous”, tesa a significare che la gloria dei nuovi santi è inconsistente e vana.

<sup>8</sup> Si tratta di *On Fatherish Men*, cfr. *October Elizabethans* (2015), pp. 64-5.



anziché stare in silenzio, si vantano e compiacciono di se stessi, e che proprio per questo arrivano in alto, dritti al paradiso, reggendo una “torchon”, una collana preziosa, che, per assonanza con l’italiano ‘torcia’, diventa anche una fiaccola di ‘snobismo’, che quindi spande tutt’intorno a sé il fumo dell’inconsistenza, anziché la luce della verità.

Nell’atteggiamento del soggetto, che pure sa di macchiarsi di vanità nelle sue aspirazioni di perfezione, la prospettiva sembra, infine, critica nei confronti di entrambi gli ‘ordini’ di santità<sup>9</sup>: il soggetto si discosta, infatti, sia dal primo ordine, quello ‘avaro’, ereditato dalla tradizione, a causa della sua propria *voracità*, che gli impedisce di contenersi e astenersi; sia da quello ‘fumoso’ recentemente istituito, a causa di quella *veracità* che, sì, lo porta alla “complacency” di essere “the most perfect of Man” ma, quantomeno, lo salva dall’ipocrisia.

Alla luce di questo elisabettiano, scopriamo allora che, in *Sleep*, il ‘duca malizioso’ può stare “on the tree top”, come un santo, proprio perché si gloria (“pleased...”) di aver giaciuto con la divinità (“...he had slept with divinity”), rivelando di appartenere alla seconda schiera di santi ‘auto-santificati’, i vanagloriosi, anche se, secondo giustizia, alla cima dell’albero e, dopo, al cielo, sarebbe dovuto arrivare con l’esercizio della privazione, non con l’autocompiacimento. L’“arch duke” si auto-definisce, infatti, un “bemused | man”, dove la pausa segnata dalla fine di rigo non soltanto enfatizza la parola in *enjambement*, “bemused”, ma anche quella successiva, “man”. Si tratta, cioè, di un *uomo* malizioso, che si autoproclama tale e celebra la propria mascolinità vantandosi di aver dormito con la divinità, presumibilmente proprio con le vergini Muse, che, concedendosi a lui, lo hanno reso “be-mused”. Ed è grazie a questa unione che, quindi, pensa di poter proclamare (letteralmente: gridare) la natura divina della propria ispirazione: una santificazione che, segnalata dalla posizione sull’albero, va intesa primariamente come poetica, proprio per la presenza della parola-idea “bemused” posta così in rilievo.

Questo compiacersi del proprio rapporto ‘di letto’ con le Muse pare evocare, con sarcasmo, il secolare *topos* dell’incontro tra poeta e Musa: sublimazione immateriale di una relazione carnale da cui si genererebbe la poesia stessa<sup>10</sup>. Invece, il soggetto poetante-

---

<sup>9</sup> Il doppio senso di “Order” allude sia all’ordine monastico, visto il riferimento alla santità, sia all’ordine in quanto tale, quello divino, che privilegia dapprima coloro che si astengono, poi coloro che si compiacciono nello snobismo.

<sup>10</sup> Sul motivo della ‘generazione’ del testo, come concepimento e parto, si rimanda al saggio di Susan Stanford Friedman, *Creativity and the childbirth metaphor: gender differences in literary discourse*, in ‘Feminist Studies’, XIII, 1, pp. 49-82. Friedman indaga il differente uso della metafora in relazione al genere del poeta: la produzione del testo sarebbe presentata come ‘procreazione mentale’ nella tradizione poetica al maschile (con uno spostamento necessario dal

poetico rosselliano non può né vuole rinunciare alla carne in nome di un'inconsistente autoglorificazione, pagando il pegno della sublimazione del corpo: non ha affatto l'ambizione a giacere *idealmente* con le Muse. Del resto, queste, nella loro verginea purezza, sono "dangerous". L'aspirazione del soggetto, forse, è ben peggiore. Anziché bearsi di una presunta ispirazione divina, questi vuole essere *veramente* il "più perfetto" degli uomini, voce e corpo dell'umanità sofferente e massacrata, anche se così si espone al rischio di toccare il 'putrido', allontanandosi per sempre dalla luminosità delle Muse.

Perciò, lo schema sintattico, sinora ripetuto per due volte, subisce una variazione significativa. "I am", l'io sono', che qui si protende in *enjambement*, viene ora *esclamato* da un "author" che, però, non si autodefinisce tale: il tema "cry" si sposta dalla funzione verbale a quella sostantivale, sì che questo personaggio, anziché gridare la natura divina della propria ispirazione, proclama di essere egli stesso un 'pianto' o 'grido nella notte', mentre il suo libro "fell", esattamente come caduto è il soggetto dell'esordio. "The author" non può, difatti, levarsi in alto, sulla cima dell'albero come un uccello. E se non si autoproclama poeta, se non vanta un presunto rapporto con la divinità, è perché, piuttosto, è destinato a perpetrare una vocazione *al basso*. Non potendo (o non volendo) affermare un'identità individuale, egotica, tanto più fallace, può definirsi soltanto come 'pianto' o 'grido': presenza notturna, pura espressione, voce non individuabile, come è per Stephen Dedalus, dapprima, l'artista creatore, in *A portrait of the artist as a young man*, e come sarà, poi, Dio in *Ulysses*, "a shout in the street"<sup>11</sup>.

The lyrical form is in fact the simplest verbal vesture of an instant of emotion, a rhythmical cry such as ages ago cheered on the man who pulled at the oar or dragged stones up a slope. He who utters it is more conscious of the instant of emotion than of himself as feeling emotion. (...) *The personality of the artist, at first a cry* or a cadence or a mood and then a fluid and lambent narrative, *finally refines itself out of existence*, impersonalises itself, so to speak. The esthetic image in the dramatic form is life purified in and reprojected from the human imagination. The mystery of esthetic like that of material creation is accomplished. The artist, like the God of the creation, remains within or behind or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.<sup>12</sup>

---

piano del corpo a quello intellettuale) e 'creazione viscerale' nella lirica al femminile, dove la dimensione corporea viene recuperata. Rosselli, in un certo senso, supera la distinzione di genere perché per lei, come vedremo attraverso l'analisi testuale, la creazione poetica è sempre, al contempo, mentale e viscerale, intellettuale e corporea, ideale e sensuale.

<sup>11</sup> J. Joyce, *Ulysses*, p. 40. Per la traduzione italiana, cfr. Id., *Ulisse*, p. 47.

<sup>12</sup> Id., *A portrait of the artist as a young man* (New York, Penguin, 2003), pp. 232-3. Corsivi miei. Traduzione di Cesare Pavese: "La lirica è di fatto il più semplice rivestimento verbale di un attimo di emozione, un grido ritmico quale, secoli fa, servi a incitare l'uomo che manovrava un remo o trascinava pietre su per un pendio. Chi emette questo grido è più conscio dell'attimo di emozione che non di se stesso in quanto provi un'emozione. (...) La personalità dell'artista, dapprima un grido, una cadenza o uno stato d'animo, poi una narrazione fluida ed esterna, si sottilizza alla fine sino a sparire, si spersonalizza, per così dire. L'immagine estetica nella forma drammatica è la vita, purificata

Questo passo di *A portrait of the artist as a young man* ci ricorda che il genio creatore, come il rosselliano “author”, se *autentico*, non scrive per affermare la propria personalità singolare e per elevarsi al di sopra del resto dell’umanità, perché, al contrario, nel momento della creazione, si fa puro grido, emozione, canale di *esperienza viva*, che si trasforma e riplasma nell’opera, la quale, però, come testimonia *Sleep*, proprio per questo *si grava* del peso dell’umanità stessa: la sofferenza che si *inscrive* nel suo libro lo rende ‘esausto’, stremato, fino a crollare, trascinando con sé anche il suo creatore<sup>13</sup>.

È significativo, dunque, che, tra le cadute parallele del soggetto dell’*incipit* e del libro dell’autore, torni l’elemento del pianto/grido, ripresa che istituisce una corrispondenza profonda tra le due figure. Il sonno del soggetto poetante, infatti, è, sì, “bemused”, ‘stupefatto’, ispirato dalle Muse, e conduce alla poesia di *Sleep*; tuttavia, il soggetto non si unisce alle vergini sul monte, non raggiunge l’apoteosi nel dormirvi assieme e non può godere di un sogno aureo, perché il *suo* sonno è irrimediabilmente segnato dal *pianto*, così come ne è gravato il libro dell’autore, che proprio per questo precipita.

Qualche pagina prima di *Sleep* si trova un testo che, in quest’ottica, è molto prezioso. La sua vicinanza a *Sleep* è suggellata dalla presenza dello stesso *incipit*, ma al posto di “sleep” troviamo un altro tema, “play”, da cui deriva una differente evoluzione del pensiero e, così, della poesia.

---

nell’immaginazione umana e da questa riproiettata fuori. Il mistero della creazione estetica, come quello della creazione materiale, è compiuto. L’artista, come il Dio della creazione, rimane dentro o dietro o al di là o al di sopra dell’opera sua, invisibile, sottillizzato sino a sparire, indifferente, occupato a curarsi le unghie.” Id., *Dedalus. Ritratto dell’artista da giovane* (Milano, Adelphi, 2009), pp. 260-1. Non vogliamo affermare che ci sia una citazione diretta del passo; quest’ultimo, però, può aiutarci a riflettere sul testo rosselliano. È inoltre il caso di notare che per Stephen Dedalus quella lirica è la forma letteraria primordiale, più vicina e fedele al grido ritmico dell’esperienza vissuta, mentre quella narrativa espande il grido e gli dà fluidità, in un vorticoso fluire da cui, poi, emergono i personaggi e le immagini della forma drammatica. Rosselli, nella sua ricerca poetica e formale, sembra attraversare tutti i generi così come descritti da Joyce, assumendo come materia della poesia lo *stream of thought* che, discendente dello *stream of consciousness*, dovrebbe essere flusso narrativo, cercando di racchiuderlo in una forma ritmica che sia poetica, ancora vicina e fedele alla voce e al ‘grido’ dell’esperienza interiore, la quale, a sua volta, è popolata dalle immagini e dalle figure in cui si coagula la vorticosità del flusso, proprio come avviene nella forma drammatica.

<sup>13</sup> “The Author” per eccellenza, del resto, è Dio, e sappiamo che il *Suo* libro, la *Sua* creazione – l’umanità stessa –, è destinata alla rovina, anche se in questo caso la caduta non coinvolge, ovviamente, il Creatore. Dio viene indicato come Autore, per esempio, in *Paradise Lost*. Si prenda la lode levata da Adamo nel libro V, ai vv. 185 e segg.: “Ye Mists and Exhalations (...) | In honor to the World’s great Author rise (...). | Join voices, all ye living Souls; ye Birds, | That *singing up to Heaven Gate ascend*, | Bear on your wings and in your notes his praise”. Nella traduzione di R. Sanesi: “Esalazioni e nebbie (...) | rendete onore al grande Autore del mondo; (...) | Anime vive, | unite insieme le voci, uccelli che cantate nell’ascesa | verso la porta del cielo, portate sulle ali | e nelle vostre note le sue lodi?”. Cfr. J. Milton, *Paradiso Perduto*, pp. 218-9 (corsivi miei). Al *sollevarsi* della lode del creato e, in particolare, del *canto* degli uccelli verso le soglie celesti, Rosselli contrappone la *caduta* del libro – la sua scrittura macchiata, non già canto ‘alato’. Torneremo su questo punto più avanti.

slightly nauseated with all cry I fell  
into *bemused* play, because God was not  
in my face. Since the cry had fallen  
from the lips of the child my sleep had been  
*betroubled* with cry, o soft shadow of sin you swamp  
my heart's play.<sup>14</sup>

Il sintagma “bemused sleep”, che troviamo nella poesia *Sleep*, si trova qui diramato in due direzioni: infatti, la caduta ‘nauseata’ del soggetto conduce a un “*bemused* play”, mentre, a qualificare il sostantivo “sleep”, è il participio “*betroubled*”. Da un lato, quindi, si istituisce un’implicita equivalenza tra sonno e “play”, se la *nausea* dovuta al pianto può portare all’uno come all’altro, entrambi stupefatti: come se addormentarsi implicasse l’apertura di un sipario e l’avvio di un gioco che è la messa in scena delle passioni e del pensiero nel teatro del sonno-poesia. Dall’altro lato, questo testo ci precisa che il sonno del soggetto è *turbato*, dettaglio che, così esplicitato, manca in *Sleep*. Si noti che la forma comune dell’aggettivo, “troubled”, è intensificata da Rosselli attraverso l’aggiunta del prefisso “be-”, fatto, questo, che denota la sua attenzione per la morfologia della parola: quindi, l’accostamento tra “betroubled” e “bemused” conferma la nostra ipotesi che, dal canto suo, l’aggettivo “bemused” non vada inteso soltanto come ‘stupito’, ma sentito in tutto il peso che gli conferiscono le sue componenti interne, con tutte le potenzialità semantiche e figurative che ne derivano.

Tornando al testo, questo ci dice che, sin da quando il *pianto/grido* è *caduto* dalle *labbra* del bambino, il sonno del soggetto ne è stato inquietato, e così la sua anima, giacché l’inglese, con “trouble”, indica una “turbolenza che intorbida l’anima” stessa<sup>15</sup>. L’inglese, oltretutto, offre nella parola “cry” una perfetta congiunzione di pianto e grido che non ha veri e propri equivalenti in italiano, anche se il pianto in sé potrebbe implicare anche il lamento, quindi l’esperienza acustica<sup>16</sup>. Che Rosselli, usando “cry”, puntasse a mantenere l’ambiguità è provato proprio dal testo che stiamo leggendo. Un grido, infatti, non dovrebbe cadere ma levarsi, mentre a cadere sono propriamente le lacrime. In questo caso, quindi, “the cry had *fallen*...”, la corretta traduzione di “cry” sembrerebbe

---

<sup>14</sup> Corsivi miei. Traduzione di E. Tandello: “leggermente nauseata a quel piangere caddi | in uno stupito giocare, perché Dio non era | sul mio volto. Da quanto il pianto era caduto | dalle labbra del bimbo il mio sonno era stato | turbato dal pianto, oh tenue ombra del peccato sommergi | il gioco del mio cuore.” *Sleep*, pp. 932-3.

<sup>15</sup> N. Fusini, *Di vita si muore*, p. 107.

<sup>16</sup> Vedremo come nella poesia in italiano il tema “cry” si riproduca sia nella forma di “pianto” e “lacrime”, sia nella forma di “urla”.

essere quella di “pianto”. Pure, il riferimento alle labbra (“...from the *lips*”) riporta all’emissione vocale, in un perfetto mescolarsi di pianto e grido: il risultato è che, gravata dal peso delle lacrime, la voce stessa non si leva ma cade. L’uso del *past perfect*, poi, colloca l’origine di tale turbamento in un passato antecedente tutto, determinando la caduta del soggetto, a sua volta gravato dal peso delle lacrime che rigano il volto dell’innocente ferito, oltraggiato.

Incrociando i due testi, comprendiamo che il soggetto poetico rosselliano si fa canale di *ogni* pianto e di *ogni* grido della storia, a partire dal primo pianto/grido caduto dalle labbra di un bambino, sia che quest’ultimo rappresenti l’infanzia perduta del soggetto stesso, sia che si tratti del primo innocente ingiuriato nella storia dell’uomo. La traduzione di Tandello, che nell’*incipit* di questo testo come in *Sleep* restituisce ‘ogni pianto’ per “all cry”, è rivelatoria, perché l’emozione che l’autore *sente* ed *esprime* attraverso la sua voce-corpo sembra, dunque, essere la sofferenza dell’intero genere umano, di cui la sua poesia diventa ‘pianto’ e ‘grido’: la sua scrittura poetica se ne fa depositaria nella forma insieme del lamento e dell’urlo che, impastati di dolore e di rabbia, si esprimono con tutta la loro forza – e anche in questo senso è “with *all cry*” che il soggetto scrive, con *tutta* la voce che ha in corpo.

Disposto ad ascoltare e accogliere l’esperienza umana, il soggetto ne è infine logorato, nauseato, reso esausto, e cerca il sonno; ma il male, il massacro, il pensiero della morte penetrano nel suo stesso sonno poetico, fino ad allontanarlo dal monte delle Muse, impedendogli di abbandonarsi nella dolcezza del sogno<sup>17</sup>. Anzi, lo stesso monte a due cime, il Parnaso indicato dalle vergini, si rovescia e si trasfigura in sepolcro spalancato, all’interno del quale il soggetto è attirato, fino a stendervisi<sup>18</sup>.

La questione è di importanza cruciale nell’intera opera rosselliana: per esempio, su questo stesso motivo si chiude, significativamente, *La Libellula*.

---

<sup>17</sup> È proprio qui che notiamo l’originalità della variazione rosselliana sul tema dell’*ad Somnum*, cui Stefano Carrai ha dedicato uno studio. Se nel corso della lirica italiana l’invocazione al sonno riflette una ricerca di quiete o di un sogno d’appagamento per il soggetto poetante, se anche il romanticismo europeo ne ha fatto un “momento in cui l’anima (...) rientrava in sintonia con il cosmo”, il problema nella poesia rosselliana è che il sonno stesso rimane inquinato dai turbamenti della carne, sì che il soggetto non nutre alcuna speranza di riposo effettivo: né la sua nausea può alleviarsi né riesce a dormire “lo spirito guerrier” che gli “rugge” dentro (l’allusione è ovviamente al sonetto *Alla sera* di Foscolo), a prova della discendenza propriamente barocca (inglese) del motivo. Cfr. Stefano Carrai, *Ad somnum. L’invocazione al sonno nella lirica italiana* (Padova, Editrice Antenore, 1990), in particolare il capitolo *Le ragioni di un topos*, pp. 84-137.

<sup>18</sup> Ricordiamo come anche *Nel mondo delle idee* la clausura nella caverna sia connessa allo stesso motivo, perché “nella | vita tutto era rosicchiato dal *logorante pianto* dei pipistrelli”. Corsivo mio.

*Sapere e tacere e parlare e vibrare  
e scordare e ritrovare l'ombra di Gesù che seppe  
torcersi fuori della miseria, in tempo giusto  
per la carne di Dio, per lo spirito di Dio, per  
la eccellenza delle sue battute, le sue risposte  
accanitamente perfette, il suo spirito randagio.  
Sapere che la veridica cima canta in un trasporto  
che tu non sempre puoi toccare: sapere che ogni  
pezzo di carne tua è bramata dai cani, dietro  
la tenda degli addii, dietro la lacrima del solitario,  
dietro l'importanza del nuovo sole che appena  
appena porta compagnia se tu sei solo. Rovina  
la casa che ti porta la guardia, rovina l'uccello  
che non sogna di restare al tuo nido preparato,  
rovina l'inchiostro che si fa beffa della tua  
ingratitudine, rovina gli arcangioli che non  
sanno dove tu hai nascosto gli angeli che non  
sanno temere.<sup>19</sup>*

Alla tensione sfibrante per la conoscenza, che fa tremare il soggetto e la sua voce (“vibrare”), oscillando tra sapere e non sapere, tra parlare e tacere, risponde la necessità di fare ‘tabula rasa’ per ispirarsi alla figura di Cristo (“scordare e ritrovare l’ombra di Gesù”), oggetto di un ironico (ma serissimo) rispecchiamento, in linea con il tono generale del poemetto: se la frattura che lacera dolorosamente il soggetto è sempre aperta dall’inconciliabilità tra la natura del corpo e la necessità della sua sublimazione in favore dello spirito, o viceversa, Cristo soltanto, con le sue “battute” e le sue parabole, è riuscito a sbarazzarsi del problema e a superare tale scissione, perché, al contempo, egli è corpo e spirito, uomo e dio<sup>20</sup>. Il soggetto, al contrario, è tutto umano, tutto creatura, divorato dalla brama della carne e destinato al suo strazio, nonostante aspiri a farsi, a sua volta, creatore. Invece, può soltanto torcere versi difficili nella notte, logorandosi per il peso della colpa umana, macchiandosi nel peccato, consumandosi nel lutto universale per tutto ciò che vive e marcisce. Proprio per questo, benché sappia che “la veridica cima canta”, non può detenere il trasporto lirico (e per lirico intendiamo puro, elevato, sublime) cui presiedono le vergini sul monte. Il suo canto è sempre *sporcato*: dal desiderio, dalla morte, dalle domande, dal disincanto, e dall’ironia. In breve, la sua poesia oscilla tra *lamento* e *ribellione* ed è, sin dall’inizio, perseguitata, nonché votata al disastro. Perciò il finale de *La Libellula* è costruito serratamente sul tema “rovina”, la cui funzione sintattica

<sup>19</sup> *La Libellula*, p. 213. Corsivi miei.

<sup>20</sup> Lo “spirito randagio” indica la libertà di Gesù rispetto al Signore-Re ebraico e rispetto alla sua Legge di esclusione e divieti, severa e incontrovertibile: Cristo devia, erra, anche con una certa selvatichezza (“randagio”), dalla Legge dell’Antico Testamento. È un’interpretazione ‘ribelle’ di Cristo, su cui torneremo in chiusura al nostro lavoro.

è volutamente ambigua. Nei primi tre casi sembra trattarsi di un indicativo semplice, che precede enfaticamente il soggetto sintattico: ogni riparo e ogni difesa crollano (“Rovina la casa che ti porta la guardia”) così come, condannato alla rovina, è l’uccello che non resta al sicuro nel proprio nido “preparato”, eco sia dell’infelice rondinella pascoliana<sup>21</sup> sia del passero solitario di Leopardi cui si aggiunge, però, la dimensione ribelle propria e caratteristica della voce poetica rosselliana, perché il volo a cui dispone il suo canto non è protetto dal *comfort* della tradizione – in questo senso, non rimane nel “nido preparato”. Difatti, subito dopo, destinato alla rovina è il suo stesso “inchiostro”, la scrittura indomita e inarrestabile che macchia il soggetto di “ingratitude”, e “si fa beffa” del rischio che essa comporta. Nell’ultimo giro di frase, che chiude l’intero poemetto, la funzione sintattica del verbo-idea cambia, e sembra diventare un imperativo di sfida rivolto al *Deus absconditus*, che “rovini gli arcangeli” ignari e “gli angeli” ribelli, i quali “non sanno temere”. Tale nuova funzione del verbo si ripercuote sulle precedenti occorrenze, sì che non si capisce più chi sia il soggetto agente della rovina: forse, si tratta sempre di imperativi, in un appello amaro che il soggetto poetante rivolge al potere oscuro che, sin da principio, ha segnato la sua esistenza con il disastro, e con la caduta. Infatti, questo fortissimo finale, che, come segnalato da Carpita, intreccia tra loro le memorie di Milton e Lautréamont<sup>22</sup>, si ricongiunge all’inizio del poemetto stesso, “in forma di drago che si mangia la coda”, laddove, insoddisfatta delle “canzoni puerili” della “santa sede” (e proprie), la fanciulla “allucinata” decide di prendere “il salto per un addio più difficile”<sup>23</sup>: il “salto” che porta, infine, alla rovinosa caduta.

Seppur meno violento e trasgressivo, il pensiero della poesia di *Sleep* si arrovela attorno allo stesso paradosso fondamentale, che riguarda la scrittura poetica *tout court*. Da un lato, infatti, la purezza virginea delle Muse, che le rende al contempo sacre e ‘tenere’ (confortanti ma anche *appetibili*, per il “bemused man”) è anche *pericolosa*, dal momento che può implicare per il poeta il distacco dal mondo, al di sopra dell’albero,

<sup>21</sup> L’allusione al *X agosto* di Pascoli è già stata notata da Tandello, in E. Tandello, *Doing the Splits: Language(s) in the poetry of Amelia Rosselli*, in *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1992, 1, p. 371.

<sup>22</sup> “Il poemetto si chiude con dei versi dove si intrecciano due fonti, il *Paradise Lost* di Milton e *Le chants de Maldoror* di Lautréamont (...). Gli «angeli che non sanno temere» sono i «rebel angels», i superbi guidati da Satana nella rivolta contro Dio. Ma Milton è a sua volta una fonte dei *Chants* (...). Il verso rosselliano allude ad una scena del Canto VI: Maldoror uccide barbaramente il messo del signore, un arcangelo, venuto sulla terra per redimerlo; una volta compiuto il delitto il protagonista si chiede: «Où cachera-t-il l’archange?»”. Cfr. C. Carpita, «*At the 4 pts. of the turning world*». *Dialogo e conflitto con l’opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, in *Per leggere*, XII, 22, 2012, p. 99.

<sup>23</sup> *La Libellula*, p. 195.

verso la cima del monte: una sublimazione, che è anche oblio, della carne e della verità dell'esistenza. Questa, invece, è irrimediabilmente macchiata dal male: dall'ingiustizia, dalla sofferenza, dalla morte. Così, pur sotto la tutela delle Muse, la poesia rischia di venir meno alla sua responsabilità conoscitiva ed etica nei confronti dell'esperienza e dell'umanità. D'altro canto, la voce poetica che voglia *autenticamente* farsi carico del vissuto umano va incontro al pericolo opposto, perché finisce per macchiarsi a propria volta, accogliendo i segni del corpo e del tormento che quest'ultimo subisce, per effetto del desiderio e della 'consumazione' che porta infine all'estinzione<sup>24</sup>: in tal caso, la poesia finisce per assumere su di sé le macchie del sangue e della carne.

Il soggetto poetante-poetico si trova allora in trappola. La sua *vocazione*, cui non può rinunciare, è alla poesia, la quale, plasmata nella non-ragione del sonno, è di per sé una sospensione del tempo, quindi una pausa dalla vita. Tuttavia, il soggetto non può ascoltare la "veridica cima": dormire e cantare con le vergini Muse. Non volendo e non potendo dimenticare la miseria, la sofferenza, la creaturalità dell'uomo, non trasforma questa sospensione di sonno in un sogno di poesia sublime, elevandosi in un canto pienamente lirico, ideale, divino, cioè, depurato e dimentico di ogni male: la passione e il sangue si *inscrivono*, infine, nel nero del suo inchiostro.

Infatti, il libro che scivola di mano all'autore di *Sleep*, per cadere in basso, è lo stesso "Exhausted Booke" che, in *October Elizabethans*, costituisce l'oggetto del "Dreaming" del soggetto poetante: ricordiamo che, nella nera impronta del sonno, il soggetto *intesse e sogna* il suo *libro*. Ma questo è un sogno turbato, che trascina nel corpo e nell'anima della poesia i segni della carne, gravandola così di un peso che, irrimediabilmente, la condanna alla "rovina", parola-idea su cui, abbiamo visto, si chiude *La Libellula* e che corrisponde al "rack"<sup>25</sup> della poesia in lingua inglese.

so we finally have reached the level our self had  
meant reach, about a month ago, *planning*  
*rack into future*. O sing we, with one  
short glance into the  
arabic grammar, sing we, then  
'(i say), sing we uplifted from the

---

<sup>24</sup> Usiamo il termine in senso shakespeariano, rievocando ancora il secondo monologo di Amleto. W. Shakespeare, *Amleto*, III, 1, v. 63, pp. 124-5. Il problema del corpo, tormentato tanto dal desiderio quanto dalla consunzione naturale, è un'eredità che Rosselli doveva ricevere proprio dal personaggio shakespeariano.

<sup>25</sup> Il sostantivo "rack" è una parola ambigua, che si apre a un ampio ventaglio di accezioni semantiche. Nella traduzione di E. Tanello approvata da Rosselli è resa come "distruzione", dunque va intesa, almeno in questo caso, come variante di "wrack". Per i vari significati di "rack", cfr. *OED*, vol. XIII, pp. 78-8.



ground as yet not  
 quite at the heaven, but static  
 in our own innumerable undescrivable  
 tension of love fear and all that god  
 has replenished the world with, time merrily  
 chirping at the great wide interlaced gates  
 opening finally at our demonish  
 will but now is it god's!<sup>26</sup>

Bloccato per effetto di due spinte opposte e contrarie, da un lato la forza anagogica del canto poetico e l'aspirazione al divino, dall'altro il peso delle passioni umane e la sua stessa 'volontà diabolica', il soggetto, con il proprio Sé diviso, si trova sospeso e 'statico' di fronte alle soglie spalancate di un regno ultraterreno che, in questo testo del 1955, sembra essere proprio il Paradiso – ma rimane una forte ambiguità, giacché, all'inizio del testo, il soggetto sostiene di aver raggiunto la 'rovina'.

Quest'ultima poesia si può accostare a un altro testo, particolarmente significativo, che è tratto da *October Elizabethans*, dove pure compaiono i "gates" celesti:

Do save me God,  
 from these straights,  
 do show me your lovely opal gates (or is it pearl or is it gold enlaced?),  
 that I may tear myself free of doubt  
 but for one day. I do see the lilies  
 upon the trembled forked meadow;  
 I'd rise, and run,  
 my arms outstretched to pick them  
 and covet them into my bosom! But alas,  
 my lover comes this night:  
 'tis he, not the lilies,  
 I must hold upon my foresick arms!  
 O Devil with the broken tail, o Man  
 that dost assail me with your  
 pet talk, must I forget I stood before in parley with Cherubins,  
 and Seraphins, that glowed?<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Traduzione di E. Tanello: "così finalmente abbiamo raggiunto il livello il nostro io aveva | inteso circa un mese fa, programmando | distruzione per il futuro. Oh cantiamo, con una | breve occhiata alla | grammatica araba, cantiamo, allora, | '(dico), cantiamo sollevati da | terra e ancora non | proprio ai cieli, ma statici | nella nostra innumerevole indescrivibile | tensione di amore paura e tutto quello di cui dio | ha riempito il mondo, il tempo allegramente | cinguettante ai grandi larghi cancelli intrecciati | che si spalancano finalmente alla nostra diabolica | volontà ma ora è quella di dio!" *Sleep*, pp. 872-3.

<sup>27</sup> Traduzione di E. Tanello: "Salvami Dio, | da queste distrette, | mostrami le tue belle porte d'opale (o sono perle o è trina dorata?), | ch'io mi possa strappare al dubbio | solo per un giorno. Vedo i gigli | sul campo biforcuto tremolante; | mi alzerai, e correrei | le braccia tese a raccoglierti | e con brama stringerli al petto! Ma ahimè | il mio amato verrà questa notte: | lui, e non i gigli | dovrò stringere tra le mie braccia malatissime. | O Diavolo dalla coda rotta, o uomo | che mi assali | di moine, devo scordarmi d'essere scesa a patti con cherubini | e serafini ardenti?". Cfr. *October Elizabethans* (2015), pp. 40-1.

Il soggetto, come spesso accade, assume tratti persefonei: come una *kore*, vorrebbe alzarsi per raccogliere i fiori del campo, tuttavia, non è “senza colpa” come dovrebbe essere, e sa fin da subito che cosa la aspetti<sup>28</sup>. Infatti, nel prato si è già aperto uno squarcio (“forked meadow”)<sup>29</sup> e presto, durante la notte, arriverà a prenderla con sé il suo amante, uomo diabolico dalla coda rotta o tagliata (“broken tail”) in cui echeggiano, mescolandosi, le figure di Satana e Ade. Ancora una volta, la poesia si trova tra due estremi, la tensione al superno e l’attrazione della terra, che conduce al luogo infero: perciò, stretta tra la primavera e l’Oltretomba, memore dei tempi in cui discorreva con luminosi Cherubini e Serafini – la sua innocenza perduta –, la fanciulla prega che Dio le dischiuda, anche soltanto per un giorno, i cancelli del Paradiso. Questi stessi “gates” acquisiscono però un aspetto perturbante, perché il dubbio sulla loro fattura (opale, oppure oro intrecciato a perle) non è insignificante: difatti, mentre nella chiusa della poesia (là dove si parla di Cherubini e Serafini) è percepibile una vaga eco miltoniana, il terzo verso contiene un’esplicita allusione al secondo libro di *Paradise Lost*. Nello specifico, all’inizio del libro, Milton, per descrivere lo splendore del trono infero di Satana, si riferisce alle ricchezze d’Oriente, esattamente “*Pearl and Gold*”, mentre, alla fine dello stesso libro, quando Satana si appressa al Paradiso, “th’Empyrean Heaven” è circondato da “*Opal Tow’rs and Battlements adorn’d*”<sup>30</sup>. Dunque, invocare Dio perché mostri le ‘belle porte d’opale’ del suo regno, per poi domandarsi, in un inciso ironico, se non siano piuttosto fatte di ‘perla e oro’, vuol dire mettere tragicamente in discussione la natura stessa del divino: il soggetto non può discernere se i cancelli siano veramente quelli del Regno dei Cieli o se non si tratti, invece, di un miraggio.

L’allusione a Milton rende chiaro come il problema del soggetto sia, ancora una volta, comprendere il mistero dell’assenza divina e della propria condizione, infera e ctonia. Dapprima creatura luminosa, fanciulla innocente, in grado di presenziare al cospetto di angeli e arcangeli, il soggetto si trova ora sprofondato, divorato dal desiderio di vita, come suggerisce il verbo “covet” che qualifica l’agognata raccolta dei fiori – desiderio che, per il suo eccesso, è destinato a rimanere deluso. Difatti, la raccolta dei gigli non

---

<sup>28</sup> Introduciamo così un testo su cui torneremo a riflettere, dove l’essenza della *kore* è definita proprio come “senza colpa”: Karol Kerényi, *Kore*, in G. Jung – K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (Torino, Einaudi, 1948), pp. 149-220, in particolare, p. 161.

<sup>29</sup> L’uso del verbo “forking” per indicare l’apertura nel terreno conferma l’ambiguità del “forking mound” di *O the devout Virgins do sit upon the Mount*.

<sup>30</sup> Cfr. v. 4 e v. 1049 del libro II. Cfr. John Milton, *Paradiso Perduto*, pp. 50-1; pp. 104-5.

può avvenire perché il soggetto è *già* caduto: la *kore* è *già* stata inghiottita da quel movimento sotterraneo che, spaccando il campo in due, l'ha allontanata irrimediabilmente dai fiori. E mentre le sue braccia, che vorrebbero abbracciare la vita, sono costrette a stringere un amante mortifero e demoniaco, questa fanciulla implora Dio perché le permetta di scrutare oltre le soglie celesti per “strapparsi al dubbio” e scoprire se veramente esiste il regno puro e lucente che ricorda, o se l'unico mondo in cui si è costretti a vivere, una volta perduta l'innocenza, non sia quello infero, e il Paradiso soltanto un sogno perduto; o peggio, un'allucinazione, in cui malignamente si trasfigura l'inferno stesso.

Così, la caduta di Adamo ed Eva, la perdita del Paradiso, la conseguente penetrazione della morte nella vita dell'uomo, fondendosi al mitologema della *kore*, sono temi che corrispondono nella poesia rosselliana alla caduta del soggetto, che ha perduto in tempo immemore la propria innocenza e così il proprio sonno – con tutti i sogni che avrebbe potuto offrire – a partire da un evento traumatico e misterioso con cui la morte ha segnato il proprio ingresso nella sua vita<sup>31</sup>. Ed è intorno a questo mistero, intorno alla causa oscura che ha fatto cadere il primo pianto dell'innocente, dunque intorno alle ragioni imperscrutabili del male, che costantemente si interroga la poesia.

Tali motivi sono ricorrenti ed espliciti, anzitutto, in *October Elizabethans* che, proprio per questo, si presenta come un libro molto coeso ed omogeneo: del resto, tra tutti gli elisabettiani che dichiara di aver scritto Rosselli ne seleziona soltanto ventiquattro. Si può tranquillamente affermare che la tematica centrale del mini-canzoniere sia la voracità di un soggetto indomito, femminile, una “shrew”, che è tesa nel dissidio tra purezza ed erotismo, tra l'ordine divino e la ribellione diabolica, finché i due termini, costantemente sovrapposti, si confondono rendendo impossibile discernere tra l'uno e l'altro. Nondimeno, nel mini-canzoniere, la *causa* della *caduta* del soggetto sembra darsi come univoca: si tratta di una *colpa* associabile alla sua *brama* e alla sua smania *rancorosa* e *vendicativa* che ne rispecchia l'incapacità a servire, quindi la perenne fuga dal ruolo costituito e l'insubordinazione a quel Signore-Padre che, anziché garantire l'ordine, è infine avvertito come un amante-padrone infido e sleale.

So you did love me, you Say! I believe It not,

---

<sup>31</sup> Ecco perché il verbo “to fall” si trova sempre al passato, semplice o perfetto. Torneremo più avanti sulla figura, così importante, della *kore*.

and Fain would have You Burn't  
'pon a Strong Fire; for so Playing at me: were I not I once again Forgive,  
and do Continue sending you Missiles;  
Plunging my Prick into your Heart *like a Bee,*  
*that dost pay with Death its owne, Blinde, Voracitee.*<sup>32</sup>

In questo testo il soggetto immagina di *pungere* l'Altro con le sue lettere, simili a 'missili', ma come farebbe un'ape che, proprio ferendo l'Altro, condanna se stessa alla morte, inevitabile conseguenza della sua 'cieca voracità'<sup>33</sup>.

Questi stessi temi in *Sleep* assumono dei toni leggermente differenti: parlando dalle regioni del proprio esilio, dal fondo della sua "vita chiusa" o "prigionia tranquilla", il soggetto si interroga sulla *necessità* o *accidentalità* della propria caduta e, laddove cerchi di risollevarsi, il 'volo' è sempre ambiguo, come abbiamo visto in *so we finally have reached the level*.

Si consideri il seguente testo di *Sleep* che, datato 1955, precede cronologicamente gli *Elizabethans*<sup>34</sup>:

the cherry bee stands on the apple tree  
in full bloom; i cut a road to hell  
with my own footing. Drones the humming-bee;  
i never sought God, nor found it.<sup>35</sup>

Anche qui l'ape è proiezione del soggetto poetante che, come nell'elisabettiano sopra riportato e, ancora, in una lettera del 1956<sup>36</sup>, si paragona apertamente a una frenetica e/o vorace "bee". Questa volta, però, a connotarla non è esplicitamente una violenta brama, anche se il suo colore, il rosso ciliegia, riporta alla mente la tinta della passione e del sangue. E in effetti, ferma sull'albero di *melo*, l'ape è *attratta* dal suo pieno rigoglio e così segna la propria strada verso la dannazione, giacché è destinata per sempre a ronzare o

---

<sup>32</sup> Corsivi miei. Traduzione di E. Tandello: "Davvero mi amavi, dici! Non lo credo | e con gioia su di un fuoco vivo | ardere ti farei per tale inganno: se non che perdono ancora ti concedo | e sempre missive ti spedisco; | ficcandoti il mio pungolo nel cuore come un'ape, | che paga con la morte la sua cieca voracità." Cfr. *October Elizabethans* (2015), pp. 42-3.

<sup>33</sup> L'associazione tra ape e desiderio si trova soprattutto nella poesia antica: si pensi all'Ode XL di Anacreonte, là dove Eros stesso viene punto dall'ape, e Afrodite gli ricorda che peggior ferita è quella che solitamente lui infligge agli umani con le sue frecce. Tuttavia, il fondo Rosselli di Viterbo conserva soltanto un volume, curato da Manara Valgimigli, *Saffo e altri lirici greci* (Vicenza, Edizioni del Pellicano, 1942), dove l'Ode di Anacreonte manca.

<sup>34</sup> Ricordiamo ancora che tutti gli elisabettiani risalgono all'autunno del 1956.

<sup>35</sup> "l'ape-ciliegia è sul melo | in fiore; mi son scavata una strada all'inferno | da me. Ronza l'ape ronzante; mai cercò Diò, né lo trovò." *Sleep*, pp. 862-3.

<sup>36</sup> Nello specifico, usando una locuzione molto comune, si definisce "a Busy Bee" in una lettera a John che risale all'ottobre 1956, quindi coeva a questi testi.

biassicare (“droning”)<sup>37</sup>, non già a cantare, intorno all’oggetto dei suoi desideri, svolazzando senza posa da un fiore all’altro.

I due testi a confronto ci permettono di misurare la distanza che esiste tra *October Elizabethans* e *Sleep*. Se nel primo caso il soggetto è tanto smanioso da *voler* ferire l’Altro, e mortalmente e eroticamente, rivendicando in atteggiamento prometeico la propria ‘cieca voracità’, nel secondo caso il soggetto, già condannato, *sa* e *accetta* di essersi ormai scavato di propria sponte la strada per l’inferno: la punizione si è già consumata. La potenziale amarezza di questa consapevolezza è però stemperata dall’ironia, giacché il soggetto dichiara che, non avendo mai cercato Dio, non avrebbe mai potuto trovarlo: rovesciamento del noto detto popolare “chi cerca trova”.

Il sottinteso di questo secondo testo, oltretutto, è che, sebbene il soggetto sia perennemente assorbito dall’inseguimento dell’Altro, forse l’oggetto della sua *quête* non è veramente Dio, ma qualcosa di proibito, la cui conoscenza porta alla perdizione – da qui, l’allusione al melo della Caduta<sup>38</sup>. Del resto, l’ultimo verso sembra ribaltare una formula biblica che, tipicamente, è pronunciata dalla voce di Dio e da cui pare discendere lo stesso detto “chi cerca trova”: “those that seek me diligently shall find me”<sup>39</sup>. Sappiamo invece che la ricerca del soggetto, ovunque sia diretta, non è diligente né paziente, ma violenta, irrequieta, insaziabile. Come nell’elisabettiano precedente, seppure ciò venga espresso in toni meno aggressivi, la colpa del soggetto sta nell’imprudenza o *impazienza* (parola su cui torneremo) che, legata al desiderio e alla brama, si realizza nel rifiuto della mitezza e della sottomissione all’autorità divina.

Ancora, il brevissimo testo di *Sleep* sembra echeggiare alcuni passi del *Cantico dei Cantici*. Infatti, descrivendo il proprio amato anche la sposa del *Cantico* lo paragona all’albero di melo, alla cui ombra si ferma “with great delight” per poi assaggiarne il dolce frutto:

As *the apple tree* among the trees of the wood,  
So is my beloved among the sons.  
I sat down under his shadow with great delight,  
And his fruit was sweet to my taste.<sup>40</sup>

<sup>37</sup> “Droning” infatti vuol dire sia ronzare, sia, metaforicamente, blaterare.

<sup>38</sup> “Him by fraud I have seduced | From his Creator, and the more to increase | Your wonder, with an apple”, vv. 485-7 del libro X. Nella traduzione di R. Sanesi: “Io lo sedussi con l’inganno contro il suo Creatore | e, per accrescere il vostro stupore, per mezzo di una mela.” Cfr. J. Milton, *Paradiso Perduto*, pp. 474-5.

<sup>39</sup> *The Book of Proverbs*, p. 673 [*Proverbs* 8:17].

<sup>40</sup> *Song of Songs*, p. 774 [*Song of Salomon* 2:3]. Corsivo mio.

Poco dopo, per ben due volte la fanciulla racconta di come, in piena notte, quando il suo cuore si risveglia durante il sonno, non riesca a trovare l'amato: assenza che la rende "sick of love".

By night on my bed I sought him whom my soul loveth:  
*I sought him, but I found him not.*  
I said, "I will rise now, and go about the city,  
In the streets and in the broad ways,  
I will seek him whom my soul loveth":  
*I sought him, but I found him not.*<sup>41</sup>

I was asleep, but my heart waked:  
It is the voice of my beloved that knocketh, saying,  
"Open to me, my sister, my love, my dove, my undefiled:  
For my head is filled with dew,  
My locks with the drops of the night."  
[...]  
I opened to my beloved;  
But my beloved had withdrawn himself and was gone.  
My soul had failed me when he spoke:  
*I sought him, but I could not find him;*  
I called him, but he gave me no answer.<sup>42</sup>

Il verso "I sought him, but I could not find him" si ripete più volte cadenzando la ricerca ansiosa della fanciulla del *Cantico* che infine ha un esito felice, perché lo Sposo viene ritrovato e celebrato. Ma se la "Shulamite" si lancia in questa disperata ricerca notturna è perché non può vivere senza lo Sposo, il suo albero di dolci frutti; il soggetto rosselliano, invece, che pure si estenua in una ricerca insonne, ronza e canticchia fissamente intorno ai fiori di un melo che, infine, *non* coincide con il Signore-Re, e per questo non può trovarlo ("i never sought God, nor found it"): l'ape rosselliana sembra attratta dal rigoglio di un *altro* melo, l'albero della conoscenza, che la distrae dalla ricerca del legittimo Sposo, fino alla caduta.

Infatti, seppur il testo di *Sleep* non faccia riferimento al morso effettivo della mela, quest'ultimo si realizza in alcuni versi de *La Libellula*, per altro subito successivi all'eco dei primi versi dell'*Inferno* dantesco, che introduce il motivo della *deviazione* del soggetto dalla "retta via":

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 776 [*Ibidem* 3:1-3]. Corsivo mio.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 779. [*Ibidem* 5:2 – 5:6] Corsivo mio.

Nel mezzo d'un gracile cammino  
fatto di piccole erbe trastullate e perse nella  
sporca terra, io cerco, e tu ti muori presso  
un albero infruttuoso, sterile come la tua mano.  
(...) Io mordo la mela per sostenere  
queste deboli vene al collo che scoppia di  
pena, e la macchina urla più forte della mia  
sensata voce.<sup>43</sup>

Oltre, sempre nel poemetto, ritroviamo proprio l'immagine dell'ape, evidentemente corrispondente a quella di *the cherry bee stands on the apple tree*:

E così saprai chi sono: la stupida ape che ronza  
per un punto fermo, cercando Lui, quella giungla  
di alberi di ferro battuto.<sup>44</sup>

Se qui il soggetto si presenta ancora impegnato nella ricerca di "Lui", nel testo in inglese invece, saltando da un fiore all'altro, l'ape ronzante-canticchiante dichiara apertamente di aver rinunciato a cercare il legittimo Sposo, distanziandosi dall'esemplare vicenda della fanciulla del *Cantico dei Cantici*. Vedremo come proprio la negazione di questo ruolo, che porterebbe al matrimonio, alla maternità, alla continuazione della vita, sia motivo fondamentale in tutta la poesia successiva<sup>45</sup>. Per ora, è necessario riconoscere come la tentazione a divorare, l'agognata raccolta di fiori, il ronzarvi attorno, siano tutti temi che rimandano allo stesso aspetto che definisce il soggetto: la voracità della sua passione, destinata, proprio per il suo eccesso, a rimanere inappagata.

Al di sotto del rovesciamento del *Cantico* e dietro un sottile velo ironico, risuona, dunque, l'amara confessione di non aver mai ricevuto la grazia, di non essere mai stata a propria volta trovata. Qui sta la vera differenza rispetto a *October Elizabethans*. Il soggetto rosselliano infatti, per sua stessa indole, secondo un destino già iscritto nella nascita, non può cercare Dio o almeno non come dovrebbe, perché è mosso dal desiderio vorace di una conoscenza che invece è proibita. Perciò, è sempre *perduto*, nella doppia accezione di *smarrito*, non trovato dalla grazia della salvezza, e *caduto*, destinato alla rovina. Ricordiamo, che nel testo gemello a *Sleep*, la caduta nel "bemused play" è così motivata:

---

<sup>43</sup> Si noti anche il riferimento alla "macchina" che con i suoi rumori copre l'"insensata voce" di chi tenta ancora il canto. *La Libellula*, p. 197.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 200

<sup>45</sup> Lo stesso *Cantico*, nella Bibbia in possesso di Rosselli, è presentato come "A fragmentary wedding idyll", ricondotto infatti a un costume tipico dei matrimoni orientali secondo il quale, durante la cerimonia, sposo e sposa interpretano le parti di un re e di una regina. Cfr. Introduzione di E. S. Bates a *Song of the Songs*, p. 771.

“because God was not | in my face”. Per questo, in tutto il libro, la poesia assume un altro tono rispetto a quello che ha negli elisabettiani: la messinscena giocosa, la ribellione titanica, la risata sardonica si mescolano sempre più all’amarezza e alla sofferenza per il proprio destino.

Del resto, la perdita della *grazia* fa sì che il canto e il volo degli uccelli siano negati al soggetto rosselliano, a cui rimane solo l’“humming”, il ronzio costante dell’ape vorace di vita che coincide, nella poesia in italiano, al frullar d’ali della libellula, che si libra girando sempre intorno allo stesso punto: l’amore ideale, divino, che dovrebbe realizzarsi in quella *condivisione* del pane in grado di legare tutti gli esseri umani, di là di ogni ingiustizia, nella *libertà*<sup>46</sup>. Come vedremo, però, questo ideale d’amore – incarnato in Cristo – che dovrebbe essere il baricentro dell’esistenza, è venuto meno, lasciando dietro di sé un oscuro vuoto.

Su questi temi – colpa, condanna, solitudine – si fonda tutto *Sleep*. Il testo che dà avvio alla raccolta, *What woke those tender heavy fat hands*, risalente al 1953, è in questo senso *inaugurale*: apre *Sleep* e, al contempo, segna l’inizio vero e proprio dell’attività poetica di Rosselli<sup>47</sup>, schiudendo motivi che saranno dominanti in tutta la sua opera.

What woke those tender heavy fat hands  
said the executioner as *the hatchet fell*  
down upon their bodily stripped souls  
fermenting in the dust. You are a stranger here  
and have no place among us. We would have you off our list  
of potent able men  
were it not that you've never belonged to it. Smell  
the cool sweet fragrance of the incense burnt, in honour  
of some secret soul gone off to enjoy an hour's agony  
with our saintly Maker. Pray be away

---

<sup>46</sup> Il sottotitolo de *La Libellula* è infatti *Panegirico della libertà*, e allude al “movimento quasi rotatorio delle ali della libellula” che “si gira in cerchi attorno al tema della libertà” (intesa in senso politico e sociale, ma anche metafisico, riguardando il destino dell’uomo e la sua colpa) e “al gusto della poetessa di «dibellarla» (cfr. la *Nota per l'editore* allestita da Rosselli, ora nel Meridiano, pp. 1311-2). “Panegirico” ha, però, anche il senso di “giro del pane”, volendo indicare “la necessità e l’urgenza di doversi guadagnare da vivere e la preoccupazione dei giovani di non riuscire ad emergere nel loro campo anche per ragioni sociali ed economiche” (Intervista a cura di Febbraro, nel già citato numero di «Galleria» curato da D. Attanasio ed E. Tandolo, p. 203), motivo molto ricorrente nella poesia rosselliana che si arricchisce di un evidente riferimento alla figura di Cristo, la quale, come abbiamo visto, emerge nel testo stesso a partire dal problema ebraico del dissidio tra legge divina e libertà umana. Come abbiamo già anticipato, sul motivo della cristologia torneremo più avanti.

<sup>47</sup> Si tratta della poesia che Rosselli dice di aver apprezzato e amato per prima tra le proprie, e sulla quale ha ricevuto la benedizione, veramente inaugurale, di Bobi Bazlen. Cfr. Intervista a cura di Plinio Perilli, p. 169; ‘Paesaggio con figure’, p. 290.



*sang the hatchet as it cut slittingly  
purpled with blood. The earth is made nearly  
round, and fuel is burnt every day of our lives.*<sup>48</sup>

Paradossalmente, la prima poesia di *Sleep*, il libro dedicato al *sonno*, inizia con un *risveglio*, un destarsi che è anche un prender vita, cui però sembra mancare la ragione. “What woke...”: l’incipit dell’intera raccolta sembra consistere in una domanda indiretta e senza virgolette sopra l’inizio stesso, un’interrogazione sulle cause dell’origine – avvio che si rivela profondamente significativo.

A risvegliarsi e ad attivarsi, senza una ragione comprensibile, sono delle ‘tenere grasse pesanti mani’. Queste, inizialmente, sembrano da attribuire al boia, che compare nel verso successivo (“the executioner”), perché la pesantezza le rende coerenti rispetto all’immagine di un esecutore che tenga e cali la mannaia; tuttavia, sintatticamente, è il boia a porre la domanda. Ne derivano due possibilità logiche: o questi sta chiedendo il perché della sua stessa azione (cioè, per quale motivo le sue mani si muovono all’esecuzione della condanna) oppure interroga la causa di un atto, ovvero, il movente delle mani che l’hanno compiuto che sono da attribuire a qualcun altro, presumibilmente al condannato. La mannaia, in tal caso, scenderebbe per abbattersi su un colpevole le cui mani sono state risvegliate e hanno agito secondo una causa oscura, ignota: così, la domanda inquisitoria dell’esecutore si presta a farsi domanda metafisica, la domanda da cui scaturisce la stessa ricerca poetica del soggetto poetante.

A questo punto, al cadere dell’accetta, il testo genera un nuovo disorientamento nella mente del lettore. Per intuito, la condanna a morte dovrebbe infatti consumarsi sul corpo, ed è quello che inizialmente sembra suggerire la lettura (“the hatchet fell | down upon their bod...”). Subito, però, il testo devia dalle aspettative e le vittime si rivelano essere “bodily stripped souls”: non corpo ma *anime*, al plurale, le quali, traducendo alla lettera, sono *corporalmente svestite*. Si tratta di una torsione linguistica molto forte, che si accompagna a una intenzionale ambiguità sintattica, a creare un cortocircuito del senso. Se la presenza di “stripped” fa pensare al significato “spogliate di”, l’avverbio “bodily”,

---

<sup>48</sup> Traduzione di E. Tandello: “Cosa svegliò quelle tenere grasse pesanti mani | disse il boia mentre l’accetta piombava | sulle loro anime svestite d’un corpo | che fermentava nella polvere. Sei uno straniero qui | e non v’è posto per te. T’avremmo cancellato dalla nostra lista | di uomini potenti e abili | se non fosse che non v’hai mai appartenuto. Annusa | la fragranza fresca e dolce dell’incenso, bruciato in onore | di qualche anima segreta dipartita a godere un’ora d’agonia | col nostro Fattore. Prego vattene | cantò l’accetta mentre acuminata tagliava | imporporandosi di sangue. La terra è fatta quasi | tonda, e carburante vien bruciato ogni giorno della nostra vita.” *Sleep*, pp. 856-7.

precedendo il participio passato, finisce per qualificare l'azione: l'effetto finale è l'enfasi data alla connotazione corporea dell'atto stesso di spogliare, sì che le anime sembrano *materialmente* scorticate e squarciate, scuoiate, nello stesso modo in cui si scuoiavano i corpi. A intensificare l'ambiguità, il periodo si chiude con "fermenting in the dust", dove il participio presente dipende da "souls": alle anime, nuovamente, si attribuisce uno stato che presuppone l'estensione della materia, ovvero, un ribollio, un fervido agitarsi, nella polvere<sup>49</sup>. Il lettore non riesce così a risolvere univocamente l'espressione: sono anime svestite dal corpo, su cui cade la morte spirituale, oppure sono anime che hanno la concretezza del corpo, tanto da soffrirne la lacerazione e il dolore fisico, proprio come accade alla carne? L'accetta stessa, cadendo e tagliando, si imporpora di *sangue*. In più, se veramente le "hands" del primo verso non appartengono al boia, bisogna pensare che le anime dannate abbiano mani materialmente connotate. Sono infatti *teneri*, come le vergini di *Sleep*, ma anche *pesanti*, come un corpo fisico, e *grasse*, aggettivo quest'ultimo che potremmo considerare assolutamente superfluo se non introducesse, sin dal primo verso, l'idea di una piena materialità che rimanda per altro al mangiare, al divorare, a quel motivo della voracità che a più riprese abbiamo sinora evocato: è legittimo chiedersi se non siano mani che hanno tentato di cogliere il frutto del melo proibito, perché ne mangiassero le anime ribelli.

Dobbiamo, dunque, riconoscere che l'ambiguità nella costruzione di questi primi versi mira a mantenersi tale, perché la condanna è, contemporaneamente, alla morte corporale e a quella spirituale, inscindibili tra loro. Le anime, percorse da un fervore che le agita, sono corpo che tornano nella polvere per via di un atto inspiegabile, ed evidentemente peccaminoso, che le ha portate alla dannazione eterna, alla *mors secunda*, che si realizza, come quella corporale, attraverso la mannaia di un boia: l'atmosfera su cui si apre *Sleep* è, cioè, quella della contaminazione tra anima e corpo, con la conseguente Caduta, segnalata dalla posizione forte del verbo "fell", in *enjambement* al secondo verso<sup>50</sup>. Iniziando la lettura del libro, ci troviamo, così, all'improvviso, nel pieno di un'esecuzione capitale, coinvolti in una condanna che è inspiegabile, perché la colpa sembra essere senza causa, il movente dell'atto sconosciuto, e oscura dev'essere la ragione che ha

---

<sup>49</sup> Ricordiamo che alla caduta di Adamo ed Eva corrisponde l'ingresso, nella vita umana, della morte, che è esattamente un ritorno alla polvere: "For dust thou art, | And unto dust shalt thou return." *The Book of Genesis*, p. 18 [*Genesis* 3:19].

<sup>50</sup> Il testo è in versi liberi: la funzione di questo *enjambement* è del tutto tradizionale.

animato e mosso le mani peccaminose: sempre più ci rendiamo conto che la domanda con cui si apre il testo è la domanda intorno a cui ruota tutto il libro.

Al quarto verso di *What woke those tender heavy fat hands*, subentra una voce collettiva che sancisce, senza appello, l'esclusione dello 'straniero'. Dalla pluralità generica delle anime che subiscono l'esecuzione del boia, la situazione dunque si capovolge, e si passa alla soluzione singolare del condannato, che evidenzia la sua condizione di irrimediabile solitudine: "You are a stranger here". A questo punto, la voce sembra coincidere con quella del boia che spiega che cosa abbia risvegliato le 'tenere grasse mani': la frase iniziale, che di primo acchito sembra un'interrogativa indiretta ("What woke...said the executioner"), si rivela essere una proposizione relativa, che anticipa l'enunciato del boia ("You are a stranger here"). Cioè, le 'mani', siano esse quelle del boia che esegue la condanna o quelle del peccatore che ha commesso il crimine, si sono risvegliate perché il soggetto è uno *straniero*, e perciò agisce al di fuori della Legge comunemente accordata.

Come Rosselli stessa ha affermato, la poesia "descrive la situazione di disprezzo sociale per l'emarginato"<sup>51</sup>. I versi successivi chiariscono come tale emarginazione corrisponda all'esclusione da una lista di "potent able men" della quale, per altro, il soggetto non ha mai fatto veramente parte: così, gli uomini potenti e l'esecutore si corrispondono, sancendo la loro condanna contro lo straniero che non rientra nel loro ordine. L'Eden da cui questi è cacciato sembra allora anticipare il 'grande, bianco mondo', che abbiamo trovato in un testo (cronologicamente successivo) di *October Elizabethans*, e, soprattutto, la "santa sede" dei "santi padri" de *La Libellula*, dove vanno a fondersi piano religioso e piano letterario, nel dominio di un potere evidentemente maschile.

Segue la consumazione di un funerale che dischiude il godimento dello stesso defunto. Dell'incenso brucia, infatti, in onore di 'qualche anima segreta', un probabile riferimento alle stesse "souls" dell'*incipit*, la quale anima però, per così dire, 'se l'è filata' ("gone off"), se n'è andata a 'godere un'ora d'agonia' con "our saintly Maker", il Fattore, Colui che ci ha 'santamente' creati<sup>52</sup>. *L'agonia*, l'ultima lotta o angoscia prima della morte, diventa

---

<sup>51</sup> 'Paesaggio con figure', p. 275.

<sup>52</sup> Di nuovo troviamo un avverbio che, in questo caso, precede un sostantivo deverbale, a recuperarne e qualificarne l'azione. Il sintagma avverbio-verbo (dove il verbo può essere rappresentato anche da un participio o da un'altra parte del discorso, purché deverbale) è altamente ricorrente nell'inglese di Rosselli, e rappresenta un suo uso tutto peculiare: già in questo testo troviamo tre occorrenze, "bodily stripped"; "saintly Maker"; "slittingly purpled".

dunque *godimento*: esiste un erotismo intrinseco al sacrificio, connaturato al mistico e al sacro, che trasforma la condanna a morte dell'esordio in fonte di *jouissance*. Il cortocircuito carne-spirito, del resto, attraversa l'intera poesia, costellata di espliciti riferimenti sensoriali: anzitutto al tatto, con "tender heavy fat hands", dove, per altro, "fat" rimanda indirettamente al peccato di gola, quindi al gusto; all'odore, con un ossimoro sinestetico, per cui l'aroma dell'incenso è dolce ma anche freddo ("Smell | the cool sweet fragrance of the incense"); poi, al colore e alla vista, quando l'accetta s'imporpora di sangue ("purpled with blood"); infine, all'acustica ("sang the hatchet").

Veniamo così a un punto cruciale del testo, che è segnato da quest'ultimo dettaglio. Verso la fine della poesia, torna proprio il particolare della *mannaia*, contenuto, com'è all'inizio, in una struttura sintagmatica, che è ora chiasmica rispetto alla sua prima occorrenza: il primo emistichio del terzultimo verso ("sang the hatchet as") è perfettamente speculare al secondo emistichio del v. 2 ("as the hatchet fell"), salvo per una variazione, quella del verbo, che è rivelatoria. Al movimento della *caduta* coincide infatti il *canto* della stessa mannaia: sin da subito, la voce poetica di *Sleep* istituisce un nesso tra i due temi, associazione che, vedremo, tornerà nel corso della raccolta, fino ad arrivare al testo stesso di *Sleep*, là dove cade il libro dell'autore, che custodisce il pianto/grido in cui si è deformato il suo canto poetico. Al contrario di quanto dovrebbe avvenire, la poesia *non* eleva, ma *accompagna* la rovina perché, anziché seguire la "veridica cima" che "canta", si accorda al suono della mannaia che piomba verso il basso, sulle anime corporalmente scuoiate<sup>53</sup>.

Anche la chiusa di *What woke those tender heavy fat hands* ci riporta alla poesia *Sleep*, ed esattamente al punto su cui avevamo sospeso la lettura. Difatti, il finale del primo testo della raccolta, una volta sanciti la condanna e l'esilio del soggetto, afferma la circolarità della dimensione terrestre – ma ironicamente, perché, com'è noto, la terra è *quasi* tonda, configurandosi come una sfera leggermente schiacciata ai poli. Questa chiusa ha il sapore di una "accettazione malinconica", riassumendo "il tentativo di trovare una certa maturità in mezzo a una società fatta di carburante"<sup>54</sup>. Il pianeta diventa dunque

---

<sup>53</sup> Si consideri che, oltretutto, la tortura subita dalle anime dannate – il "bodily stripping" – evocando una sorta di "skinning" (scuoiamento), fa pensare alla punizione di Marsia, il sileno cantore scorticato da Apollo per la *hybris* dimostrata proprio in relazione alla sua abilità melica. Cfr. Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, libro VI, vv. 385-91, rimandiamo all'edizione (Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2005), vol. III curato da Giampiero Rosati, pp. 88-9.

<sup>54</sup> 'Paesaggio con figure', p. 275.

reificazione del processo ‘quasi’ ciclico dell’esistenza terrestre/terrena, dove qualcosa sempre manca e non torna, finché la regolarità della sua forma si snatura e distorce. Una volta sperimentati la condanna, l’esilio, la morte, è impossibile trovare consolazione nell’armonia del ciclo cosmico, perché anche la perfetta curva dei pianeti si schiaccia, assorbita da un buco nero che è *interno* al cerchio stesso: così, il combustibile che attiva e muove la vita degli esseri umani, le loro ‘auto lucenti’, si rivela essere la stessa sostanza che li brucia e consuma dall’interno, fino a coincidere con l’incenso che brucia per celebrarli defunti. È un *vuoto* nascosto dentro la vita stessa a ingoiare e deformare il processo apparentemente ciclico dell’esistenza.

Anche in *Sleep*, dopo che ciascuno dei tre personaggi (il pescivendolo, l’arciduca, l’autore) ha presentato se stesso, subentra, nei successivi giri di frase, un episodio di carattere naturalistico che sembra quasi costituire lo sfondo della scena. Vi compaiono la terra, le nuvole, il sole.

[...] The sun slept into a  
douche of cloud like sun drop, the earth  
rounded the point. [...]

Non si tratta soltanto di un fondale scenografico: anche qui i versi sembrano alludere a un processo cosmico di rigenerazione, a un ciclo vitale-mortale che, esattamente come in *What woke those tender heavy fat hands*, circonda e supera i singoli individui che sono ‘presi’ nella scena, poetica ed esistenziale. Il sole, infatti, è giaciuto (“slept”) dentro una doccia di nuvole (“into a | douche of cloud”) come goccia di sole (“like sun drop”) e la terra ha ‘accerchiato’ il punto (“the earth rounded the point”). La parola francese “douche”, da un lato, sembra scaturire a distanza dalla somiglianza sonora con “duke”, dall’altro, si trova effettivamente accolta nel lessico inglese, ma in maniera niente affatto neutra, facendo riferimento a uno specifico tipo di lavaggio, quello medico, più precisamente vaginale<sup>55</sup>, sì che la scena assume un doppio senso erotico, quasi ci sia il racconto di un rapporto carnale tra sole e terra realizzatosi attraverso la pioggia<sup>56</sup>. Rosselli

---

<sup>55</sup> Cfr. la relativa voce in *OED*, vol. 4, pp. 985-6.

<sup>56</sup> È interessante tornare ai versi di Foscolo. Non solo, infatti, l’incipit dei *Sepolcri* è suggestivo per l’incidenza degli stessi tre elementi su cui si costruisce *Sleep*, pianto – sonno – sepoltura: “All’ombra de’ cipressi e dentro l’urne | confortate di pianto è forse il sonno | della morte men duro?”, vv. 1-3. Oltretutto, poco più avanti, la terra che accoglie i morti viene definita “grembo materno” (v. 35) che, difatti, è il Sole a fecondare (vv. 3-5). Cfr. U. Foscolo, *Opere*, vol. II, p. 23. Chiariamo che non c’è alcuna prova di un eventuale rimando foscoliano e nemmeno

sembra, così, mettere in scena un'unione sessuale tra sole e terra, dove il primo, come padre, feconda ciclicamente il grembo della seconda, che accoglie e 'accerchia' il punto in cui cade la 'goccia di sole'. Ricordiamo, inoltre, che a inizio poesia lo stesso soggetto si descrive *inumato* nel grembo della terra: lo copre "the radiant bed of earth", il *letto radiante e radioso* della terra, che, accolti i raggi fertili del sole, diviene, al contempo, luogo di concepimento e di morte.

Non sembra dunque casuale che, subito dopo la rappresentazione del processo (*quasi* ciclico) della vita cosmica, si insinuino nella poesia i termini tutti umani del massacro e della perdita della ragione. Si tratta di due giri di frase che vanno a chiudere la prima lunga stanza di *Sleep* con una costruzione apparentemente logica, la quale però, contenutisticamente, nega la logica stessa.

[...] All cry is a massacre  
when sleep is the virgin; the reason is  
lost when all impatience is neglected.

Il periodo è diviso in due segmenti tra loro equivalenti. Vi si ripete uno stesso schema (*a is b when c is d*) che si differenzia dalla prima occorrenza alla seconda per i termini interni e per la posizione chiastica dell'aggettivo "all".

Il primo segmento afferma: 'Ogni pianto è un massacro | quando sonno è la vergine'. La clausola, dal tono fortemente gnomico, sospende ulteriori nessi logici. La prima spontanea reazione, al fine di comprendere la sentenza, è quella di rivolgersi al valore logico dei connettivi e, in particolare, a quello della copula. Ma l'equivalenza tra 'sonno' e 'verGINE', posta in maniera così radicale, rimane impenetrabile alla logica. Oltretutto, la poesia si è finora sviluppata su un'articolazione sintattica pressoché regolare, per quanto secondaria alla formazione del senso rispetto al meccanismo della ripetizione o rispetto al semplice accostamento delle parole tra loro. A maggior ragione, qui, la deviazione riesce ad avere un effetto disorientante. In questo periodo sintattico, infatti, l'infrazione del nesso sintassi-logica si spinge al proprio estremo limite: dopo aver tentato sforzi a vuoto, tesi a comprendere il senso dei connettivi, bisogna riconoscere che la struttura della frase non significa, e che l'associazione tra i quattro termini del pensiero, tra le parole-idea (pianto-massacro-sonno-verGINE), non si può comprendere seguendo

---

dell'avvenuta lettura dei *Sepolcri* da parte di Rosselli. Tuttavia, l'accostamento può far pensare, proprio perché il discorso rosselliano è intrinsecamente legato al lutto e al lamento funebre.

strettamente la sintassi. Addirittura, la copula che congiunge “sleep” e “the virgin” è completamente svuotata del suo valore logico, ideale, e rimane puro segno di ‘legatura’ che allude a una continuità tra i due termini. Soltanto avendo penetrato la testualità precedente, si comprende infatti che, evidentemente, ogni pianto è un massacro per il sonno della vergine, oppure, per la verginità, per l’immacolatezza, del sonno stesso<sup>57</sup>. Ricordiamo, inoltre, che nel testo gemello di *Sleep, slighty neauseated with all cry I fell*, il sonno “betroubled” era indicato come “my sleep”<sup>58</sup>, come sonno del soggetto poetante: presumibilmente, c’è una coincidenza tra questo soggetto, il cui sonno è turbato dal primo pianto/grido del bambino, e la vergine di *Sleep*, il cui sonno è parimenti massacrato da “all cry”. Del resto, è sempre “all cry” che nausea il soggetto dell’esordio, conducendolo “into bemused sleep”.

Il periodo prosegue, quindi, con la seconda occorrenza del medesimo schema sintattico. In una violazione ancor più acuta della logica, la frase si conclude così: “la ragione è | persa quando ogni impazienza è negletta”. È una sentenza sibillina, se possibile ancora più assurda di quella precedente, perché fa coincidere due situazioni logicamente incompatibili: ovvero, che la ragione si perda quando viene trascurata l’impazienza. Infatti, a rigor di logica, dovrebbe accadere l’esatto contrario. Ragione e pazienza dovrebbero andar di pari passo: perdere la pazienza dovrebbe corrispondere a un offuscamento della ragione, mentre ignorare le impazienze (ed essere pazienti) dovrebbe essere segno di giudizio e ragionevolezza. Non basta: letta di seguito alla precedente, la proposizione riesce a essere ancora più irriverente. Di per sé, come abbiamo visto, l’affermazione dogmatica ‘ogni pianto è un massacro | quando sonno è la vergine’ paralizza il lettore: del tutto inattesa, la sentenza è spiazzante. E mentre il lettore cerca di comprendere chi sia la vergine, in quale rapporto logico sia con il sonno, *perché* sonno e vergine coincidano, il testo aggiunge “the reason is...”, prospettando una soluzione al rompicapo che, però, grazie all’*enjambement*, cade subito nel vuoto: “...lost”<sup>59</sup>. L’aspettativa è disattesa, la spiegazione fugge, e l’incomprensione prolifera quando, appunto, ragione e impazienza vengono associate tra loro.

---

<sup>57</sup> “the virgin” è reso al femminile, ‘la vergine’, nella traduzione di E. Tanello.

<sup>58</sup> “Since the cry had fallen | from the lips of the child my sleep had been | betroubled with cry”. *Sleep*, p. 932.

<sup>59</sup> Si tratta, dunque, di un caso in cui Rosselli gioca con l’*enjambement*.

In sostanza, le due frasi sono una vera e propria sfida alla logica, e al lettore. La prima decreta perentoriamente che ciò che rende il sonno turbato – e la poesia ‘caduta’ – è il pianto/grido, il quale, ogni volta, è ripetizione di un massacro, tanto per “the virgin” quanto per il sonno: al lettore non resta che accettare il dogma. La seconda proposizione ‘chiarisce’ che non c’è ragione che tenga, non c’è possibilità di logica, se non vengono tenute in considerazione le *impazienze*, perché tentativi di astrazione e idealizzazione estremi (proprio del tipo “*a is b when c is d*”) non significano: anzi, trascurare le sfumature, le infinite variazioni possibili, le pieghe della psiche umana, porta, con la rimozione e la repressione, alla follia, quindi, alla perdita della ragione stessa. Se *pazienza* è *negazione* (“neglected”) dell’*impazienza*, se, cioè, pazienza è repressione del movimento della passione in nome della razionalità, allora, il paradosso è che proprio nell’esercizio della pazienza stia la perdita della ragione.

La proposizione si offre, in questo modo, come un elogio dell’impazienza mentre, allo stesso tempo, afferma l’inefficacia della logica su cui si fonda la sua stessa struttura sintattica. Così, nel bel mezzo della caduta e del pianto, il soggetto poetante *ride*, del lettore o con il lettore. Ed è un riso amaro, quasi rassegnato, perché, mentre millanta l’onnipotenza del soggetto poetante nel gioco linguistico, al contempo lo conferma consapevole della sua stessa limitatezza, dell’imprendibilità della conoscenza intellettuale e dell’incepparsi della ragione. Pure, paradossalmente, è un riso che riesce a manifestare la presenza del soggetto stesso, affermandolo in quell’atto di *parole* con cui questi si rende, almeno per un momento, padrone dell’esperienza attraverso il linguaggio: “le rire comme reste”, il riso come resto che eccede e sfugge all’eterno ritorno del massacro e del pianto<sup>60</sup>.

Va notato, da ultimo, come la funzione testuale di questa clausola stia soprattutto nelle parole-idea che emergono dal tendenziale *nonsense* sintattico. Mentre, infatti,

---

<sup>60</sup> Del riso come ‘resto’ parla Derrida riguardo a Joyce. È un riso che riconosce amaramente il valore ‘fantasmatico’ dell’onnipotenza del gioco linguistico e, quindi, del potere del soggetto del linguaggio; allo stesso tempo, questo riso riesce a scartare, e riaffermare la presenza della soggettività e la sua padronanza, pur nella grande ripetizione dell’eterno ritorno: “Il y a un James Joyce qu’on entend rire de cette toute-puissance – et du grand tour joué. Je parle des tours d’Ulysses le rusé, le retors, et du grand tour qu’il conclut quand au retour il est revenue de tout. Rire triomphal et jubilatoire, certes, mais une jubilation trahit toujours quelque deuil et le rire est aussi de lucidité résignée. Car la tout-puissance reste fantasmatique, elle ouvre et définit la dimension du fantasme. Joyce ne peut pas être *sans le savoir*. (...) Même dans sa résignation au fantasme, ce oui-rire réaffirme la maîtrise d’une subjectivité qui rassemble tout en se rassemblant elle-même, ou en se déléguant au nom, dans ce qui n’est qu’une grande répétition générale, pendant la course du soleil, un seul jour d’Orient en Occident.” J. Derrida, *Ulysse gramophone. Deux mots pour Joyce*, pp. 116-8.



vengono ribaditi temi che sinora sono stati portanti per lo sviluppo del testo (il pianto/grido e il sonno), al contempo se ne inseriscono due nuovi (il massacro e la ragione) che saranno ripetuti nella strofa successiva, aprendo la strada al nuovo scenario su cui questa si costruisce. E si recupera e ripropone un tema che, già anticipato dalla connotazione delle Muse, va ora ad assumere la sua piena importanza: la verginità.

### II. 1. 3. *As Hamlet sleeps, Ophelia slips*

There's fennel for you, and columbines. There's rue for you, and here's some for me. ... There's a daisy. I would give you some violets, but they withered all when my father died.

*Hamlet*, IV, 5, vv. 181-5

Nello specifico, lo scenario in cui ci porta la seconda parte del testo è l'ambientazione di corte. Alla sintassi categorica e derisoriamente svuotata di logica su cui si chiudeva la strofa precedente subentra una lingua altrettanto impersonale, anch'essa sentenziosa, ma più piana e comunicativa, quasi si tratti di una voce terza, quella di un commentatore, che freddamente introduce e illustra le vicende della corte: il massacro cui il testo ha accennato poco prima.

Vediamo come Rosselli riesca a creare un raccordo tra le due stanze, o 'quadri' testuali, che soltanto apparentemente sono disgiunte l'una dall'altra.

All cry is a massacre  
when sleep is the virgin; the reason is  
lost when all impatience is neglected.

The banality of all superiors is a danger  
for the host. The intricacies of court  
life is the danger. I am the danger of  
a court massacre, exclaimed the virgin  
on the tree top as the tree fell, swarmed  
down to putritude.

Anzitutto, la comparsa di un nuovo personaggio, "the host", crea un legame rimico tra la prima frase della seconda stanza, e "lost", che si trova invece a metà dell'ultima proposizione della prima stanza. Abbiamo, poi, il ritorno dei temi del *massacro* e della *vergine*, inseriti poco innanzi nel testo. Viene, infine, ritrovato e riproposto il tema del *pericolo*, che era stato già introdotto come attributo delle Muse ("the tender *dangerous* | virgins"). Nelle prime tre righe di questa nuova stanza, addirittura, la parola "danger" viene serratamente iterata per tre volte, rendendo anche sul piano ritmico il senso d'allarme che le è inerente.

Le prime due occorrenze della parola “danger” rientrano nel tono informativo, quasi categorico, del commentatore, che spiega l’origine del pericolo. Come precorrendo le tesi di Hanna Arendt, la voce rivela che rischiosa è la ‘*banalità* di tutti i *superiori*’, in un’associazione ossimorica che abbassa al livello del quotidiano, dell’ordinario e del triviale ciò che dovrebbe stare in alto<sup>1</sup>: il problema, cioè, è che chi governa non è *all’altezza* del ruolo che ricopre. La voce specifica, poi, come tale pericolo, che deriva dalla *bassezza* dei reggenti, si rifletta negli ‘intrichi della vita di corte’ – nelle sue tortuosità come nei suoi intrighi. Questi traffici labirintici, però, non sono un pericolo per tutti. Lo sono “for the host”, il quale, come abbiamo visto, è in rima con il di poco precedente “lost”: l’ospite, lo straniero, colui che non appartiene alla corte e che da questa dovrebbe essere trovato e accolto, corre invece il rischio di perdersi nei suoi meandri.

Infine, l’ultima occorrenza della parola-idea, “danger”, si realizza nella ripresa inaspettata dello stesso schema sintattico che si ritrovava nella stanza precedente, nella forma variata “I am ... exclaimed ...”, che, ricordiamo, era impiegata dal personaggio dell’autore per proclamarsi “a cry in the night”. La parola, quindi, passa dall’oratore impersonale (il commentatore) alla voce di una vergine, che, trovandosi sulla cima dell’albero, riconosce in se stessa il pericolo del massacro di corte (“I am the danger | of a court massacre, exclaimed the virgin | on the tree top as the tree fell”): e *come* la vergine parla (mantenendo “as” in tutta la sua ambiguità logica, tra funzione temporale e causale), l’albero *cade*, brulicando verso il basso, giù nella *putredine*.

L’apparente scarto che discosta una sezione del testo dall’altra si risolve, perciò, grazie alle riprese sonoro-figurative e grazie al ritorno di temi che, velatamente introdotti in precedenza, diventano ora portanti e significativi per lo sviluppo dell’intera stanza. Per ricomporre il quadro di quest’ultima e, quindi, per comprendere il legame di senso che la connette alla prima stanza, è però necessario sciogliere l’immagine della vergine sulla cima dell’albero. Questa figura detiene la chiave dell’intero scenario, che si rivela propriamente *amletico*: difatti, la caduta della vergine nel putrido ricalca la fine di Ofelia, la figlia del massacro, segnata, prima, dall’apparente follia di Amleto e, poi, dalla conseguente uccisione del padre Polonio – tutti effetti della banalità dei superiori e degli

---

<sup>1</sup> Etimologicamente, la parola italiana “banale” e il suo equivalente inglese, “banal”, derivano dal francese “banal”, ovvero di ciò che pertiene al villaggio, al luogo comune e all’avviso di tutti – per estensione semantica, finisce per indicare ciò che è volgare (propriamente, del volgo) e triviale. Cfr. *OED*, vol. I, p. 919.

intrichi di corte. Rileggiamo i versi shakespeariani in cui la regina Gertrude racconta gli ultimi istanti di Ofelia.

There is a *willow* grows *aslant* a brook  
that shows his hoar leaves in the glassy stream.  
There with fantastic garlands did she come  
of crowsflowers, nettles, daisies, and long purples,  
that liberal shepherds give a grosser name,  
but our cold maids do “dead men’s fingers” call them.  
There, on the pendant boughs her coronet weeds  
*clambering* to hang, an envious sliver broke,  
when down her weedy trophies and herself  
*fell* in the weeping brook. Her clothes spread wide,  
and mermaid-like a while they bore her up,  
which time *she chanted* snatches of old lauds  
as one incapable of her own distress,  
or like a creature native and indued  
unto that element. But long it could not be  
till that her garments, heavy with their drink,  
pulled the poor wretch from her melodious lay  
to *muddy death*.<sup>2</sup>

Arrampicatasi su un salice, già di per sé *inclinato*, per appendere ai suoi rami ghirlande di fiori, Ofelia *cade* nel ruscello mentre *canta* vecchie melodie, tanto che sembra una sirena, prima di sprofondare per sempre in una morte *fangosa*. Ofelia morente e “the virgin on the tree top” sembrano così corrisondersi l’una l’altra, giacché, vergini, scivolano entrambe dai rami dell’albero e, levando il loro *canto melodioso*, affondano infine nel *putrido*. Proprio il fatto che in *Sleep* venga meno, rispetto alla narrazione della morte di Ofelia, il riferimento esplicito al *canto* è estremamente significativo. Sappiamo infatti che chi sale sulla cima dell’albero deve giacere con le Muse per dormire e accordarsi al loro canto, mentre il soggetto-vergine rosselliano, appesantito dal corpo, dal pianto, dal grido, non riesce a seguire “la veridica cima” che “canta” e sprofonda, proprio come il libro dell’autore che, poco prima, cadeva esausto. Procediamo, però, con cautela.

---

<sup>2</sup> Traduzione di A. Lombardo: “C’è un salice che cresce di sbieco sul ruscello | E riflette le sue bianche foglie sull’acqua | Di vetro. Con esse ella faceva fantastiche | Ghirlande di violaccicche, ortiche, margherite | E lunghe orchidee rosse alle quali | I pastori danno un nome più volgare | Ma che le nostre caste fanciulle chiamano | dita di morto. Li arrampicandosi | Per attaccare ai penduli rami le sue erbe | In corona, un ramoscello malvagio si spezzò | E giù caddero nel piangente ruscello | I suoi trofei d’erba e lei stessa. | Le sue vesti si allargarono e per un poco | La sostennero come una sirena, e lei | Cantava brani di vecchie melodie | Come una inconsapevole del proprio rischio | O come una creatura nativa cresciuta | In quell’elemento. Ma non poté durare: | Le sue vesti, pesanti per il bere, | Trascinarono la sventurata dai suoi canti melodiosi | A una fangosa morte.” W. Shakespeare, *Amleto*, IV, 7, vv. 166-83, pp. 230-3. Corsivi miei. Già Tandello ha ricordato questo passo, riconoscendo una sorta di “ofelizzazione” della Ortensia di Rimbaud, nella variazione che Rosselli ne fa ne *La Libellula*, cfr. E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l’infinito*, pp. 68-71.

Anzitutto, se con questa seconda stanza di *Sleep* ci troviamo davvero, assieme a Ofelia, nella Danimarca di Shakespeare, ricordiamo che nella corte di Elsinore si riproduce il dissesto del mondo intero, la sua perdita d'ordine alla scomparsa del legittimo Signore, il Re-Padre, a cui si è sostituito un impostore<sup>3</sup> – difatti, “a court massacre” diviene, due testi dopo *Sleep*, “the world’s | massacre”<sup>4</sup>.

L’ospite’, che non fa parte del mondo della corte e vi capita come per caso, non ne conosce, tantomeno comprende le regole, la lingua, “che individua caste, clan, maschere sociali”, infrangere le quali (la lingua e quindi le regole) vuol dire rompere l’ordine costituito delle cose<sup>5</sup>. Per questo, lo ‘straniero’, anziché essere ospitato dal mondo della corte, vi si trova infine *perduto* (“lost”), se non addirittura prigioniero, giacché da “host” facilmente si scivola in “hostage”.

Seguendo il testo alla lettera e cercando corrispondenze con la tragedia shakespeariana, gli ospiti che mal-capitano a Elsinore sembrano essere, *in primis*, Rosencrantz e Guildenstern, i quali, nel tentativo di eseguire i comandi del Re (e si tratta di un Re *banale*, che non corrisponde all’*alto* ruolo che ricopre), sembrano non capire la situazione in cui versa la corte e fanno, in effetti, una brutta fine; ma ospiti sono anche gli attori, che, allo stesso tempo, interpretano il dramma di Amleto e assistono alla sua stessa tragedia. Ospiti siamo noi, che la osserviamo e siamo coinvolti nella sua *Trappola per topi*.

In senso lato, però, perché innocente ed estranea agli ‘intrichi’ della corte, incapace di leggerne i segni, ivi compresa la metodica follia di Amleto, è Ofelia, “the virgin”, colei che veramente si perde: Ofelia è davvero lo straniero che si è smarrito a Elsinore, cioè nel mondo, giacché non ne comprende il *gioco*, quel “play”, di cui diventa infine ‘vittima sacrificale’, secondo un altro senso del termine “host”. Come la vergine di *Sleep*, Ofelia è, infatti, “the danger of a court massacre”, in una doppia accezione: *attiva*, perché la

---

<sup>3</sup> Ma lo stesso Re-Padre Amleto, avvolto dalla memoria in un alone di rettitudine, ammette di essere stato ucciso nel rigoglio dei suoi peccati, a gettare una luce inquietante anche sul Signore perduto che dovrebbe rappresentare il Bene (“Cut off even in the blossoms of my sin”, cfr. W. Shakespeare, *Amleto*, I, 5, v. 76, pp. 62-3). Il sospetto è, infine, che questo Bene non esista affatto, e che sia solo una fantasia del soggetto.

<sup>4</sup> Più precisamente, troviamo nel testo un riferimento alla possibilità di raggiungere la gloria con la poesia se questa non può far altro che *riflettere*, nella sua cornice, la ‘sordida storia del | la resistenza dei pochi al massacro del | mondo’, dove la parola “resistenza” indica sia la *sopravvivenza* al disastro, sia, ovviamente, la Resistenza anti-fascista. Si noti come anche in questi versi il soggetto dell’azione (“she”) ‘collassi’ (cioè, cade e sprofonda) in quello specchio della storia che è la sua stessa poesia: “Worthless as was her itinerary to fame | she collapsed unexpectedly into a mirrored | frame which was the sordid history of | the resistance of the few to the world’s | massacre”. *Sleep*, pp. 942-3.

<sup>5</sup> N. Fusini, *Di vita si muore*, p. 157.

vergine si sente *colpevole* del massacro del mondo, dovendo pur cercare una *causa* all'insensatezza della strage, proprio come Ofelia, convinta che il padre sia stato ucciso per sua propria colpa, ovvero per la follia d'amore di Amleto che sarebbe stata lei stessa a provocare; al contempo, l'accezione dell'espressione è *passiva*, perché la caduta nel putrido della vergine è il pericoloso *effetto* del massacro stesso, e Ofelia si fa "specchio di come il mondo con la sua violenza e crudeltà e menzogna possa far diventare pazzi"<sup>6</sup>.

È vero che anche Amleto, pur conoscendo bene i costumi e i cerimoniali linguistici della corte, vi si sente straniero<sup>7</sup>; per lui, però, che ormai è smaliziato, esiste la maschera del *fool* – la stessa che, non a caso, spesso adotta il soggetto rosselliano –, che è anzitutto una lingua e gli permette di mantenersi, quanto più possibile, in bilico tra l'ordine e il suo rovesciamento, tra l'essere e il non essere. Ma se da *fool* Amleto può fingersi pazzo, Ofelia lo diventa davvero; se Amleto corteggia il suicidio, Ofelia lo mette in atto: la verità di Amleto, nota Nadia Fusini, è che "Ofelia è la sua anima"<sup>8</sup>, quell'anima innocente che Amleto non può più essere, avendo avuto sin dall'inizio della tragedia cognizione del male, della morte, della contaminazione che corrompe la vita stessa.

In un certo senso, quindi, "Ofelia modula lo stesso tema di Amleto"<sup>9</sup>, anche se i toni e le lingue che li caratterizzano sono ben diversi. Si tratta di un motivo che arriva fino a *Sleep* e che ha due volti, fissati l'uno all'altro senza possibilità di distacco: il lutto e la tragedia del desiderio. Infatti, sia Ofelia che Amleto (l'una per mano dell'altro) subiscono una perdita, la morte del padre, che li rende orfani e abbandonati e che, come perdita dell'ordine, lascia dietro di sé un "sentimento del bene svanito"<sup>10</sup>, lo stesso che pervade la poesia rosselliana, la quale, del resto, denuncia la stessa perdita. Per questo, il soggetto di *Sleep* sembra proiettarsi nella doppia figura di Amleto, che, almeno per un po', riesce a evadere nel gioco della lingua, nella maschera, in attesa del sonno definitivo, e Ofelia, alla quale invece spetta un canto elegiaco e funebre, da ineluttabile vittima della perdita. Ciò avviene nel singolo testo, *Sleep*, dove il riferimento alla corte e allo scenario amletico è esplicito, ma anche, in maniera più diffusa e fantasmatica, in tutto il primo tempo della

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 180.

<sup>7</sup> "But to my mind, though I am native here | and to the manner born, it is a custom | more honoured in the breach than the observance." Traduzione di A. Lombardo: "Sebbene io sia native del posto e vi sia | avvezzo, è una tradizione infrangere la quale | Ci farebbe più onore che osservarla." W. Shakespeare, *Amleto*, I, 4, vv. 14-6, pp. 50-1.

<sup>8</sup> N. Fusini, *Di vita si muore*, p. 180.

<sup>9</sup> *Ivi*.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 112.

raccolta e, per esteso, nell'opera rosselliana *tout court*, perché il soggetto poetico *sempre* si riconosce figlia del massacro del mondo<sup>11</sup>, che assume su di sé il dovere di articolarne il lutto per perpetrare la memoria, singolare e storica, e che, avendo conosciuto la morte, avendo gettato uno sguardo nell'aldilà, vive ormai un'esistenza d'esilio e solitudine, dominata dall'assenza, perché percepisce la corrosione costante, l'estinzione che è insita nel desiderio e nella vita stessa – il verme che già intacca il bocciolo prima ancora che si schiuda. Per questo, al soggetto rosselliano è impossibile godere pienamente del calore della vita: è, come Amleto, preso nel “languore del lutto”, e non *vuole*<sup>12</sup>; è, come Ofelia, fatalmente colpita dalla tragedia, e non *può*.

L'identificazione che il soggetto rosselliano istituisce con Amleto è pervasiva, platealmente esibita soprattutto negli scritti giovanili, e non soltanto in lingua inglese. Se tale identificazione è legata anzitutto al problema del desiderio, inevitabile per chi abbia subito, nel lutto, la perdita dell'ordine, di ogni bene, del godimento stesso della vita, anche il tema della vendetta si ritrova nell'opera rosselliana, riportando vistosamente ad Amleto, almeno finché non subentra quel soggiogamento al destino che avvicina il soggetto a Ofelia (come a Euridice e, soprattutto, vedremo, a una Persefone mancata). Così, in *Sanatorio 1954*, prosa in francese dal portato autobiografico greve e intensissimo, che Rosselli tenta costantemente di trasfigurare nell'impronta poetica, il soggetto dichiara il suo ‘fine’ in termini tutti amletici: “Dormir, se venger peut-être, voilà mon but”<sup>13</sup>. Ancora, l'eco del secondo monologo di Amleto persiste ne *La Libellula* e vi diventa monotono elenco, quasi ‘istruzioni per l'uso’ di una vita che il soggetto non riesce a dominare – fatto che gli rende impossibile *agire*.

Mangiare, dormire, sognare: non  
prendere sonniferi. Mangiare, dormire, sognare  
e osare: rimuovere l'antica viltà.<sup>14</sup>

Poco prima, nello stesso poemetto, si esplicita che è il “rancore” a vigilare sul sonno turbato del soggetto: rancore che, proprio per “viltà”, non riesce a trasformarsi in

---

<sup>11</sup> Fino a creare un archetipo, secondo Tanello, che è quello della “figlia-in-lutto”. Su questo torneremo a riflettere più avanti. Cfr. E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, p. 53.

<sup>12</sup> N. Fusini, *Di vita si muore*, p. 110.

<sup>13</sup> *Sanatorio 1954*, p. 535.

<sup>14</sup> *La Libellula*, p. 210.

vendetta e che perciò ancor più tormenta il soggetto, insinuando nel suo sonno “amarissimi sogni”.

Il rancore che *sorveglia*  
il tuo *dormire*, in amarissimi sogni. I tuoi sogni  
sono fumo! Sono fumo! E se rovini fierezza e  
sogno con un movimento del corpo: *urla non più*  
*nella notte*: urla non più nel giorno o nella  
prima mattina, – *urla nel sonno, urla nella breccia*  
*apertasi al tuo distacco!* urla in tutto il peso  
della magnificenza.<sup>15</sup>

Queste righe devono leggersi in rapporto diretto con il testo di *Sleep*<sup>16</sup>. Il sonno, il “dormire” del soggetto che è la sua stessa scrittura, anziché essere “watched” dalle vergini sul monte, è infatti sorvegliato dal “rancore”. Inoltre, troviamo la ripresa del “cry in the night” in cui si riconosce il personaggio dell’autore. Qui, però, si specifica che le “urla” non avvengono più in pieno giorno o durante la notte, ma si insinuano nel sonno stesso del soggetto. Ed è il “movimento del corpo” a rovinare i suoi sogni, che così si rivelano soltanto “fumo”, mera, impendibile illusione. Il problema di questo soggetto è, cioè, il suo ricordarsi, prima di tutto, di *avere un corpo*, là dove *eros* e *thanatos*, desiderio ed estinzione, si incontrano: turbamento che, secondariamente, porta al bivio tra essere e non essere.

Le urla, dunque, non soltanto popolano la notte insonne, e il pensiero ossessivo di colui che non può dormire, ma penetrano *dentro* il sonno stesso, in quella “breccia”, quella ferita e quel vuoto, quella pausa dal tempo della vita, che si è aperta con la perdita, con l’esperienza della morte e l’assenza, fino a penetrare entro “il peso | della magnificenza”, per pervaderlo “tutto”: anche quanto di bello, splendente e meraviglioso potrebbe trovarsi nel sonno, quindi nel sogno, e non soltanto nella vita di veglia, è segnato dalle “urla” e dalla sofferenza.

L’esperienza del male e l’ascolto del lamento universale conducono, così, alle domande di una personale teodicea che assillano durante la notte (“O Dio o un’ombra: era lo stesso per chi cerca il sonno”<sup>17</sup>): il “brooding”, da cui sorgono, notturne e

---

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 204. Corsivi miei.

<sup>16</sup> Ricordiamo che il testo *Sleep* è del 1961, e *La Libellula* risale orientativamente al periodo tra 1958 e il 1961.

<sup>17</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 236.



“abissali”, le note della musica e il ritmo della poesia<sup>18</sup>. Ed è il legame tra poesia e pianto/urlo a far sì che la vergine di *Sleep*, pur arrampicatasi sulla cima dell’albero in cerca del divino – e poeticamente e metafisicamente –, non possa infine accordarsi alla “veridica cima” che “canta”; anzi, la fine putrida della vergine riconferma, ancora una volta, che la posizione elevata e la santificazione non pertengono al soggetto poetante, il quale, sollevatosi nella *hybris* poetica, è invece destinato alla rovina, e alla caduta nelle cose basse, le uniche di cui può scrivere, “supina”.

Da qui, la verginità della *sua* poesia, che non coincide affatto con quella delle Muse. Se queste sono pure, ideali, sublimi, quindi caste e innocenti, *immacolate* nei loro candidi veli, la vergine sulla cima dell’albero, invece, ben conosce il “movimento del corpo”: ricordiamo che le sue mani, pur *tenere* come sono le vergini sulla cima del monte, sono al contempo *pesanti* (corporee) e *grasse* (voraci). Del resto, benché il soggetto sieda a far ricamo con la Musa, come ci dice *Serie Ospedaliera*, benché sia intento a *riempire* quei veli vuoti con cui le Muse si fasciano e affasciano, ciò che trabocca dalla sua mente-corpo, per iscriversi sulla pagina linda, è abominevole e fetido, sì che le sue mani possono intessere soltanto la sua stessa dannazione: “hell, loomed out | with perfect hands” recita una delle prime poesie di *Sleep*, frase che diventa, poi, *incipit* di un’altra poesia, contenuta sempre nel primo tempo della raccolta<sup>19</sup>.

Da un lato, quindi, la verginità del soggetto non è, in sé, casta né innocente, legata com’è alla caduta nel putrido, all’infero; ne consegue che una simile verginità, come il sonno del soggetto, non possa essere vegliata dalle Muse. Dall’altro lato, nonostante conosca i turbamenti del desiderio e i movimenti del corpo, il soggetto non può e non vuole partecipare pienamente al mondo dell’*eros*, per inserirsi nella catena della vita. Si tratta, infatti, della verginità, “sterile e per questo scandalosa”<sup>20</sup>, della *keore* che, segnata sin dall’infanzia dalla penetrazione della morte entro la fibra stessa della vita, rifiuta infine di assumere la posizione della sposa, ovvero, la posizione della madre, e non procrea, barattando la generazione naturale con la creazione poetica: colpa che la macchia

---

<sup>18</sup> “Note che sorgono abissali dalle frange | delle passioni rimpicciolite al punto | di sembrare veraci. E poi con un coltello | le sdoppio e le decanto, credendomi | fiera al mercato. E poi con l’altro | lato del coltello ne sfinisco i bordi | temendo che nascesse una nuova melodia | a irrimediabilmente compromettere | il mio sonno.” Dal penultimo testo della stessa raccolta, *Ibidem*, p. 304.

<sup>19</sup> *Sleep*, p. 858; p. 914.

<sup>20</sup> R. Deidier, *Prefazione a Id.* (a cura di), *Kore, la ragazza ineffabile. Un mito tra passato e presente* (Roma, Donzelli, 2018), p. VIII.

definitivamente, finché il tentativo di levare un canto, come vedremo, va a coincidere con il peccato stesso. Alla perpetrazione della vita, dunque, il soggetto poetante-poetico rosselliano sostituisce l'articolazione del lutto, personale e universale, facendosi "author" ma soltanto come "a cry in the night", il cui libro infatti è destinato alla rovina, proprio perché vi sta iscritto "all cry", ogni pianto e ogni urlo: nella voce singolare del poeta si riversa "quel lamento di sentire in sé più | voci, le miserande"<sup>21</sup>, così come la collera per l'ingiustizia della storia e dell'esistenza. Il peso del pianto/grido coincide, quindi, con il peso della colpa che porta alla caduta nel putrido: una caduta che è essa stessa "swarming | down", *brulicante* verso il basso, come affetta dagli insetti che gravitano intorno alla carcassa putrefatta<sup>22</sup>.

A segnare la conclusione del testo di *Sleep*, troviamo, infine, la caduta definitiva del sonno, che ricollega, in forma circolare, la chiusa della poesia al suo stesso *incipit* – ma questa volta non si tratta di un sonno "bemused".

[...] Sleep fell on, the reason  
went, and the host remembered he had forgotten  
the power and the glory.

Sulla scena che si è 'giocata' nel sonno poetico del soggetto, cala il vero e proprio sonno, come un sipario, che coincide con la perdita della ragione. Ora la poesia può finire – ulteriore prova che, senza il controllo cosciente del poeta, ancora attivo nello stato d'insonnia, non può esistere poesia, se questa vuole veramente essere "scienza e istinto insieme"<sup>23</sup>. In un ultimo guizzo della coscienza, prima della fine, però, "the host", la vittima sacrificale del massacro del mondo, ricorda di aver dimenticato "the power and the glory", quasi questi sovvenzano al soggetto (che è la vergine, ed è anche l'ospite) come le regole cui non ha saputo aderire, scavandosi da sé la strada della rovina. L'allusione è doppia, perché questo rigo finale rimanda sia all'omonimo romanzo di Graham Greene sia, attraverso questo, alla chiusa del *Padre nostro*: "For thine is the kingdom, and the power, and the glory, for ever"<sup>24</sup>. Così, il soggetto, *in extremis*, ricorda

---

<sup>21</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 304.

<sup>22</sup> Dalla creazione del mondo descritta in *Paradise Lost*, VII, vv. 489-90: "swarming next appeared | The female *bee* that feeds her husband *drone*". Cfr. J. Milton, *Paradiso Perduto*, pp. 334-5. Ritroviamo qui termini che abbiamo già incontrato nella poesia di Rosselli: è il soggetto, che non può volare in alto e cantare come gli uccelli, sempre più si trasforma in un insetto ronzante.

<sup>23</sup> Intervista a cura di Elio Pecora, p. 20.

<sup>24</sup> *The Gospel according to Matthen*, p. 942 [Matthew 6:13].

quale sia stata la sua colpa, che lo ha reso straniero e vittima del mondo, e lo ha destinato alla dannazione: aver dimenticato la fede nel potere e nella gloria a venire, tanto secolari quanto temporali.

Il finale, inoltre, ci consente di riconsiderare l'intero testo per notare come sia gestito lo spazio testuale, una *scena*, appunto, su cui prendono la parola diversi personaggi: il pescivendolo, il duca malizioso, l'autore, la vergine. La caduta del soggetto dell'esordio è, infatti, come quella di *Alice in Wonderland*, l'ingresso in una nuova dimensione, l'apertura di uno scenario altro: il sonno stupefatto del soggetto, come sappiamo, è anche un "bemused play". Al suo interno, il pescivendolo andrebbe a rappresentare il "broken fellow", il tizio rovinato, sia che si tratti di un popolano, un povero venditore di pesci in bancarotta, sia che si tratti di un ruffiano che lamenta il fallimento dei traffici di prostituzione; accanto a questo, troviamo il duca autocompiaciuto, un nobile titolato che si sente più che realizzato e soddisfatto di sé, convinto dell'ascendenza divina della sua posizione elevata. Tra la miseria e il fasto, tra la rovina e la pompa, gli estremi della vita in società, troviamo l'autore, con il suo libro dannato, gravato di urla, che gli sfugge dalle dita e che nulla può guadagnare dall'essere pubblicamente riconosciuto, appunto, come 'autore'. Infine, a quest'ultimo corrispondono, velatamente, la vergine e l'ospite, tutti parimenti *perduti* (caduti e/o letteralmente smarriti).

Sembra, così, di trovarsi nella messinscena di un quadro sociale: una rappresentazione della corte del mondo all'interno della quale il soggetto tenta di definire la propria posizione, proiettandosi di volta in volta nell'autore, nell'ospite, nella vergine, sempre posizioni marginali, destinate all'isolamento.

Lo scenario shakespeariano porterebbe in più a scorgere, retroattivamente, nel "fish monger" Polonio, il ruffiano di corte, come lo definisce lo stesso Amleto<sup>25</sup>, il quale sarebbe 'rovinato' perché vittima delle stesse "intricacies of the court" di cui è artefice ed esperto. L'enigmatica figura, nella morfologia originale, "fishmonger", torna in un altro, lungo testo in inglese, particolarmente oscuro, che, infine escluso dalla raccolta, è piuttosto tardo, risalendo al 1965 secondo le datazioni offerte da Rosselli stessa. Si tratta di *Time can stop either for good*: qui, oltre al "fishmonger", viene ripreso anche lo schema

---

<sup>25</sup> "Polonius: Do you know me, my lord? | Hamlet: Excellent well; you are a fishmonger." Traduzione di A. Lombardo: "Polonio: Mi riconoscete, monsignore? | Amleto: Ma naturalmente. Siete un pescivendolo." (W. Shakespeare, *Amleto*, II, 2, vv. 173-4, pp. 94-5). L'identificazione in Polonio del "fishmonger" è stata già avanzata da Gian Maria Annovi, in *Time can stop (and it does): un inedito da Sleep*, «Italian Poetry Review», 2, 2007, p. 38.

sintattico che si trova nella prima stanza della stessa *Sleep* (“I am ... cried ...”), in concomitanza con un’esplicita allusione a *The Waste Land* di T. S. Eliot, testo che, in *Sleep*, sembrava soltanto lontanamente evocato attraverso il dettaglio dell’“arch duke”.

I am no harpoon cried  
the joker, time has no ruts for me  
said the *fishmonger*, all is  
all, time is time, swung out  
of the heavens.

A pearl, a sacrifice, a singing  
report of deaths... I am no joker  
cried the *fishmonger*, my hand  
and heads sing that time has  
all its shivers marked to time.

(...)  
Yet we will mark the time he  
grew huge enough carrying barrels  
to *the waste land*, or turning  
carrots into turnips, or otherwise  
occupying his selfless souls.<sup>26</sup>

Se, come questi segnali indicano, tra *Sleep* e *Time can stop either for good* Rosselli sta rievocando tanto *Hamlet* quanto *The Waste Land* per rielaborare il motivo della generazione, quindi interrogare la possibilità che la vita (con la poesia) rinasca dalla morte, dalle macerie e dai massacri della storia, allora, dobbiamo pensare che il venditore di pesci, si tratti o meno di Polonio come di un ironico rovesciamento del Re Pescatore, è in ogni caso *rovinato*, perché il fiume del tempo è *vuoto* e, difatti, non può offrire nulla se non il *sacrificio*, tema su cui torneremo, e un *canto* che renda conto della schiera delle *morti*, mentre il suo flusso traporta ‘barili’ alla terra vuota, trasformando tuberi in tuberi, ma senza riuscire a far fiorire la terra stessa, tantomeno a farla fruttificare. Del resto, se nell’*incipit* di *Sleep* la terra accoglie e copre il soggetto, quasi sia la sua tomba, nel finale, da luogo fertile quale essa dovrebbe essere, diviene esplicitamente ‘putredine’, spazio in cui la vita va a marcire.

Dunque, nel testo di *Sleep*, di cui finora abbiamo tentato di offrire una lettura ravvicinata per quanto accidentata e a intermittenza, l’ambiguità dei personaggi rimane intenzionalmente attiva: “the fish monger” è, al contempo, un pescivendolo e un ruffiano, che piange per la sua rovina dovuta sia alla sterilità del tempo sia alle tortuosità

---

<sup>26</sup> *Poesie escluse da «Sleep»*, pp. 1118-121. Corsivi miei. Sul testo torneremo più avanti.

della vita di corte; il duca malizioso, dal canto suo, è tanto un nobile quanto un esponente dell'élite culturale e intellettuale, in entrambi i casi borioso e autoreferenziale, che, assorbito dalla sua infatuazione per le vergini celesti, non si cura affatto della rovina del mondo e del massacro che vi si consuma ogni giorno; l'autore, invece, sta per il solitario poeta, che non riesce a trovare il proprio posto nella corte del mondo proprio perché, di fronte all'ingiustizia e al massacro, anziché pensare al potere e alla gloria, ambisce invece a farsi *testimone* della sofferenza delle vittime del massacro stesso e, così, ingaggia un lotta con *l'Altro Autore*, quello per eccellenza: il Creatore divino - sfida che, infine, lo porta a sprofondare, a precipitare in basso, sottoterra, nel putrido, dove soltanto può trovare la propria dimora.

## II. 2. Forme della catabasi

### II. 2. 1. *Cadere, «half in hell»*

Can it be sin to know,  
Can it be death?

John Milton, *Paradise Lost*

Finora abbiamo cercato di far emergere, attraverso l'analisi testuale, alcuni temi che, percorrendo tutto il primo tempo della raccolta, si trovano stretti nella forma di una singola poesia, *Sleep*. Sembra, così, che il sonno, il pianto, la caduta, cioè, le parole-idea che si trovano già nell'*incipit* del testo, segnino il senso profondo della ricerca esistenziale ed etica che Rosselli ha portato avanti nella sua scrittura poetica, in lingua inglese e non. Ed è perciò il caso di tirare le fila, per ricomporre questi nodi tematici in una visione più ampia, all'interno della quale l'uno si rivela connesso all'altro, al di là di apparenti contraddizioni e paradossi. Per fare questo, rivolgeremo l'attenzione ad altri testi, sempre tratti dal primo *Sleep*, in cui si articola espressamente quel movimento *verticale* della poesia che abbiamo già incontrato: un movimento che, aspirando all'altezza, è sempre attratto verso il basso.

Riprendiamo la riflessione, anzitutto, da Amleto, perché, come Amleto, il soggetto rosselliano è "lapsed", scivolato in una piega del tempo, creata dalla passione, dentro la parola<sup>1</sup>. Difatti, la caduta nel putrido, in una morte fangosa, coincide con un'altra caduta che *Sleep* costantemente mette in scena: la caduta nella scrittura, cioè, in una poesia che è sempre sporca, imbrattata d'inchiostro, contrapposta al canto puro delle Muse.

a soft sonnet is all the strenght i have  
to create, full easy life have i ever and ever  
again and again destroyed, but was it god crying  
within me turn out all  
lights! No love be granted to he who

<sup>1</sup> "Lapsed in time and in passion" si autodefinisce Amleto (W. Shakespeare, *Amleto*, III, 4, v. 109, pp. 174-5). Riguardo a questo verso, rimandiamo alla lettura di Fusini: "*lapse* è errore, sbaglio, ricaduta (...) e indica il movimento di scivolamento verso il basso, sia in senso fisico che morale (...); *lapse* significa anche intervallo (...). Amleto fa un passo falso, sdrucchiola, devia, erra; ma soprattutto si arresta, per via del colpevole godimento che prova a restare lì, confitto nel tempo, nella parola. La passione della parola e del tempo sono la sua colpa". N. Fusini, *Di vita si muore*, p. 122.

hates all life save life  
writ on paper there goes my  
seed wild into  
death.<sup>2</sup>

Come abbiamo visto in precedenza, il rovello interiore che impedisce al soggetto di dormire lo intrappola in un rimuginio costante sull'assenza divina e sull'“amaro mistero dell'amore”, in un conflitto insanabile tra la ritrosia dell'anima e la brama del corpo, che finisce per negare e distruggere la vita stessa (“full easy life”) in favore del pensiero, della parola, della poesia stessa: un'altra forma di vita, un'altra realtà (“life | writ on paper”) che è plasmata dal soggetto nell'impronta del suo sonno e che porta, così, il suo seme dritto “into death”. L'origine prima, quel “seed” che custodisce ogni preludio di vita, è infatti già “wild”, ‘folle’, fuori dall'ordine. E quando cade nella terra, anziché generare vita e fiorire, indugia nella parola poetica e, così facendo, entra direttamente nella morte, nella corruzione e nell'estinzione.

Il movimento che lega *caduta* e *poesia* nel segno del *peccato* è uno scivolamento della lingua inglese che si consuma tra due testi contigui, anch'essi appartenenti al primo *Sleep*, la cui vicinanza fa sospettare che siano frutto di un unico impeto dell'ispirazione.

we have newly learn to *sin*, *sing* that  
is, with the hatchet behind our  
shoulders but nevertheless we  
*sing*  
wildly  
before god discovers our disgrace, quick  
hidden in the wings of all  
falsehood, joy is an everlasting  
sorrow.<sup>3</sup>

---

a hundred times must i flow o'er the tiger trees  
that the pomegranates may burst. O leprosy  
that had assailed me, the wind *sings* purple  
to my bent ears, the seas turn purple  
to my blind eyes, and i *sing* (i *sin*k) into

---

<sup>2</sup> Traduzione di Rosselli stessa: “un soffice sonetto è tutta la forza che ho | di creare, piena e facile vita ho sempre e per sempre | di nuovo e di nuovo distrutto, ma forse era dio che gridava | in me spegni tutte | le luci! Nessun amore è concesso a colui che | odia ogni amore eccetto la vita | scritta su carta là corre il mio | seme folle alla | morte.” *Traduzioni e autotraduzioni*, p. 1200.

<sup>3</sup> Traduzione di Rosselli: “abbiamo di nuovo imparato a peccato, a cantare, ciò | è, con l'accetta alle nostre | spalle ma comunque noi | cantiamo | selvaggiamente | prima che dio scopra la nostra disgrazia, presto | nascosta nelle ali di ogni | falsità, la gioia è perennemente | un dolore.” *Ibidem*, pp. 1200-1.

---

night's black prayer, softer than all the trees all the skies all the seas.<sup>4</sup>

Giocando con l'associazione sonora tra "sin", "sing" e "sink", lo scivolamento da una parola all'altra finisce per identificare il canto dapprima con il peccato, quindi, con il movimento dello sprofondare.

Il primo dei due testi riprende, anzitutto, il riferimento alla mannaia ("the hatchet") che era già presente nella poesia inaugurale della raccolta, *What woke those tender heavy fat hands*, dove proprio intorno allo stesso elemento vigeva l'associazione tra "singing" e "falling". Così, il soggetto plurale di questa poesia ("we | sing | wildly") va a coincidere con le "bodily stripped souls" del primo testo di *Sleep*, le quali evidentemente, non paghe della punizione ricevuta, rischiano ancora una volta la condanna. Ora, però, la colpa di cui si macchiano ("sin") viene esplicitata: si tratta di un canto ("sing") che, in virtù degli altri testi, dobbiamo riconoscere come 'straniero' e 'folle'. Dopo l'esilio, dopo che la mannaia è piombata sulle anime corporali, queste hanno nuovamente imparato a cantare, *follemente* ("wildly") come, del resto, è connaturato al loro seme. C'è dunque qualcosa di impossibile nel canto poetico, che articola la "disgrace" del soggetto pur tentando di nasconderla nelle 'ali di ogni falsità': ali che rimandano allusivamente all'immagine degli angeli caduti perché, come questi, il soggetto è precipitato fuori della grazia<sup>5</sup>. Il canto diventa così segno di *colpevolezza* perché a tentarlo sono anime sprofondate che cercano ancora di alzarsi in volo proprio attraverso la voce.

---

<sup>4</sup> Traduzione di Rosselli: "un centinaio di volte debbo scavalcare gli alberi tigrì | che possono scoppiare le melagrane. O lebbra | che m'assalisce, il vento canta purpureo | ai miei orecchi pieghi, i mari divengono purpurei | ai miei ciechi occhi, e io canto (io sprofondo) nella | nera preghiera della notte, più morbida di tutti gli alberi | i cieli tutti i mari." *Ibidem*, p. 1201.

<sup>5</sup> Proprio commentando questi versi Rosselli rievocava inaspettatamente Kafka, alludendo al tema della colpa in relazione alla prosa, quindi all'impossibilità del canto, contro cui lei stessa evidentemente lottava: "Non so cosa ha pensato mentre lei ha tirato fuori quella frase *cantare follemente* che è *we sing* o qualcosa del genere. Kafka per qualche ragione a me ha molto colpito e, poi, non ci potrebbe essere apparentemente una lingua meno poetica che non quella di Kafka, molto di raziocinio. (...) Comunque, non so quanti poeti sono stati interessati alla prosa di Kafka...prosa tematica, cioè l'impedimento al canto: *tuttavia noi | cantiamo | follemente*". Cfr. Conversazione radiofonica 'Ho fatto la poeta', p. 351.



A chiudere il testo, troviamo, infine, la consapevolezza del paradosso dell'esistenza: che la gioia sia un eterno dolore, se, come ormai sappiamo, nel tessuto stesso della vita è penetrata sottilmente la morte, segnando il soggetto per sempre.

La seconda poesia riporta invece il soggetto dalla enunciazione plurale ("we") alla persona singolare ("I"). Questi scorre, ondeggia, al di sopra di 'alberi-tigre', in attesa che la melagrana 'scoppi': il tono è di attesa impaziente, quasi di sfiducia, perché 'cento volte' sembra necessario passare da un albero all'altro prima di vedere i frutti schiudersi. Gli alberi sono "tiger", chiazzati: sulla loro chioma spicca già il rosso che indica la presenza delle melagrane, ma queste sono ancora chiuse, intatte e, per questo, foriere di incanto come di sgomento. Il soggetto, quindi, invoca la stessa lebbra da cui è assalito, ovvero la malattia, lo stigma dell'impurità che, macchiandolo, ne comporta l'isolamento. Se, infatti, l'attesa che il frutto si apra è l'attesa che la vita inizi, e che si possa finalmente godere del proprio desiderio, il soggetto è frenetico, colpevole perché ha smania di possedere il frutto della vita prima ancora che sia giunto il tempo giusto: la sua smania, l'energia in fermento che lo attraversa, è tale da farlo sperare in uno 'scoppio', in una vera e propria 'esplosione' delle melagrane, e non nella loro semplice apertura.

Il testo sembra così entrare in dialogo con un altro dei motivi del *Cantico dei Cantici*: l'invito ad aspettare pazientemente che arrivi il momento opportuno per godere dei frutti della vita perché soltanto allora la fanciulla potrà *scendere* nei giardini di fiori e frutti e *offrire* il proprio amore allo Sposo.

I adjure you, O daughters of Jerusalem,  
By the roes, and by the hinds of the field,  
That ye stir not up, nor awaken love,  
Until it please.<sup>6</sup>

(...)  
I went down into the garden of nuts,  
To see the green plants of the valley,  
To see whether the vine budded,  
And the pomegranates were in flower.<sup>7</sup>

(...)  
Let us see whether the vine hath budded, and its blossom be open,  
And the pomegranates be in flower:  
There will I give thee my love.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Song of the song*, p. 776 [*Song of Solomon* 2:7]. Corsivi miei.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 781 [*Ibidem* 6:11]. Corsivi miei.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 783 [*Ibidem* 7:12]. Corsivi miei.

Il soggetto rosselliano invece, ancora una volta, si conferma non soltanto distante, ma addirittura *opposta* alla Shulamite perché *impaziente*.

Infatti, per effetto della *possessione lebbrosa* che turba e deturpa il suo corpo, a creare un'associazione visuale tra quest'ultimo e gli "alberi tigrì", si compie quindi quel movimento che è sprofondamento: un inabissarsi nella passione. La "leprosy" indica, del resto, nella lingua shakespeariano-elisabettiana, la *lussuria*<sup>9</sup>.

Come la vergine di *Sleep*, anche qui il soggetto cade dalla posizione elevata, al di sopra degli alberi, verso un fondo che questa volta non è descritto come putrido, ma che è oscuro e abissale. Nel corso del testo, infatti, letteralmente si scivola dall'appassionato volteggiare in posizione elevata, al di sopra degli alberi ("i flow o'er"), verso il basso ("i sink"), là dove trascina la possessione della lebbra: nel fondo di una voragine che è tutta *interiore e sensuale*<sup>10</sup>. Gli "orecchi" del soggetto, benché siano "pieghi", come traduce Rosselli stessa, riescono a cogliere il *suono* del vento, che a sua volta canta, e ne trasformano la voce in un *colore* per la mente: il *porpora*, che già macchiava col sangue l'accetta di *What woke those tender heavy fat hands*, anch'essa intenta a cantare. Porpora come immense distese di sangue diventano anche i mari che però il soggetto vede dentro di sé, giacché i suoi occhi sono *ciechi*. Nel canto e nella passione, dunque, il soggetto sprofonda: ogni raggio di luce viene meno e nel buio, anziché innalzarsi un vero e proprio canto, il movimento si rovescia e tutto viene sommerso, affondando in una preghiera notturna, nera come l'inchiostro, ma più dolce di qualsiasi realtà esteriore.

the wind *sings* purple  
to my bent ears, the seas turn purple  
to my blind eyes, and i *sing* (i *sink*) into  
night's black prayer, softer than all the trees all the skies all the seas.

---

<sup>9</sup> Si prenda, per esempio, *'Tis pity she's a whore* di John Ford, dove la passione incestuosa di Giovanni è definita "the leprosy of lust | that rots the soul" [J. Ford, *'Tis pity she's a whore*, I, 1, vv. 74-5; si rimanda all'edizione italiana a cura di Nadia Fusini: John Ford, *Peccato che fosse puttana*, (Milano, Es, 2007), p. 18. La tradizione è, però, già medievale (si pensi a Tristano che, nella versione di Thomas, si traveste proprio da *lebbroso* pur di incontrare Isotta) e ancor prima biblica, se in tutto il capitolo 13 del *Levitico* la lebbra diviene simbolo per eccellenza dell'impurità.

<sup>10</sup> Questo sprofondare nell'oscurità sembra echeggiare anche il finale del capitolo II di *A portrait of the artist as a young man*, là dove Stephen ha la sua prima esperienza sessuale. Qui però è il *tatto* che provoca un vero e proprio 'svenimento' nel peccato, inghiottendo nella sua oscurità tutti gli altri sensi, e per primo quello della vista: "He closed his eyes, surrounding himself to her, body and man, conscious of nothing in the world but the dark pressure of her parting lips. They pressed upon his brain as upon his lips as though they were the vehicle of a vague speech; and between them he felt an unknown and timid pressure, *darker than swoon of sin, softer than sound or odour.*" Cfr. J. Joyce, *A portrait of the artist as a young man*, p. 108. Per la traduzione di C. Pavese, vedi Id., *Dedalus*, p. 129.

Questi versi, generati da un'originaria associazione sonora divenuta associazione semantica – “sin”, “sing”, “sink” – compongono così uno scenario in cui si reifica la poesia stessa, uno sprofondamento *dentro* l'esperienza interiore, la quale elude e ricrea, fino a sostituirla, ogni promessa di vita, il mondo intero: alberi, cieli, mari. Ed è proprio questo sprofondamento a costituire il peccato del poeta, in un cortocircuito tra prima e dopo, tra causa ed effetto: il soggetto pecca, bramando la vita, e perciò si inabissa, e più si inabissa nella parola poetica, più sprofonda nel peccato, allontanandosi dalla vita. Del resto, ne *La Libellula*, la “lebbra” è definita “ulcera da scrivania”<sup>11</sup>: è la *passio* della poesia la malattia da cui il soggetto non riesce a riaversi.

È interessante e suggestivo notare come, a partire dalla medesima somiglianza sonora, anche John Keats, che Rosselli rilegge proprio nello stesso periodo in cui scrive questi testi<sup>12</sup>, abbia suggellato la sua propria idea di poesia. Si tratta, però, della coppia verbale “see” e “sing” che, nell'*Ode to Psyche* (“I see, and sing, by my own eyes inspir'd”<sup>13</sup>), afferma l'intimo legame tra il *canto* poetico e la *visione*, proprio nel testo in cui Keats intende rifondare una ‘religione’ poetica, atta a celebrare quella bellezza che è verità, di cui vate è il poeta medesimo. L'io poetico, qui, è ispirato dai suoi stessi occhi, tanto che, sin dall'inizio, non sa se la visione di Amore e Psiche, schiusasi nel corso del suo “wandering” senza pensiero (cioè, oltre la razionalità), sia un sogno o una percezione reale, oggettiva, vista con occhi ben svegli.

Surely I dreamt to-day, or did I see  
The winged Psyche with awaken'd eyes?  
I wander'd in a forest thoughtlessly,  
And, on the sudden, fainting with surprise,  
Saw two fair creatures (...) <sup>14</sup>

A colpire, inoltre, è la presenza, tra il testo rosselliano e l'ode di Keats, di un medesimo processo di interiorizzazione e di trasfigurazione della realtà, per cui la mente diventa lo spazio in cui, infine, si muove il soggetto poetico. Nel caso dell'ode, dalla foresta della

<sup>11</sup> “La lebbra, - la | mia ulcera da scrivania. Sento gli strilli degli | angeli che bramano, sento la Pietà afferrarmi.” *La Libellula*, p. 206.

<sup>12</sup> Vedi lettera a John del primo ottobre 1955.

<sup>13</sup> John Keats, *Ode to Psyche*, v. 43. Nella traduzione di R. Deidier, il verso suona: “io vedo e canto, spinto dal mio sguardo”. Rimandiamo infatti alla già citata edizione curata da Nadia Fusini, con traduzioni di R. Deidier, N. Fusini e Viola Papetti: J. Keats, *Opere*, pp. 680-5.

<sup>14</sup> *Ini*, vv. 5-9. Traduzione di R. Deidier: “Ma certo oggi ho sognato, oppure ho visto | l'ala di Psiche che ero tutto sveglio? | Spensierato giravo per un bosco | e poi dalla sorpresa trasalivo! | Ho scorto due creature (...)”.

prima stanza, luogo già tradizionalmente fantastico, la poesia conduce, nell'ultima strofa, ai pensieri che si ramificano, al terreno non calpestato della mente, alla graticola intrecciata del cervello: è questo, infatti, il tempio, giardino o bosco sacro, interiore, in cui celebrare la nuova dea.

I see, and sing, by my own eyes inspir'd.  
So let me be thy choir, and make a moan  
Upon the midnight hours;  
Thy voice, thy lute, thy pipe, thy incense sweet  
From swinged censer teeming;  
Thy shrine, thy grove, thy oracle, thy heat  
Of pale-mouth'd prophet dreaming.

Yes, I will be thy priest, and build a fane  
In some untrodden region of my mind,  
Where branched thoughts, new grown with pleasant pain,  
Instead of pines shall murmur in the wind:  
Far, far around shall those dark-cluster'd trees  
Fledge the wild-ridged mountains steep by steep;  
And there by zephyrs, streams, and birds, and bees,  
The moss-lain Dryads shall be lull'd to sleep;  
And in the midst of this wide quietness  
A rosy sanctuary will I dress  
With the wreath'd trellis of a working brain,  
With buds, and bells, and stars without a name,  
With all the gardener Fancy e'er could feign,  
Who breeding flowers, will never breed the same:  
And there shall be for thee all soft delight  
That shadowy thought can win,  
A bright torch, and a casement ope at night,  
To let the warm Love in!<sup>15</sup>

La realtà che la poesia rosselliana ricrea è, invece, almeno nella prima metà di *Sleep, oscura*: “purple”, imbrattata e macchiata di sangue perché vi è coinvolto il *corpo*, finché tutto non viene sommerso dal colore proprio della scrittura, il nero dell'inchiostro, come, del resto, “Black” è “the ... Cast of Sleepe”.

Che ci sia o meno, nei due testi di Rosselli, l'eco del verso keatsiano, e quindi dell'intera ode, il confronto riesce comunque ad avere forza rivelatoria, perché il diverso

---

<sup>15</sup> *Ivi*, vv. 43-67. Traduzione di R. Deidier: “io vedo e canto, spinto dal mio sguardo. | Io ti farò da coro e canterò | quando la notte è fonda; | sarò voce, liuto, flauto, l'incenso | che sparge dal turibolo; | e cella, bosco, oracolo, il delirio | sulle livide labbra d'un profeta. || Ti farò da ministro, dentro un tempio | in terre della mente non battute, | lieve un'ansia vi dirama pensieri | che mormorano al vento come pini: | e più lontano, quelle chiome scure | di balzo in balzo vestono i crinali | e zefiri, ruscelli, uccelli e api | assopiranno le driadi sul muschio; | e nel mezzo di questa quiete vasta | le rose d'un santuario disporrò | tutt'intorno alle grate del mio genio, | boccioli, campanelle e stelle ignote | e quanto può la verde Fantasia, | che crea i fiori, e mai ricrea gli stessi: | e lì sarà per te ogni delizia | che un pensiero segreto si conquista, | una torcia, una finestra aperta a notte, | per il più caldo Amore!”.

gioco sulla stessa stringa fonica suggerisce due immagini della poesia che sono differenti, eppure tangenti: immagini il cui confronto dà l'idea dell'interrogazione che Rosselli rivolge alla parola poetica, effettivamente in dialogo con l'esperienza poetica di John Keats. Difatti, se non è possibile affermare la presenza intenzionale della *Ode to Psyche* nei testi finora considerati di *Sleep*, in verità, il poeta inglese è un termine di confronto non troppo velato per Rosselli, che, anzi, ne inserisce un'allusione vistosa, pur 'deterritorializzata', nella poesia in italiano, in uno spazio *altro*, dove il richiamo è certamente più difficile da percepire per via dello spostamento linguistico, ma dove nondimeno rimane ben riconoscibile. Nello specifico, l'allusione prende luogo in *Variazioni belliche*.

Contro delle lacrime

furtive innalzavo la *veracità*; contro della lacrima del  
soldato una ragazza potente che non sapeva nemmeno dov'era  
*l'usignolo, l'usignolo potente e solitario*.<sup>16</sup>

Il riferimento è, evidentemente, all'*Ode to a Nightingale*, con la simultanea allusione al *Passero solitario* di Leopardi. Anzitutto, a differenza del soggetto della poesia keatsiana, la "ragazza potente" che scrive *Variazioni Belliche*, in opposizione al pianto e allo stato di guerra che segnano la vita dell'uomo (la "lacrima del soldato"), può soltanto "innalzare la veracità": può, cioè, soltanto tentare di alzare la sua voce come *verace testimonianza* della condizione umana, ma non può certo aspirare alla Verità, non sapendo nemmeno dove si trovi l'usignolo, "potente" e irrimediabilmente "solitario", come il passero leopardiano, il cui canto, per Keats, suscita invece la Rimembranza, l'insorgere presente e vivo del Canto originario. Per questo, nella *Ode to a Nightingale*, il soggetto è ridotto a puro orecchio ed è totalmente assorbito nella voce dell'usignolo che, come la poesia rosselliana, appartiene alla notte, alla cecità. Ma se il buio di *Sleep* è infero, se l'unico suono che vi trapela è lo "stormire" del vento, il quale, a sua volta, trascina il pesante bagaglio dei tormenti<sup>17</sup>, invece, per Keats, il venire meno del senso della vista è legato

<sup>16</sup> *Variazioni belliche*, p. 51.

<sup>17</sup> La memoria leopardiana, già evocata dall'immagine del *Passero solitario* in cui Rosselli sembra rovesciare quella dell'usignolo keatsiano, ci sembra qui appropriata anche e soprattutto perché nell'*Infinito*, come avviene in Keats e Rosselli, è anzitutto la suggestione *acustica* a stimolare le 'visioni' del soggetto della poesia. Ricordiamo i vv. 8-13 dell'idillio: "E come *il vento* | *Odo stormir* tra queste piante, io quello | Infinito silenzio a questa voce | Vo comparando: e mi sovvien l'eterno, | E le morte stagioni, e la presente | E viva, e il suon di lei." (Corsivo mio) Anche in *Sleep*, dove la vista è del tutto interiorizzata, l'elemento esterno che riesce a penetrare lo spazio del soggetto è proprio il vento, che canta o sussurra, trasportando le sofferenze, i travagli, di cui la poesia si fa carico: le frecce scagliate dalla sorte. "I hear the wind whisper my ears | his great stock of travails | i hear the wind continue |

all'abbandono della conoscenza razionale, abbandono che è necessario per disporsi all'ascolto del Canto, della sua voce perduta. Se non ci sono occhi nell'ode, né luce, ciò avviene perché soltanto nell'oblio, soltanto nell'estasi indotta dal canto dell'usignolo, il soggetto può uscire da sé e, aspirando a farsi egli stesso usignolo, può infine scorgere la distanza tra la propria finitezza e l'immortalità di quella voce. Il luogo dell'usignolo è infatti lontano, alto, e il poeta moderno, che è sempre in ritardo, *postumo*, se pure desidera alzarsi in volo, rimane invece in basso, nello spazio terreno, ctonio – è terra egli stesso.

*Away! away! for I will fly to thee,*  
 Not charioted by Bacchus and his pards,  
 But on the viewless wings of Poesy,  
 Though the dull brain perplexes and retards:  
 Already with thee! tender is the night,  
 And haply the Queen-Moon is on her throne,  
 Cluster'd around by all her starry Fays;  
     *But here there is no light,*  
 Save what from heaven is with the breezes blown  
 Through verdurous glooms and winding mossy ways.  
 (...)

*Darkling I listen; and, for many a time*  
 I have been half in love with easeful Death,  
 Call'd him soft names in many a mused rhyme,  
 To take into the air my quiet breath;  
     Now more than ever seems it rich to die,  
 To cease upon the midnight with no pain,  
     While thou art pouring forth thy soul abroad  
     In such an ecstasy!  
*Still wouldst thou sing, and I have ears in vain—*  
*To thy high requiem become a sod.*<sup>18</sup>

L'ode va, così, dall'oblio, dall'estasi, dall'uscita dalla propria individualità, cui conduce la voce dell'usignolo, al ritorno del soggetto a se stesso, alla sua finitezza, il “sole self” dell'ultima stanza: quando il canto svanisce, al poeta rimane soltanto una domanda – se si sia trattato di una vera e propria *visione*, o di un *sogno* a occhi aperti.

---

travail. I hear fortune bending its | arrow-back, and the | wind | arch its back.” Traduzione di E. Tanello: “Sento il vento sussurrarmi le orecchie | il suo grande bagaglio di travaglio | sento il vento continuare | travagliare. Sento la fortuna tendere | la sua freccia, e il | vento | la schiena arcuare”. *Sleep*, pp. 886-7.

<sup>18</sup> J. Keats, *Ode to a Nightingale*, stanze quarta e sesta, in J. Keats, *Opere*, pp. 692-9. Traduzione di R. Deidier: “Lontano, lontano! In volo da te, | non sul carro di Bacco coi leopardi, | ma sull'ali di Poesia, invisibili, | benché lento il cervello indugi ancora: | già sono lì con te | La notte è dolce, | e magari la luna è sul suo trono, | circondata di fate splendenti; | ma qui non giunge luce, | tranne quella che s'apre per le brezze | nel buio verde dove il muschio è fitto. (...) Ascolto qui nel buio; e quante volte | ho quasi amato la morte benigna, | e nei miei versi l'ho chiamata dolce | perché volasse via col mio respiro; | mai come adesso m'è dolce morire, | finire entro la notte e non soffrire, | mentre intorno si sparge la tua anima, | in una tale estasi! | Tu canteresti ancora, e zolla ormai | non avrei orecchio per l'alto tuo requiem.”

L'“intendimento” della poesia keatsiana<sup>19</sup> comporta, dunque, per la “ragazza potente” che è Amelia Rosselli, una tensione, un gioco di forze, tra vicinanza e presa d'atto di una distanza. In entrambi i casi, infatti, l'ambizione del soggetto poetante è al volo nel canto poetico che, però, per Rosselli come per Keats, si dà sin da subito come impossibile.

Già in *Sleep and Poetry*, Keats, che nelle lettere si dipinge come un potenziale angelo ribelle, su cui “torreggia” alto “il Picco della Poesia”<sup>20</sup>, intende innalzarsi sulle ali dell'immaginazione, fino a rischiare, nel canto poetico, la rovina. In questo testo poetico, il soggetto, che ancora non si definisce ‘cittadino’ del regno celeste della Poesia, la invoca, inchinandosi sulla cima di un monte perché possa sentire quantomeno *l'eco* della sua lingua. Ridotto a silenzio e puro ascolto, potrà allora vagare in visioni di solenne bellezza e, poi, tenterà di scriverne, per ciò che è possibile ai sensi umani: la penna del poeta, l'inchiostro, la *scrittura*, che definisce la sua dimensione tutta terrena, può così soltanto inseguire e tentare di trattenere la *voce* originaria della Poesia.

O Poesy! for thee I hold my pen  
 That am not yet a glorious denizen  
 Of thy wide heaven — Should I rather kneel  
 Upon some mountain-top until I feel  
 A glowing splendour round about me hung,  
 And echo back the voice of thine own tongue?  
 O Poesy! for thee I grasp my pen  
 That am not yet a glorious denizen  
 Of thy wide heaven; yet, to my ardent prayer,  
 Yield from thy sanctuary some clear air,  
 Smoothed for intoxication by the breath  
 Of flowering bays, that I may die a death  
 Of luxury, and my young spirit follow  
 The morning sun-beams to the great Apollo  
 Like a fresh sacrifice; or, if I can bear  
 The o'erwhelming sweets, 'twill bring to me the fair  
 Visions of all places: a bowery nook  
 Will be elysium — an eternal book  
 Whence I may copy many a lovely saying  
 About the leaves, and flowers — about the playing  
 Of nymphs in woods, and fountains; and the shade  
 Keeping a silence round a sleeping maid;  
 And many a verse from so strange influence

<sup>19</sup> Ricordiamo un verso già citato: “Nell'intendimento del tuo verso vi era il mio verso insonne”. Cfr. *Variazioni Belliche*, p. 80.

<sup>20</sup> Dalla lettera a Haydon del 10-11 maggio 1817: “the Cliff of Poesy Towers above me” e, più avanti, “I feel confident I should have been a rebel Angel had the opportunity been mine”. Ancora, il 27 ottobre del 1818, nella stessa famosa lettera in cui definisce il poeta la più impoetica delle creature, scrive a Woodhouse che il suo intento è “to reach to as high a summit in Poetry as the nerve bestowed upon him will suffer”. Cfr. J. Keats, *The letters of John Keats (1814-1821)*, pp. 141-2; p. 387. Traduzione di N. Fusini: “il Picco della Poesia torreggia sopra di me”; “Sono sicuro che sarei stato un Angelo ribelle ne avessi avuta l'occasione”; “tenterò di scalare la vetta della Poesia per quanto almeno le forze che mi sono state concesse me lo consentiranno”. Cfr. Id., *Opere*, pp. 1054-5; p. 1149.

That we must ever wonder how, and whence  
 It came. *Also imaginings will hover*  
*Round my fire-side, and haply there discover*  
*Vistas of solemn beauty, where I'd wander*  
*In happy silence, like the clear meander*  
 Through its lone vales; and where I found a spot  
 Of awfuller shade, or an enchanted grot,  
 Or a green hill o'erspread with chequered dress  
 Of flowers, and fearful from its loveliness,  
*Write on my tablets all that was permitted,*  
*All that was for our human senses fitted.*  
*Then the events of this wide world I'd seize*  
*Like a strong giant, and my spirit tease*  
*Till at its shoulders it should proudly see*  
*Wings to find out an immortality.*<sup>21</sup>

Se la poesia implica *innalzarsi*, spronare il proprio spirito fino a che metta le *ali*, per volgersi a cercare l'immortalità, va da sé che il rischio di un simile volo siano la *caduta* e la *disgrazia*, soprattutto per il poeta che vive il tempo in cui “the visions all are fled”<sup>22</sup>: il suo tentativo è perciò pericolosamente simile alla corsa di un pazzo verso il precipizio, o di Dedalo, le cui ali sono bruciate dal sole infuocato.

Will not some say that *I presumptuously*  
*Have spoken?* that *from hastening disgrace*  
*'Twere better far to hide my foolish face?*  
 That whining boyhood should with reverence bow  
 Ere the dread thunderbolt could reach? How!  
 If I do hide myself, it sure shall be  
 In the very fane, the light of Poesy:  
*If I do fall*, at least I will be laid  
 Beneath the silence of a poplar shade;  
 And over me the grass shall be smooth shaven;  
 And there shall be a kind memorial graven.  
 But off Despondence! miserable bane!  
 (...)
   
     though no great minist'ring reason sorts  
 Out the dark mysteries of human souls

<sup>21</sup> J. Keats, *Sleep and Poetry*, vv. 47-84. Corsivi miei. Traduzione di V. Papetti: “Oh Poesia! Per te impugno la penna | io che ancora non ho gloriosa dimora | nel tuo grande cielo – Inginocchiarmi dovrei in cima a un monte finché non sentissi | aleggiarmi attorno l'abbagliante splendore, | e riecheggiare la tua stessa lingua? | Oh Poesia, per te afferro la penna | io che ancora non ho gloriosa dimora | nel tuo grande cielo; alla mia ardente preghiera | sprigiona dal tuo santuario aria pura, | addolcita dall'inebriante soffio | di rigogliosi lauri, che io muoia | di tanta abbondanza, e il mio giovane spirito | segua i raggi mattutini sino al grande Apollo | come un fresco sacrificio; o, se reggerò | l'invadente dolcezza, avrò la bella | visione d'ogni luogo: una nascosta pergola | sarà un elisio – un libro eterno | da cui copiare amabili frasi | su foglie, e fiori – sui giochi | delle ninfe nei boschi, e nelle fonti; e sull'ombra | che di silenzio circonda la dormiente; | e molti versi di strano potere | da chiederci come e da dove | esso venne. E immagini aleggeranno | attorno al mio focolare, e forse scoprirò | panorami di nobile bellezza, dove vagherai | felice e silente, come il limpido Meandro | per solitarie valli; e ove trovassi ombra | più inviolabile, o incantata grotta, | o verde colle cosperso di fiorita veste, | e timoroso per la propria leggiadria, | scriverei sulle mie carte quanto mi fosse dato, | quanto ai nostri sensi umani convenisse, | allora gli eventi di questo grande mondo afferrerei | come forte gigante, e tormenterei il mio spirito | sino a che fiero sulle sue spalle non vedesse | ali per arrivare a un'immortalità.” *Ivi*, pp. 108-11.

<sup>22</sup> *Ivi*, v. 155. Traduzione di V. Papetti: “Le visioni sono fuggite.”



To clear conceiving: yet there ever rolls  
 A vast idea before me, and I glean  
 Therefrom my liberty; thence too I've seen  
 The end and aim of Poesy. 'Tis clear  
 As anything most true; as that the year  
 Is made of the four seasons—manifest  
 As a large cross, some old cathedral's crest,  
 Lifted to the white clouds. Therefore should I  
 Be but the essence of deformity,  
 A coward, did my very eye-lids wink  
 At speaking out what I have dared to think.  
*Ah! rather let me like a madman run  
 Over some precipice; let the hot sun  
 Melt my Dedalian wings, and drive me down  
 Convuls'd and headlong!*<sup>23</sup>

Un'aspirazione così forte, così intensa, poggia tutta sul valore etico e metafisico della visione. Questa è *sempre* visione di bellezza, quindi di verità, colta dall'Immaginazione<sup>24</sup> all'interno della stessa condizione di precarietà umana in cui sta il poeta, che accoglie dentro di sé e conosce, per esperienza, il male: la poesia è, così, “parola che sgorga in risposta all'epifania dell'infinito nel finito mondo delle cose e degli esseri”<sup>25</sup>. Qui sta il punto di contatto tra il canto e la visione, al di là degli occhi reali: e Keats, che pure viene *dopo* la sparizione degli dei, *dopo* la sparizione delle visioni, non vuole riversare in poesia il lamento che ne consegue, non vuole la parola dimessa<sup>26</sup> – vuole l'ode, il canto elevato che ripeta il canto dell'usignolo, ma che rimane, tuttavia, sempre segnato dalla cognizione della propria impossibilità<sup>27</sup>.

Con questa concezione della poesia, Rosselli dialoga esplicitamente.

Per la visione del tuo solstizio io arrancavo. *Per la visione  
 della bellezza io cadevo.* Per la tua lunga mano secca io

<sup>23</sup> *Ini*, vv. 270-304. Traduzione di V. Papetti: “Non si dirà che con presunzione | ho parlato? Che dall'imminente vergogna | meglio sarebbe nascondere la mia stupida faccia? | Che la lamentosa giovinezza s'inchini riverente | prima che il temuto fulmine cada? Via! | Se mi nascondo, sarà sicuramente | nel tempio stesso, nella luce di Poesia: | se cado, almeno sarò sepolto | sotto il silenzio d'un ombroso pioppo; | e su di me l'erba sarà ben curata; | e ci sarà un ceppo gentile a mio ricordo. | Ma via, Tristezza! Veleno odioso! | (...) se il generoso aiuto della ragione | non scioglie gli oscuri misteri dell'animo | in chiari concetti: pure sempre rotea | dinnanzi a me un'idea grandiosa, da cui spigolo la mia libertà; da cui ho compreso il fine e lo scopo della Poesia. È chiaro | come la cosa più certa: che l'anno | sia fatto di quattro stagioni – visibile quanto | un'ampia croce, il pinnacolo d'una vecchia cattedrale, | puntato verso le bianche nuvole. Quindi sarei | solo l'essenza stessa della deformità, | un codardo, se anche sbattessi le palpebre | dicendo forte quel che osai pensare. | Ah! Meglio che pazzo mi precipiti | in un baratro! Che il sole infuocato | sciolga le mie dedalee ali, e giù mi trascini | convulso e a capo fitto!”

<sup>24</sup> J. Keats, lettera a Bailey del 22 novembre 1817: “What the imagination seizes as Beauty must be truth”. Cfr. J. Keats, *The letters of John Keats* p. 184. Traduzione di N. Fusini: “Ciò che l'Immaginazione coglie come Bellezza deve essere verità”, cfr. *Id.*, *Opere*, p. 1071.

<sup>25</sup> N. Fusini, *Il libro dell'interrogazione poetica*, in J. Keats, *Lettere sulla poesia* (Milano, Feltrinelli, 1984), p. 26.

<sup>26</sup> “Why so sad a moan?”, sempre in *Sleep and Poetry*, v. 89. Traduzione di V. Papetti: “Perché un sì triste lamento?”

<sup>27</sup> Per questo, secondo Fusini, le odi non finiscono ma si interrompono sempre bruscamente, Cfr. N. Fusini, *Il libro dell'interrogazione poetica*, p. 26.

mi arrampicavo per i vasi storti appesi alle mura dei tetti  
*senza visione*.<sup>28</sup>

“Per la visione della bellezza”, la ragazza, che non può sentire l’usignolo e non sa nemmeno dove trovarlo, pure si arrampica sui palazzi, sale per facciate da cui pendono vasi *storti*, cercando di raggiungere una mano che, però, di per sé, è *secca*, e non può portare vita.

La ripresa del tema della visione in questa *Variazione* ha un peso significativo per tutta l’opera rosselliana, ed è un’esplicita indicazione di interrogazione poetica. Ci troviamo, infatti, nella piena condizione del poeta *moderno*: gli dei e le visioni sono spariti e, qualora tornino, sono inquietanti, mentre il paesaggio tutt’intorno è urbano. Se questo implica, per Baudelaire, la caduta dell’aureola del poeta, la sua goffaggine, giacché questi, come l’albatros del sonetto, non riesce più a volare, il tentativo del soggetto rosselliano, a un secolo di distanza, è ancora quello di issarsi, di tentare l’ascesa per raggiungere il divino e vedere il “solstizio”, l’apice, il punto estremo in cui sta saldo il sole stesso, pur rischiando di farsi bruciare le ali, come Dedalo<sup>29</sup>. Per questo la ragazza delle *Variazioni* è “potente”: nella sua *hybris* eroica, ancora tenta il volo, anche se questo si fa ‘arrancata arrampicata’ e il suo esito è inevitabile. Non si può che cadere da una tale vertigine di potenza: “the virgin on the tree top”, infatti, precipita, rovina nella disgrazia come un angelo caduto, e rimane “senza visione”, nella putredine.

Nella frase “Per la visione | della bellezza io cadevo” sta, dunque, inscritto il movimento fondamentale del soggetto rosselliano e della sua poesia. L’ambiguità della preposizione “per” è del tutto funzionale, perché, sia essa causale, finale, o entrambe, sta a indicare quella volontà estrema di raggiungere la visione che rovescia sin dall’inizio il soggetto nella caduta. Difatti, l’unica visione concessa alla “ragazza potente” si trova in basso, in fondo al precipizio, nella voragine aperta dalla lontananza e dalla perdita

---

<sup>28</sup> *Variazioni Belliche*, p. 60.

<sup>29</sup> Il solstizio d’estate, per altro, è la *midsummer eve* cui allude il titolo shakespeariano (*A midsummer night’s dream*), ovvero la notte di fine giugno che segna l’inizio dell’estate in cui, ai tempi di Shakespeare, sulla scia di un rito pagano che omaggiava il giungere del Sole allo zenith, si celebrava la potenza della Natura accendendo falò, facendo festa nei boschi, raccogliendo erbe al chiaro di luna. Alla *midsummer night* coincideva inoltre la *midsummer madness*, uno scoppio di follia e di energie vitali, dovuto al solleone o, secondo altre versioni, alle fasi lunari. L’attesa di questa esplosione di vita si ribalta, però, nel testo rosselliano, giacché, più che di fronte alla promessa dell’estate, sembra di trovarsi alle porte dell’inverno, alle soglie dell’*altro* solstizio, in cui tutto avvizzisce. Come sempre nella poesia di Rosselli, la vita rivela la morte che la inaridisce dall’interno. Ancora, il “solstizio” potrebbe rimandare al “meriggio” dannunziano, l’ora in cui compaiono gli dei: ma c’è solo aridità intorno al soggetto, che infatti rimane amaramente “senza visione”.

dell'Altro, umano e divino. E come la bellezza rivela il proprio volto impossibile e perturbante (la “mano secca”), così la visione è negata, quantomeno come visione di Verità, assoluta e salvifica: non esiste alcuna luce, né interiore né divina, che possa davvero disperdere l'ombra in cui vive l'uomo.

Tra la metafora della mente come “specchio”, “un riflettore di oggetti”, che secondo Abrams caratterizza il pensiero occidentale da Platone fino al XVIII secolo, e quella della mente come “lampada”, “un proiettore luminoso che apporta un contributo proprio agli oggetti che percepisce”, tipica della concezione romantica dello spirito poetico<sup>30</sup>, Rosselli propende, sicuramente, per la seconda. Ma la lampada romantica *rischiara*, e la mente del poeta può cogliere, in virtù della sua propria *luce*, una visione di *Verità*. Invece, come abbiamo puntualizzato già nel primo capitolo, la mente per Rosselli è come una *lanterna magica*, che *proietta ombre*, la “fantasia rotta ai muri” della caverna di *Variazioni belliche*: siano anche visioni, queste non significano altro che i desideri del soggetto stesso, le sue paure, le sue inquietudini, portandone a galla le pulsioni più intime. La visione si fa così fantasia o allucinazione, che emerge dall'“interiore” di una voragine profonda; e a guidarci nel mondo, come *La Libellula* conferma, rimangono soltanto “le nostre interne lanterne, e nessun | forte lume della verità”<sup>31</sup>.

Dunque, “sin”, “sing”, “sink”: peccare è cantare, che è affondare. Da questo minimo nucleo sonoro-semanticò, esplose la poesia. Perché il canto selvaggio, peccaminoso, lussurioso di chi scrive, è anche una sfida a Dio, il tentativo di sollevarsi, nella creazione, all'altezza del Creatore medesimo: sfida osata prima d'ora da un solo audace, la cui caduta, precipitata fin nel cuore della terra, ha generato l'inferno. La caduta del poeta, nel caso di Rosselli, non si limita perciò soltanto al livello del suolo. Come ogni angelo ribelle, il soggetto sprofonda nel terreno, arrivando a toccare lo spazio infero, che, vedremo, corrisponde al ‘putrido’ stesso della condizione umana<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup> M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione critica*, p. 18.

<sup>31</sup> *La Libellula*, p. 197. Il problema della *verità* delle ombre in mezzo alle quali si muove l'uomo investe anche l'interpretazione che Rosselli dà dell'Amleto nella già citata intervista radiofonica ‘Paesaggio con figure’ (p. 281): “è tipico del principe Amleto in tale frangente terribile che perfino parla del suicidio perché *vuole una prova dell'esistenza del fantasma*, mentre allora il fantasma era da accettarsi in senso tradizionale, come assoluta verità. *Lui vuole la prova che esiste il padre in forma fantastica*, sotto sotto. È talmente disperato che vorrebbe ... non perché esita nell'azione, vuol la prova prima di poter agire”. Corsivi miei.

<sup>32</sup> Vedi il seguente testo in cui la condizione umana è tesa tra il terreno e l'inferno: “*We drag on, earth bound, in our enchanting | spheres of half-knowledge (...). I in | particular embarrassment sat in the railway | car, half in hell. (...)* our hearts sank into balloons | of half-pity, half-love, *hell's knowledge | of children, gaming with the keep that | kills them.*” Traduzione di E. Tandello: “*Ci trasciniamo, terreni, nelle nostre incantate | sfere di mezza conoscenza (...). Io | con particolare imbarazzo sedevo nel vagone | ferroviario, metà all'inferno. (...)* i nostri cuori affondavano tra palloni |

---

di mezza pietà, mezzo amore, *dell'inferno* | *la conoscenza dei bambini, che giocano con il sostentamento che | li uccide.*" *Sleep*, pp. 912-3. Corsivi miei.

## II. 2. 2. *Sprofondare, «down to putritude»*

There go the loves that wither,  
the old loves with wearier wings;  
and all dead years draw thither,  
and all disastrous things;  
dead dreams of days forsaken,  
blind buds that snows have shaken,  
wild leaves that winds have taken,  
red strays of ruined springs.

A. C. Swinburne, *The garden of Proserpine*

Ritorniamo con il pensiero ad *a hundred times must i flow o'er the tiger trees*. Vi si trova, infatti, quel dettaglio della melagrana, terribilmente intatta per il soggetto impaziente, che non soltanto evoca per contrasto la discesa della fanciulla del *Cantico dei cantici* nei giardini colmi di fiori e frutti, ma rimanda anche, immediatamente, al mito di Persefone, e quindi, attraverso Persefone, a un'altra forma di catabasi o discesa nell'infero che Rosselli sovrappone alla caduta dell'angelo ribelle (della "ragazza potente" di *Variazioni Belliche*) sino a fondere i due movimenti.

I dettagli relativi alla *kore* sono, in effetti, tanto diffusi nella poesia rosselliana da far pensare che il loro ritorno sia *intenzionalmente* finalizzato alla *costituzione* del soggetto poetico. Già Tanello ha notato come la poesia rosselliana affidi a numerose figure femminili consegnate dalla memoria poetica una "capacità di fatto mitica", "un ruolo formante nel processo di costruzione del proprio Soggetto poetico", all'interno di "una vicenda" che è, infine, una vera e propria "visione coerente (anche se fortemente conflittuale) del mondo"<sup>1</sup>. Si tratta, anzitutto, di figure tragiche: Ifigenia, Elettra, Antigone, Cassandra, la prima evocata in *Diario in tre lingue*<sup>2</sup>, le altre tre in *Variazioni Belliche*<sup>3</sup>, tutte "vergini fanciulle costrette a stipulare funeste nozze con la Morte, a subire un rapporto forzato, violento con l'aldilà" ma che, pur "spinte nella morte-in-vita (...) da un lutto eccessivo e insuperabile", al contempo sono anche "eroine 'virili'", perché

<sup>1</sup> E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, pp. 10-1.

<sup>2</sup> Il nome di Ifigenia è alluso all'interno di una serie associativa che ricorda i giochi di E. E. Cummings: "cante | signe | un signe qui chante | on ne sait pas pourquoi | Y! fie! | i, ç. si je nie | f | Iphisigénie | se boutta dans l'encre | boutte". *Diario in tre lingue*, pp. 617-18.

<sup>3</sup> Rispettivamente, cfr. *Variazioni Belliche*, p. 87; p. 88, p. 176. Esiste un riferimento ad Antigone anche in una poesia esclusa da *Sleep*: "you spoke too strongly | of this year's new hat, its misery, its | mastery, its penetrating abode in the witchcrafted | attitudes, my soul, my Antigone." Cfr., *Poesie escluse da «Sleep»*, p. 1124.

“trasformano la propria femminile passività in atto di ribellione e di violenza, il proprio dolore in sfida, il proprio lutto in eccesso, e il proprio lamento in accusa”<sup>4</sup>. Ancora, attraverso l’evocazione di altre fanciulle, quelle *assenti* della tradizione lirica italiana (Laura, Silvia, Arletta, Clizia), il soggetto rosselliano va a definirsi come un “Soggetto-in-perdita” nel doppio senso di “oggetto e soggetto di assenza: *perduta* e *in-perdita*”, la cui “appartenenza” è “al regno ctonio”<sup>5</sup>. Alla schiera di queste fanciulle-in-perdita che popolano la poesia rosselliana possiamo aggiungere Ofelia, se questa, come Elettra, avendo assunto su di sé la morte del padre, è “*sposata* al lutto”, al punto che il lutto stesso diventa il suo “solo letto nuziale”<sup>6</sup>. Infatti, la vergine di *Sleep* che a Ofelia corrisponde, caduta dalla cima dell’albero, finisce nella putredine ed è accolta, come il soggetto dell’esordio, cui infine coincide, in “the radiant *bed* of earth”, là dove si concepisce una vita che è già morte.

Con tutte queste figure il soggetto intrattiene, osserva Tandello, “un problematico *play* (in entrambi i sensi di *gioco* e appunto *rappresentazione*) di sdoppiamento e immedesimazione”<sup>7</sup> che è sempre consapevole e che consente a Rosselli di creare una sorta di archetipo, quello della *figlia-in-lutto*, di cui le varie fanciulle rappresentano, appunto, diverse forme, differenti articolazioni<sup>8</sup>.

Lo sprofondamento ctonio, dunque, che ha una parte considerevole nella costruzione di questo archetipo, suggerisce un’ulteriore interrogazione. Sembra infatti legittimo chiedersi se, dietro il *play* di proiezioni e identificazioni, a collaborare alla *poiesis* di un simile archetipo, non agisca fecondamente l’eco di *un’altra* figura che, concentrando in sé tutti i movimenti principali fin qui esaminati, andrebbe a prefigurare, nella sua vicenda, tutte le altre: ci riferiamo, nello specifico, al mitologema della *kore* che, pensato nelle forme in cui Jung e Kerényi lo hanno studiato, può aprire la lettura della poesia rosselliana a spunti interpretativi di particolare interesse. Già evocato da Tandello per indicare come la fanciulla rosselliana sia, proprio come la *kore*, destinata “all’esistenza del fiore”<sup>9</sup>, è, in particolare, lo studio di Kerényi a segnalare dei passaggi per noi significativi, soprattutto se considerati *a posteriori*, cioè, dopo aver notato la presenza di determinati

---

<sup>4</sup> E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l’infinito*, pp. 11-3.

<sup>5</sup> *Ivi*.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 68.

motivi e l'azione di certi movimenti nello sviluppo della poesia rosselliana. Alcuni dettagli collimano a tal punto da far sorgere il dubbio che lo scritto di Kerényi abbia potuto *direttamente* suggerire a Rosselli una costellazione di riflessioni, e quindi un repertorio di immagini e segni, che hanno nutrito la sua *poiesis* fino a confluire nel suo discorso poetico<sup>10</sup>.

Finora abbiamo avuto a che fare con due testi che contengono vistose allusioni al mitologema sui quali, dunque, è il caso di tornare, per vedere come Rosselli se ne sia appropriata fino a plasmare una sua propria versione del mito che, via via smembrato nei suoi momenti più significativi, va infine a pervadere tutto il *corpus* poetico: i testi in questione sono l'elisabettiano *Do save me God* e, appunto, *a hundred time must i flow o'ver the tiger trees*.

Abbiamo già anticipato come, in quest'ultimo, il segno della *kore* stia nella melagrana, la quale, però, ancora non si schiude. Ricordiamo che, secondo la versione di Ovidio, il fato di *kore* prevede che questa possa tornare alla madre, Demetra, per vivere alla luce del sole purché non abbia *mangiato* nulla nell'Oltretomba; ciò che la rende per sempre legata ad Ade sono, perciò, i sette chicchi di melagrana con cui rompe il proprio digiuno nell'aldilà<sup>11</sup>. La fanciulla del testo rosselliano, che si muove tra gli alberi sperando nell'esplosione dei frutti e che, come sappiamo, è *vorace*, sembrerebbe così una *kore* che si trovi *già* nell'Oltretomba, nonostante 'scorra' in alto, al di sopra dei "tiger-trees": in

---

<sup>10</sup> Il volume dei *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, che raccoglie gli scritti di Jung e Kerényi sul fanciullo divino e sulla *kore*, non è presente nel fondo di Viterbo. Si noti però che il libro è uscito in Italia nel 1948 per la 'collana viola' di Einaudi, ovvero per la «Collezione di studi religiosi, etnologici e psicologici» curata da C. Pavese ed E. de Martino, due personalità fortemente legate agli interessi e agli studi di Rosselli. Alla stessa collana collaborava anche Diego Carpitella, studioso di etnomusicologia che Rosselli aveva conosciuto personalmente durante le ricerche di campo tenute nel Meridione tra il 1950 e il 1954 e con cui ha intrattenuto un dialogo epistolare almeno fino agli anni Settanta (Cfr. Cronologia in *L'opera poetica*, p. LXIII). Di K. Kerényi la biblioteca di Viterbo conserva invece l'edizione di *Religione antica* pubblicata per Astrolabio nel 1951, mentre sappiamo quanto gli studi di Jung rientrassero negli interessi più spiccati di Rosselli, benché anche in questo caso il fondo viterbese non presenti nessun testo dello psicoanalista. In definitiva, non abbiamo gli strumenti per affermare che Rosselli conoscesse direttamente lo studio di Kerényi, anche se il quadro appena definito potrebbe farlo sospettare. Nondimeno, ammettendo la possibilità che il mitologema le sia arrivato semplicemente dalla lettura di Ovidio, la poesia rosselliana testimonia di una riflessione sul significato dei principali momenti di questa vicenda mitica che sembra tutt'altro che improvvisata o contingente, né legata al singolo testo poetico: la vicenda della *kore* sembra piuttosto agire costitutivamente nella scrittura poetica. Da notare, infine, che il fondo di Viterbo conserva il testo delle *Metamorfosi* di Ovidio in francese, nell'edizione *Métamorphoses* (Paris, Flammarion, 1966) che è tarda rispetto alla composizione delle poesie che stiamo analizzando: la presenza di evidenti riferimenti al mito di Persefone deve perciò presupporre un'altra lettura di cui non sono rimaste tracce, che sia avvenuta negli anni Cinquanta o durante la formazione scolastica.

<sup>11</sup> Il mito è narrato in Ovidio, *Metamorfosi*, V, vv. 341-571, vol. III della già citata edizione Valla, pp. 30-51. Riguardo al fato di *kore*, vedi nello specifico i vv. 530-2 (pp. 46-7): "repetet Prosperina caelum, lege tamen certe, si nullos contigit illic ore cibos; nam sic Parcarum foedere cautum est." Traduzione di Gioachino Chiarini: "Proserpina rivedrà il cielo, ma a un solo patto: che laggiù non abbia toccato alcun cibo. Così hanno fissato le Parche."

questo spazio, in cui sopra e sotto, alto e basso, si invertono e confondono, il soggetto si muove ansioso e impaziente, paradossalmente bramando quello stesso frutto che lo imprigionerà per sempre. Del resto, per diventare Persefone, per passare da preda di Ade a sua sposa, Regina dell'Oltretomba, la *kore* deve mangiare i chicchi della melagrana, giocando il proprio destino: adempimento e coronamento della sorte che, invece, come vedremo, in *Sleep* non si compie mai; o meglio, mai come dovrebbe.

Anche nell'elisabettiano *Do save me God*, la fanciulla si trova sin da subito sprofondata: piegata o supina che sia, si trova comunque in basso, tanto che vorrebbe *alzarsi* per raccogliere i fiori ("I'd rise") ma non può, perché il campo già trema e vi si apre una voragine, pronta a inghiottirla all'arrivo dell'amante diabolico. La fanciulla ha perciò già perduto il suo regno dorato di cherubini e serafini, la sua "eterna primavera"<sup>12</sup>, molto prima dell'arrivo del "Man": ed è questa un'iniziale, significativa variazione che Rosselli applica al mitologema della *kore*.

Quest'ultimo racconta la coincidenza di Eros e Thanatos. Anzitutto, se Ade rapisce *kore* è, secondo quanto racconta Ovidio, per effetto della freccia di Eros: perciò Ade *in primis*, il Re dei morti, è colpito dal desiderio. Soprattutto, l'ingresso della fanciulla nell'Oltretomba significa la sua morte all'innocenza, coincidendo con l'unione all'uomo – evento che, nonostante il momento funereo, tuttavia consente il corso naturale della vita. "Il cadere della fanciulla in preda all'uomo e il passaggio del limite dell'Hades" sono, infatti, secondo Kerényi, allegorie equivalenti della morte e del rapporto con l'uomo<sup>13</sup>: come nota Roberto Deidier, l'adolescenza dorata e immobile in cui vive la *kore* deve essere spezzata da "quel movimento sotterraneo del Tempo" che agisce in Ade, un movimento che necessariamente "culmina nel senso di finitudine" e nella discesa infera "perché la vita possa nuovamente e infinitamente mostrarsi sotto altre spoglie"<sup>14</sup>. Difatti

la Kore è costretta al sacrificio della sua perennità fuori da ogni tempo, a privarsi della sua Verginità mai intaccata dai passaggi di Crono e a farsi, da mito assoluto e lineare, ciclo di abbandoni e ritorni<sup>15</sup>.

La vergine deve, cioè, essere momentaneamente strappata alla madre per sprofondare nella terra, scendere nell'Oltretomba e rinascervi come sposa, quindi madre a propria

---

<sup>12</sup> "Perpetuum ver est". Cfr. *Ibidem*, v. 391, pp. 36-7.

<sup>13</sup> K. Kerényi, *Kore*, p. 162.

<sup>14</sup> R. Deidier, *Introduzione a Id.* (a cura di), *Persefone. Variazioni sul mito* (Venezia, Marsilio, 2010), p. 10.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 15.



volta, compiendo il naturale passaggio da *parthenos* a *gyne*. Soltanto allora *kore* può divenire Persefone, la Regina dell'aldilà, colei che distrugge e al contempo genera, perché il suo “passaggio *nella e per* la terra è preludio di fertilità”<sup>16</sup>: “l'altro nome di *Thanatos*, di cui Persefone è divenuta signora e temibile icona, è proprio *Eros*”<sup>17</sup>.

Nel caso della *kore* rosselliana, tuttavia, il mitologema, continuamente evocato, è minato sin dall'esordio e di conseguenza non può compiersi. Infatti, l'innocenza propria della fanciullezza sembra essere stata intaccata già *prima* dell'arrivo dello sposo infero, se la *kore* si trova caduta e piegata, per terra, ancor prima che si perpetri il ratto: la fanciulla della poesia rosselliana non sembra, cioè, di per sé “senza colpa”<sup>18</sup>, come vorrebbe il mitologema. La caduta di questa *kore*, anzi, è intimamente legata al suo passato, a un evento che si colloca tanto lontano nel tempo da confondersi con le primordiali origini della stessa fanciulla, tanto da far sembrare la rovina come qualcosa di connaturato al suo ‘seme’, perché in questo passato ha agito – e continua ad agire nel presente – quell'evento inspiegabile che ha comportato il primo pianto/grido del bambino: da allora, ogni pianto è ripetizione di un massacro, che insistentemente segna e turba il soggetto impedendogli di dormire e di sognare. Si tratta, dunque, di un trauma originario che ha sprofondato la fanciulla in età infantile e che ancora la abbacina, impedendole di comprendere le ragioni della sua caduta, ovvero, dove finisca la sorte e dove inizi la sua propria colpa. Se il suo seme è “wild”, se la sua stessa origine è folle, fuori dall'ordine e dalla grazia, ci troviamo difatti in quel punto cieco in cui predestinazione e responsabilità individuale coincidono, “chance” e “will”: ricordiamo che la *kore* rosselliana è “the danger of” “the world's massacre”, pericolo, ovvero causa ed effetto, della strage del mondo. Ed è proprio come conseguenza di questo trauma originario che l'atemporalità della fanciullezza, a cui il soggetto dovrebbe essere sottratto con l'arrivo dell'uomo mortifero, non riesce poi a riversarsi in un movimento ciclico: non c'è ritorno della vita né rinascita per la fanciulla rosselliana, soltanto coazione a ripetere.

La *kore*, infatti, è raggiunta dal tempo e dal destino, che si manifestano nella morte dell'Altro, prima che sia il momento giusto, sì che qualcosa si inceppa nel naturale corso del desiderio, esattamente come avverrà per Amleto e Ofelia: non c'è vita che consegua

---

<sup>16</sup> N. Fusini, *L'icona nera*, in R. Deidier (a cura di), *Kore, la ragazza ineffabile*, p. 9.

<sup>17</sup> R. Deidier, *Introduzione* a Id. (a cura di), *Persefone. Variazioni sul mito*, p. 21.

<sup>18</sup> K. Kerényi, *Kore*, p. 161.

al rapimento infero, non c'è fertilità né fruttificazione – rimane soltanto la nostalgia per i fiori che sono andati perduti prima ancora di essere stati colti<sup>19</sup>. Perciò, per il soggetto rosselliano, questa nostalgia si trasforma in vera e propria brama (“covet”), ansia di una vita che sembra esser andata “perduta, di fronte all'azione distruttrice del mondo”<sup>20</sup>. Da qui, si sviluppano due tematiche che attraversano quasi tutti gli scritti di Rosselli: il motivo della vita corrotta prematuramente, in opposizione al sogno dorato che la giovinezza avrebbe potuto e dovuto promettere, e il problema del tempo che non produce, ritorto su se stesso, ripiegato nel “loop” che intrappola il soggetto.

Come la prosa *A Birth* afferma, infatti, per la fanciulla rosselliana, la giovinezza non è un transitorio intervallo, una pausa, una ‘frattura’ che però riesca a ‘tenere il passo’ con la continuità, che sia, cioè, momentanea e funzionale alla continuità stessa e che in questa infine si risolva; piuttosto, è un contrattempo, “l'incidente elegante e fetido” di una vita, letteralmente, rivolta dentro il suo essere: che si ribella a se stessa, si disgusta da sé, si rovescia e, anziché andare avanti, è ricacciata indietro, dentro il suo stesso essere<sup>21</sup>.

Youth is not a break which keeps up with continuity, but the reek and sleek mishap of a life revolted into its being.<sup>22</sup>

Anche se nel testo manca qualsiasi riferimento alla *kore*, riflettere sul mitologema può aiutarci a comprendere il senso del breve passo riportato, tanto importante all'interno di uno scritto come *A Birth*. Infatti, l'intera prosa, che risale al 1962, collocandosi cronologicamente in margine al primo tempo di *Sleep*, è incentrata sul tentativo di ‘srotolare’ e ‘dispiegare’ gli strati del tempo, secondo il movimento di *dérrouler* che abbiamo già riconosciuto come fondamentale per comprendere lo spazio metrico<sup>23</sup>, e che ora è finalizzato a ricostruire il proprio passato, risalendo all'infanzia e ‘stendendo’ le memorie che, vorticosamente, ruotano intorno all'immagine sbiadita e deforme di una misteriosa chiesa. Tuttavia, da questo sforzo, anch'esso un ‘tentativo di ri-cognizione’ com'era già *My Clothes to the Wind*, si deduce che la *memoria* in sé non sussiste, se non come materia continuamente contaminata e ricreata, infine inscenata, per effetto dell'*immaginazione*, sì che la verità del proprio passato, e l'eventuale vendetta che dovrebbe

---

<sup>19</sup> Variazione sul dolore per la perdita dei fiori già raccolti da *kore*, cfr. Ovidio, *Metamorfosi*, vv. 391-9, pp. 36-7.

<sup>20</sup> E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, p. 4.

<sup>21</sup> Già Tanello ha sottolineato l'importanza di questo passo. *Ibidem*, p. 7.

<sup>22</sup> *A Birth*, p. 658.

<sup>23</sup> E ricordiamo che *Spazi Metrici* è scritto proprio nel 1962.

conseguirne, sono infine corrotte. La nascita che dà il titolo allo scritto sembra allora essere quella del testo medesimo o, al massimo, la nascita a se stesso di un soggetto che, però, è inscindibile dall'atto della scrittura<sup>24</sup>.

Tornando al tema della giovinezza interrotta che non può risolversi nella continuità, Kerényi, studiando i rapporti tra le vicende del mito e la ritualità antica, riconosce nella figlia rapita di Demetra, la “semenza”, tanto che, nella tarda antichità, la stessa parola *koré* era interpretata quale forma femminile di *korós*, ovvero germoglio, virgulto<sup>25</sup>. Per questo, il seme che scende nella terra e vi scompare in uno “stato di morte feconda”, per risorgere poi in superficie come pianta, frutto o fiore, rappresenterebbe “la permanenza di *koré* nel regno dei morti”: il suo “soggiorno sotterraneo”, seppur funereo, prelude alla rinascita e, anzi, la consente. Il “momento della *putrefazione*” si rivela così *necessario*, compreso nell'eterno ciclo del nascere e morire, inerente alla struttura stessa degli esseri viventi<sup>26</sup>.

La caduta nel letto della terra e la permanenza nel putrido non hanno invece lo stesso esito per il soggetto rosselliano, il cui “seed”, “wild”, corre “into death”, senza fiorire. La stessa azione di dispiegamento del tempo e della memoria tentata in *A Birth* porta a riconoscere nell'immagine della chiesa, intorno alla quale ruota la ‘ri-cognizione’ del soggetto, “a preparation for the death of mysterious seeders”. Non a caso, sin dal suo esordio, la prosa nega la fiducia nella procreazione e sconfessa l'effettiva possibilità di continuare la vita nel “child-birth”: prova che il soggetto rosselliano, avendo già dall'età infantile conosciuto l'azione della morte, non può affidarsi alla maternità, al fantasma della procreazione, come illusione della continuità della vita. A sua volta, la maternità

---

<sup>24</sup> Tutta la prima parte della prosa è costruita sul tema “If I lay back layers of time”, anche variato in “If I lay back on layers of time”, dove il verbo “to lay”, che abbiamo già incontrato in *Sleep*, là dove il pescivendolo “belayed” la sua vera natura, rimanda proprio all'azione di *dérouler*, cioè, di *dispiegare* e stendere qualcosa di ritorto e avviluppato in sé, che è anche uno *spiegare* e rivelare. A questa operazione di “laying” gli strati vorticosi del tempo, si sostituisce, man mano che il testo procede, l'intervento attivo del soggetto adulto che, anziché ricostruire, sembra sempre più *costruire* e, in qualche modo, corrompere con *l'immaginazione* la sua *memoria* infantile: “As I place this dream of a vision”, “as I strain to preconceive a vision”, “the child (...) watching the church in its memory of adult”, “the child stares at its memory and swings uncertain of reality”, “If a child lends its memory to fake terms (...) it was its birth”, “the child's imagination broke the father's earth truth and vengeance”. Ricordiamo, in relazione a quest'ultimo passo, che sin dall'inizio della tragedia, dopo la visione del fantasma del padre che intima alla vendetta, di Amleto Orazio dice: “He waxes desperate with imagination” (W. Shakespeare, *Amleto*, I, 4, v. 92, pp. 56-7). Le conclusioni cui conduce il “sample of recognition” che è *A Birth* sono essenzialmente due: ovvero, la morte come fine a cui tende la vita stessa e, di conseguenza, la semplicità negata al soggetto sin dall'inizio della sua esistenza: “the child lifts the veil and the turned point of vault and church is no other than a preparation for the death of mysterious seeders”; “Simplicity denied at all ages”. Cfr. *A Birth*, pp. 657-62.

<sup>25</sup> K. Kerényi, *Koré*, p. 172.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pp. 175-6. Corsivo di ‘putrefazione’ mio.

non può scacciare i ‘contrattempi’ che hanno bloccato la fanciulla nella sua adolescenza senza fine, nella piega del tempo in cui si trova invischiata<sup>27</sup>.

I temi della fruttificazione mancata, dei fiori e delle piante che rinsecchiscono o marciscono precocemente, della terra disperatamente vuota, sono altamente presenti in tutti gli scritti di Rosselli: si trovano già in *Variazioni Belliche* e, soprattutto, in *Serie Ospedaliera* come nel primo tempo di *Sleep*, da cui proviene, per esempio, il seguente testo.

Long before the summer had flown, green grass  
rotted on the ground: - long before my heart and  
yours had played out, the green grass came to  
sprout again. Long before the metre of our love  
had fixed itself, my heart had given out, and  
the sun still shone liquid and staring at my  
tired eyes. Long before you had ever played with  
chance, chance had begotten you. Then were we  
all mute. Long before we had rested in iniquity  
chance had played its part.

And then she left the convent (the interminable sick-  
bed). Then she left charity! Then she found hope.  
Then she left.<sup>28</sup>

Si tratta del primo testo della raccolta che presenta lo spazio metrico, in una forma molto simile a quella che troviamo nelle *Variazioni*, basata sulla ripetizione ciclica (quasi ossessiva) di un tema: in questo caso, a ripetersi è il sintagma avverbiale “long before”, che già immette il lettore in un “loop” temporale. Dentro il testo si trova, in effetti, un riferimento alla stessa forma metrica, là dove si afferma che, molto tempo prima che il ‘metro’ dell’amore si fosse fissato e ‘aggiustato’, il cuore del soggetto aveva già ceduto, non aveva retto (“my heart had given out”). Ancora una volta, l’uso dei verbi al *past perfect* colloca questo cedimento (che è, in fondo, un altro modo della caduta) in un tempo remoto, irraggiungibile e anteriore a ogni memoria, che precede l’invenzione di quella misura in grado di contenere e sorreggere il soggetto. Al contempo, questa misura è il metro

---

<sup>27</sup> "if I were a coward and believed in child-birth the effort of driving out of town mishaps might permit me to account for birth! (...) Birth and bread collapsing over a birth bed choking with her strain of womanhood's last denial." *A Birth*, p. 657.

<sup>28</sup> *Sleep*, p. 910. Traduzione di Rosselli stessa: “Molto prima che l’estate si fosse involata, verde erba | marciva al suolo: - molto prima che il mio cuore e | il tuo si fossero esauriti, di nuovo la verde erba iniziò | a germogliare. Molto prima che il metro del nostro amore | trovasse misura, il mio cuore s’era esausto e | il sole ancora brillava fisso e liquido ai miei | occhi stanchi. Molto prima che mai tu avessi giocato con | il caso, il caso t’aveva partorito. Allora diventammo | tutti muti. Molto prima che riposassimo nell’iniquità | il caso aveva recitato la sua parte. | E fu allora che lasciò il convento (l’inteminabile | letto da malato). Allora lasciò la carità! Allora trovo la speranza. | Allora se ne andò.” *Traduzioni e autotraduzioni*, p. 1201.

della poesia ed è la ‘dimensione’ dell’amore che sarebbero stati necessari a sostenere il suo cuore, ormai caduto, mentre il sole, seppur fermo, brilla ‘liquido’, fissando gli occhi stanchi del soggetto in uno straniante rovesciamento delle parti<sup>29</sup>.

Soprattutto, tornando al motivo che è oggetto del nostro interesse, il testo esordisce con il tema “green grass”, l’erba verde, la quale marcisce sulla terra prima ancora che l’estate sia finita, per rinascere poi troppo velocemente, senza dare la possibilità, al cuore del soggetto, di aggiustarsi e giocare a pieno la propria parte nella ‘farsa’ degli amanti<sup>30</sup>: cioè, se l’estate ricomincia, se l’erba ogni volta rinasce, se il ciclo della vita va avanti, il soggetto non riesce a recitare il suo ruolo e non può prendervi parte, rimanendo sempre fuori tempo. In qualche modo, questo soggetto non riesce a “keep up with continuity”. Del resto, la sorte lo ha ‘concepito’ e generato, lo ha segnato e plasmato, rendendolo incapace di partecipare al ‘gioco delle parti’ in amore e impedendogli di osare, di tentare la fortuna giocando, appunto, con la sorte stessa. Seppur abbia cercato di abbandonare la clausura virginale (“the convent”), l’interminabile *letto* della sua malattia, e la carità (ovvero l’amore cristiano, di cui più avanti avremo modo di parlare), seppur tutti questi abbandoni abbiano consentito un breve ritorno della speranza, nella possibilità dell’amore con l’uomo, nel godimento della giovinezza e della passione, la conclusione rimane letale: il testo si chiude, infatti, su una partenza (o dipartita) che è secca e definitiva, nonché ironica, unica possibilità di fuga dal “loop” del tempo e dal ritmo della poesia – “she left”.

Ancora, consideriamo un’altra breve poesia di *Sleep*.

in the pale bloom of flower love laid hold of its  
impossibility and swam back into the round shaped  
earth waving tears of departure into the mist.<sup>31</sup>

È nello stesso sbocciare del fiore, già pallido, che l’amore si è dispiegato, ha afferrato la sua impossibilità<sup>32</sup> e si è rilanciato – letteralmente, ‘ha nuotato’ indietro – nella terra a

---

<sup>29</sup> Gli occhi del soggetto sono sicuramente stanchi per aver fissato troppo a lungo il sole, ma il testo qui ribalta i ruoli ed è il sole che impone il suo sguardo agli occhi del soggetto. Ricordiamo, inoltre, il “solstizio” di *Variazioni Belliche*, verso cui il soggetto tende, arrampicandosi arrancando, e che si reifica, poi, soltanto in una “mano secca”.

<sup>30</sup> Il tema dell’amore di coppia meriterebbe uno studio apposito. In *Sleep*, è trattato esplicitamente come ‘farsa’ o gioco delle parti, fino al recupero dell’usura d’amore di donniana memoria. Cfr. *Sleep*, pp. 920-4.

<sup>31</sup> Traduzione di E. Tandolo: “Nel pallido bocciolo del fiore l’amore afferrò la sua | impossibilità e ritornò a bracciate nella rotonda | terra agitando lacrime d’addii nella nebbia.” *Sleep*, pp. 916-7.

<sup>32</sup> L’articolazione morfosintattica è talmente ambigua che è impossibile capire se ci troviamo di fronte a un unico sintagma di invenzione rosselliana (“to lay hold of”) con il significato di “afferrare il senso” di qualcosa (come

forma di cerchio, agitando lacrime d'addii nella nebbia. Troviamo nel testo alcuni temi fondamentali, che abbiamo già incontrato e che fanno corpo relazionandosi l'uno all'altro: l'addio, ovvero la perdita dell'Altro, che diviene perdita di sé e che, infatti, getta il soggetto in mezzo a una nebbia offuscante, la quale sembra però originata dai suoi stessi occhi, annerchiati dalle lacrime<sup>33</sup>; il riferimento alla forma circolare della dimensione terrena e l'impossibilità dell'amore, la quale si 'dispiega' e prende possesso di sé proprio all'inizio della vita stessa, quando il fragile bocciolo sta fiorendo. Si noti, inoltre, il tratto della *liquidità*, il movimento fluido e ondeggiante, che ricorre qui come in altri testi: abbiamo appena visto che la consistenza del sole è "liquid" in *Long before the summer had flown*, mentre l'azione del soggetto è quella di 'nuotare', qui, in *in the pale bloom of flower love laid hold*, come era quella di 'scorrere' ("flow over") in *a hundred times must i flow o'er the tiger trees*, quasi il soggetto si trovi immerso in una distesa d'acqua, che sono le sue stesse lacrime a nutrire, e nella quale naufraga. Ancora, si ricordi "the swaying of the hill" di *Faro*<sup>34</sup>, dove la terra stessa ondeggia, quasi la collina sia un barile ("the barrel-hill") steso e soltanto apparentemente saldo perché poggiato, in realtà, su una base mobile e incostante, a segnalare la mancanza di stabilità e solidità dell'esistenza: tutto sfugge tra le dita, tutto è fluido, sempre sul punto di rovesciarsi, proprio perché, con l'esperienza dell'assenza, la dicotomia essenziale dell'esistenza, quella tra vita e morte, è venuta meno.

Tornando al tema della fioritura, in uno dei pochi testi di *Sleep* dotati di titolo, *Webern Opus 4*, che è dedicato, come il titolo suggerisce, all'esperienza dell'ascolto della musica<sup>35</sup>, si legge

Cultivation  
of flowers is a soft pose in a bent garden

---

fusione dei singoli significati di "to lay" e "hold of") oppure se sono due azioni separate del soggetto della frase, "love", che dunque prima si è dispiegato, poi ha afferrato la sua impossibilità (ma il verbo "to hold" dovrebbe essere transitivo) e infine ha nuotato indietro nella sfera terrestre.

<sup>33</sup> "Into the mist" indica la posizione del soggetto, in mezzo alla nebbia, ma "the mist" è anche il velo delle lacrime che annerchia gli occhi.

<sup>34</sup> *Sleep*, p. 1006.

<sup>35</sup> Ascolto, in realtà, della musica e della poesia assieme, perché l'*Opus 4* di Webern mette in musica cinque testi di George Trakl, i cui temi sono senz'altro vicini a quelli della poesia di Rosselli, o quantomeno, in grado di destare il suo interesse: la nostalgia d'amore (nei movimenti 3 e 4: *Ja Heil und Dank* e *So ich traurig bin*), l'assunzione su di sé della tristezza dell'altro in virtù del legame d'amore (il movimento 2: *Noch zwingt mich Treue*), il tentativo di riaccendere il fuoco morente di una vita che langue (il movimento 5: *So ich traurig bin*). Il primo movimento, in particolare, *Welt der gestalten lang lebenohl!*, segna l'ingresso in uno scenario poetico molto misterioso, che ricorda per certi versi quello rosselliano: il soggetto, infatti, dicendo addio al "mondo delle forme", entra in una foresta innevata, dove "scheuernde kühle schliesset einen ring": "il freddo rabbrivendo chiude un cerchio". Per una lettura più approfondita, cfr. A. Cortellessa, *Il bosco, il sonno, la sipida musica*, pp. 100-1.

the gallant fingers reaching into crooked  
petals are as if placing against an even  
beat slow triolets.<sup>36</sup>

In questo testo, Rosselli accosta la coltivazione dei fiori alla composizione poetico-musicale. Ci troviamo in un giardino *inclinato*, o meglio *piegato*, che sembra simile al giardino del mondo di Amleto, incolto e votato al marciume, popolato soltanto da “things rank and gross”<sup>37</sup>, cose putride e nauseabonde: quindi, se dita “galanti” vi si muovono, tentando di entrare nel cuore della vita, frugando dentro petali che sono “crooked”, *deformi* e *marci* – non senza un’allusione sessuale –, quest’atto è paragonabile alla composizione di lente “triolets”<sup>38</sup>, sullo sfondo di un battito costante. In altri termini, le lente composizioni poetiche agiscono, proprio come le dita che galantemente cercano l’essenza vitale del fiore malato, in contrasto con il palpito di sottofondo, che va a tutt’altro ritmo, ed è continuo e incessante (“an even beat”), quasi sia quella ‘forza’ che, animando il fiore, ne è al contempo la distruzione, perché consuma dall’interno i petali stessi, ne piega il rigoglio e la giovinezza – forza rispetto alla quale la poesia “gallant” è inevitabilmente fuori tempo. Evochiamo, dunque, riflettendo su questo motivo, una delle più note poesie di Dylan Thomas, senza avere la possibilità né l’intenzione di affermare la sua eventuale influenza sul testo rosselliano. Nella poesia di Thomas, infatti, vita e morte non soltanto si avvicinano ma, come percepisce anche Rosselli, vanno a coincidere in ogni forma dell’esistenza e in ogni movimento del desiderio – rivelazione che è colta proprio attraverso l’immagine del fiore malato, che compare nella prima strofa di *The force that through the green fuse drives the flower*, per essere poi rievocata nel distico finale, accostata alle lenzuola e al letto d’amore, già aggredito dal verme che brulica nella tomba dell’amante.

The force that through the green fuse drives the flower  
Drives my green age; that blasts the roots of trees  
Is my destroyer.  
And I am dumb to tell the *crooked* rose  
My youth is *bent* by the same wintry fever.

---

<sup>36</sup> *Sleep*, p. 928.

<sup>37</sup> “How weary, stale, flat, and unprofitable | Seem to me all the uses of this world! | Fie on ’t, ah fie! ’Tis an *unweeded garden* | *That grows to seed. Things rank and gross in nature* | *Possess it merely.*” Traduzione di A. Lombardo: “come mi sembrano tediose | Stantie, banali e senza profitto | Tutte le usanze di questo mondo! | Che schifo, che schifo! È un giardino non sarchiato | che va in seme. A possederlo sono | Soltanto cose marce e grossolane.” W. Shakespeare, *Amleto*, I, 2, vv. 133-7, pp. 28-9.

<sup>38</sup> Le “triolets” sono composizioni di otto versi diffusi soprattutto nella tradizione francese ma abbastanza rari in quella inglese.

(...)  
And I am dumb to tell the lover's tomb  
How at my sheet goes the same *crooked* worm.<sup>39</sup>

La giovinezza del soggetto è “bent” dalla stessa forza, vitale e distruttrice, che porta la rosa a essere “crooked”: proprio con questi aggettivi sono descritti, rispettivamente, il giardino e i petali di *Webern Opus 4*<sup>40</sup>.

Del resto, nessun fiore può nascere da una terra che è “troppo vuota” e che invano il soggetto tenta di rendere fertile con la poesia<sup>41</sup>, in attesa di vedere “rivivere le lustre piantagioni e la raccolta”<sup>42</sup>, se “la morte stessa ha annunciato con | i suoi travasi la sua importanza”<sup>43</sup>: in questa “waste land”<sup>44</sup>, a presiedere al continuo ciclo di nascite, trapiantando la vita da un corpo all’altro è, cioè, paradossalmente, la morte stessa.

La terra che non fruttifica, i boccioli che imputridiscono già sul nascere, le melagrane che rimangono chiuse, sono tutti temi che, dunque, si rapportano in maniera profonda alla discesa della *kore* rosselliana cui non segue alcuna risalita, alcun risveglio della vita. A tal proposito, ricordiamo che Kerényi riconosce in Persefone e Demetra due aspetti del mito inscindibili tra loro, perché l’una allude all’“idea greca della non-esistenza”, mentre l’altra è la “madre di tutti gli esseri”: il mitologema della *kore* che, strappata alla madre, a questa ciclicamente ritorna, rivela, cioè, che la non-esistenza è un “aspetto-radice dell’esistenza” stessa<sup>45</sup>. Ma se la *kore* non può mangiare dei frutti del melagrano, perché

---

<sup>39</sup> Riportiamo la traduzione di A. Marianni, preferendola a quella di Sanesi che, pure, Rosselli aveva in possesso: “La forza che nella verde miccia spinge il fiore | Spinge i miei verdi anni; quella che fa scoppiare le radici degli alberi | È la mia distruttrice. | E sono muto a dire alla rosa rechina | che piega la mia giovinezza la stessa febbre invernale. (...) || Muto a dire alla tomba dell’amante | che verso il mio lenzuolo striscia lo stesso tortuoso verme.” Cfr. Dylan Thomas, *Poesie e racconti* (Torino, Giulio Einaudi, 1996), pp. 18-9.

<sup>40</sup> Possibile movente o ispirazione per entrambi i testi può essere stata una poesia quasi ‘archetipica’ per il tema in questione, *The sick rose* di William Blake, che suggella iconicamente l’immagine del fiore malato, aggredito dal passare del tempo e dal verme, la corruzione inevitabile che agisce dall’interno della vita stessa – poesia che, oltretutto, Rosselli ricordava come una delle sue preferite da giovanissima: “Già a Londra avevo fatto un pezzo musicale per flauto e voce usando una poesia di William Blake in cui comparivano una rosa e un verme, nella rosa. Oggi mi sento apparentemente lontanissima dallo spirito di Blake, ma in quell’epoca mi interessava. E dunque risale ai miei diciassette, diciotto anni...” Cfr. Intervista a cura di Plinio Perilli, p. 168.

<sup>41</sup> Da *Serie Ospedaliera*, p. 233: “la vita è un largo esperimento per alcuni, troppo | vuota la terra il buco nelle sue ginocchia, | trafiggere lance e persuasi aneddoti, ti semino | mondo che cingi le braccia per l’alloro.”

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 232. Questo testo della *Serie* si costruisce tutto sull’ambiguità semantica che fa coincidere la generazione vegetale con la creatività poetica: “Credere momentaneamente, rivedersi, pubblicare | pentatonica delusione il ridere è sempre | amaro; presto rivedrai rivivere le lustre | piantagioni e la raccolta, un provvisorio | accecamento della sorte.” Potrebbe esserci anche una sorta di autoironia segnalata dall’aggettivo “lustre”: certamente, quest’ultimo indica lo splendore delle piantagioni che rinascono rigogliose dopo il periodo d’aridità, ma non è da escludere che così Rosselli alluda anche al lustro, ovvero al periodo di cinque anni che intercorre tra una raccolta e l’altra nella cronologia della sua opera, tra il 1964 di *Variazioni Belliche* e il 1969 di *Serie Ospedaliera*.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 246.

<sup>44</sup> *Poesie escluse da «Sleep»*, p. 1119.

<sup>45</sup> K. Kerényi, *Kore*, p. 177.



per lei questi non si dischiudono, se non può diventare Persefone, ovvero, a sua volta, sposa e madre, allora non può risalire, non può ritornare alla primavera, fruttificando<sup>46</sup>: il mitologema rimane monco, e il soggetto rosselliano è una fanciulla che, raggiunta dal tempo e dall'esperienza della morte – altrui, quindi propria – nel pieno della sua innocenza, ne rimane segnata per sempre, impossibilitata a inserirsi fecondamente nel ciclo dell'*eros*, ed è, per questo, “l'eterna-unica caduta nella non-esistenza”<sup>47</sup>.

Abbiamo, del resto, visto quanto frequentemente ricorra, in *Sleep*, il riferimento alla circolarità terrestre (“the earth | rounded the point”), una ciclicità a cui il soggetto non può sottrarsi (“swam back into round shaped | earth”) nonostante gli si riveli nella sua intima difformità (“The earth is made *nearly* | round”), guastata com'è dall'assenza e dalla morte, tanto che “the radiant bed of earth”, da cui ogni vita nasce, è luogo di sepoltura per il soggetto stesso (“covered me moss like”). La discesa infera, lo sprofondamento ctonio, “il momento della putrefazione”, non portano quindi ad alcuna resurrezione: il seme, “wild”, del soggetto, e “the virgin” di *Sleep*, anziché generare e dare vita, cadendo, finiscono per sempre “into putritude”, una putredine che non è feconda e che, anziché darsi come momento necessario di una continuità vitale, corrisponde alla caduta senza speranza “into death”.

Ricordiamo, però, che non soltanto il soggetto di *Sleep* non può generare – in certa misura, non *vuole*, perché la sua vocazione, *scandalosa*, è alla creazione poetica. E se non è il “child-birth” che può scacciare dalla città gli ‘incidenti’ e aggiustare le storture del mondo, forse, può farlo soltanto l'attività poetica.

Sprofondata nelle cose basse perché gravata dal male del mondo, la fanciulla rosselliana vi trova dunque una forma alternativa di fertilità, che è coerente alla sua inclinazione e alla sua stessa natura, giacché questa particolarissima *kore* non concepisce vita che non sia “writ on paper”. Abbiamo, così, un altro problema che Rosselli, proprio attraverso la rielaborazione della discesa infera della *kore*, stringe alla caduta del poeta ribelle: si tratta della scandalosità della vergine la quale, sprofondata nella non-esistenza,

---

<sup>46</sup> Sempre in *Serie Ospedaliere* (pp. 286-7), nonostante il soggetto, di fronte alla primavera, cerchi di provare a se stessa “che tutto ciò che ha un fine | non ha fine”, si trova infine in una condizione di irreparabile sterilità, data dalla tirannia della morte, reificata nel cadavere dell'Altro, l'unione al quale non può dunque portare alcuna vita: “E io | stringo una pallida mummia che non | odora affatto: escono semi dai suoi | occhi, piante, virgole, medicinali | e tu non porti il monte nella casa | e tu non puoi fruttificare, queste | sorelle che ti vegliano. | | Sembri infatti un morto nella cassa | e non ho altro da fare che di battere | i chiodi nella faccia.”

<sup>47</sup> K. Kerényi, *Kore*, p. 181.

*non procrea*, ma *crea*. La domanda che il soggetto poetante sembra porsi, e porre al lettore, riguarda, cioè, la possibilità di essere, al contempo, *donna* e *autore*: possono “the author” e “the virgin” di *Sleep* coincidere, se non nella caduta e nella rovina?

Come nota Marzia D’Amico, il lutto della ‘figlia del massacro’ che la poesia rosselliana continuamente inscena è sempre mediato dalla consapevolezza che Rosselli ha circa la ‘parte’ che le spetta per tradizione, in quanto donna, e circa lo spazio che le tocca abitare, quello del lamento e del compianto. Tale coscienza fa sì che, nel momento stesso in cui Rosselli, tanto volontariamente quanto necessariamente, assume il ruolo, infine “plays”, “exploring what she is willing to perform as an author”<sup>48</sup>.

Abbiamo avuto a più riprese prova, nei testi stessi, di quanto Rosselli fosse conscia della propria posizione di *donna che scrive* all’interno di un preciso contesto, sociale e letterario, che è quello dei “potent able men” di *What woke those tender heavy fat hands*. Del resto, se consideriamo che la prima parte di *Sleep* è stata composta tutta tra il 1953 e il 1962, quando, ancora giovanissima, Rosselli viveva da sola nella capitale, spostandosi da una camera d’affitto all’altra, tentando anche di mantenersi da sola, con il proprio lavoro di traduttrice, possiamo avere un’idea di quanto la sua vita fosse al di fuori dell’ordinario per una donna del tempo<sup>49</sup>. A questo si aggiunga la lotta intrapresa per, letteralmente, *conquistare* uno spazio per la sua propria voce poetica, ovvero, la necessità di affermare la propria legittimità autoriale: questa si realizza, da un lato, relazionandosi a un’ampia tradizione di respiro europeo che, difatti, dalla poesia metafisica passa attraverso i romantici per arrivare fino alla sperimentazione modernista, dall’altro lato, affermando la propria originalità creativa, le proprie peculiari esigenze, in quanto poeta e in quanto poeta-donna, che intende assumere su di sé, nella sua scrittura, la testimonianza del vissuto storico, soggettivo e collettivo<sup>50</sup>. Come ogni aspetto della sua esperienza, anche questo entra nella poesia di Rosselli, soprattutto in quella in lingua inglese, dove emerge di continuo la riflessione etico-esistenziale sulla scrittura e il tema della generazione: il motivo, cioè, della procreazione ‘bellicamente’ rifiutata dalla “ragazza potente”, in favore

---

<sup>48</sup> Cfr. Marzia D’Amico, *The space of mourning: Elettra’s mise en abyme*, di prossima pubblicazione. Ringrazio Marzia per avermi concesso in anteprima la lettura del suo studio.

<sup>49</sup> Tanto da dichiarare, in risposta all’*Inchiesta poetica* di Bianca Maria Frabotta: “Certamente la donna vien passata assai per matta se si chiude in casa per scrivere e studiare”. Cfr. *Donne in poesia*, p. 160.

<sup>50</sup> Ricordiamo che Rosselli è la prima donna a essere antologizzata insieme a poeti uomini (da Pier Vincenzo Mengaldo, nel 1978) e non in volumi appositamente composti per riunire le ‘donne in poesia’ o, comunque, la letteratura femminile.

della creazione poetica che, a sua volta, è inevitabilmente travagliata e problematica – ricordiamo, “a soft sonnet is the only strenght i have | to create”.

Così, l'angelo ribelle della poesia rosselliana è la figlia-in-lutto, un ‘angelo del focolare’<sup>51</sup> che ambisce scandalosamente a levare la propria voce poetica, per farsi poi ‘psicologo’ dei suoi lettori, ovvero interprete dell’interiorità, lavorando *in primis* sulla sua propria esperienza, fino a diventare una vera e propria *figura Christi*, giacché il poeta si fa carico nella sua singolare vicenda della sofferenza collettiva e universale, in quel particolare sacrificio di sé che è rappresentato dalla totale consacrazione alla parola poetica<sup>52</sup>.

Pure, a dispetto delle sue ambizioni, il soggetto poetante non può far altro che *scrivere* un libro nero ed esausto, perché, come abbiamo scoperto leggendo *October Elizabethans*, per essere “the most Perfect of Man” dovrebbe darsi all’esercizio dell’umiltà, all’astinenza e al silenzio. Invece, presa dalla propria presenza carnale e dalla lebbra della lussuria, in una parola, dalla *passione*, “all’incontro della primavera | con la bestia”<sup>53</sup> la *lore* finisce per inglobare la bestia stessa: la sua ansia, tutta corporea, di divorare la vita, mentre la condanna a un metaforico digiuno, di cui vedremo la natura e l’entità, al contempo, rende il suo ventre *gonfio*, ovvero *grasso* perché pieno di cibo materiale, quindi corrotto, contaminante, malsano<sup>54</sup>, ma non *gravido*, non apportatore di nuova vita.

---

<sup>51</sup> La nostra allusione è, ovviamente, all’angelo del focolare di woolfiana memoria.

<sup>52</sup> Ci sembra perciò estremamente calzante la definizione che Laura Barile dà di Amelia Rosselli: “fragile Rimbaud femmina piovuto a Rima dal cielo – o dall’inferno dei nazifascismi europei –, umile e altero albatros con l’ala ferita.” Cfr. L. Barile, *Chi è Amelia Rosselli* in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 18.

<sup>53</sup> *La Libellula*, p. 211.

<sup>54</sup> Così, in *Variazioni Belliche* (p. 131): “Completamente | a digiuno la fanciulla coglieva fiori malsani.”

## II. 2. 3. *Scendere, in «cantinati pieni di significato»*

Vivo soltanto del lavoro 'interiore'. Questo mi cattura e mi trascina, attraverso i tempi passati, in rapide associazioni di pensieri; è ciò che dice il grande poeta, usando il suo privilegio di nobilitare (sublimare) le cose:  
*E quante care ombre risalgono; / simili a un'antica quasi perduta saga / tornano il primo amore e l'amicizia.*

S. Freud, lettera a W. Fliess, 27 ottobre 1997

Proprio in virtù della sovrapposizione tra angelo ribelle e *keore*, lo spazio infero in cui il soggetto della poesia sprofonda finisce per coincidere con la sua stessa interiorità, la quale è sempre, non soltanto *intellettiva*, ma soprattutto *viscerale*: un vero e proprio ventre che, anziché concepire una nuova vita, si trasforma in una fucina di parole.

Well, so patience to our souls  
the seas run cold, 'pon our bare necks  
shivered. We shall eat of our bare hand  
smiling vainly. The silver pot is snapped;  
we be snapped out of boredom, in a jiffy-  
run. Tentacles of passion run rose-wise  
like flaming strands of opaque red lava. Our soul  
tears with passion, its chimney. The wind cries oof!  
and goes off. We were left alone with our sister  
navel. Good, so we'll learn to  
ravish it. Alone. Words in their forge.<sup>1</sup>

Questo testo, il terzo di *Sleep*, il cui motivo centrale è la repressione della “passione sessuale” che perviene infine “alla sublimazione dello scrivere”<sup>2</sup>, si trova in perfetta continuità con il primo della raccolta, *What woke those tender heavy fat hands*. Le anime, che lì sono state condannate ed esiliate, qui si scrollano di dosso l'angoscia. Nonostante le loro gole – da cui dovrebbe levarsi il canto – tremino nude in mezzo alle correnti fredde

---

<sup>1</sup> *Sleep*, p. 860. Traduzione di Rosselli stessa: “Bene, dunque, pazienza alle nostre anime | i mari scorrono freddi sulle nostre nude gole | tremanti. Mangeremo dalla nostra vuota mano | sorridendo vani. La brocca d'argento d'è chiusa di scatto | noi scattiamo via dalla noia, in un batter | d'occhio. Tentacoli di passione corrono a mo' di rosa | come fiammeggianti lingue di opaca rossa lava. La nostra anima | strappa con passione, il suo caminetto. Il vento grida oof! | e se ne va. Fummo lasciati soli col nostro fratello - | ombelico. Benissimo, così impareremo a | violentarlo. Soli. Parole nella loro fornace.” *Traduzioni e autotraduzioni*, p. 1198.

<sup>2</sup> Nella *plaque* del 1989, che precede la pubblicazione definitiva di *Sleep*, si trova un documento, *Note per Sleep*, con appunti di Rosselli stessa sulle poesie. Riguardo a *Well, so patience to our souls*, si legge appunto “della passione sessuale alla sublimazione dello scrivere (ultimi tre versi)”, Cfr. *Note per «Sleep»*, in appendice a *Sonno-Sleep (1953-1966)* con traduzioni di Antonio Porta (Roma, Rossi&Spera, 1989).

del mare, quasi accettano con *pazienza* la condizione di disgrazia: unica circostanza, questa, in tutto il primo tempo di *Sleep*, in cui si afferma quella pazienza che, del resto, sarà violata con la ripresa del canto peccaminoso in *we have newly learned to sin, to sing*.

Dunque, alle mani, tenere, pesanti e grasse, che volevano afferrare la vita, non resta ora che porgere alla bocca del soggetto il loro stesso incavo, la loro vuotezza. Le anime ne sorridono, “vainly”, finché qualcosa non si chiude, producendo un rumore secco e improvviso (“the silver pot is snapped”) che schianta il soggetto stesso fuori dalla noia, quindi dalla pazienza, riattivando invece la sua passione, che prende ad agitarsi sotto forma di tentacoli, lievi come rose e infuocati come lava. Sono questi i movimenti interiori che, straziando l’anima, ne costituiscono al contempo la fucina. Anche in questo caso, della realtà esteriore, che ha inizialmente risvegliato la passione con uno schianto improvviso, rimane soltanto il vento, che soffia fugacemente per subito sparire, lasciando infine il soggetto da solo, ormai pronto a ‘violentare’ da sé la ‘sorella | ombelico’<sup>3</sup>. Ed è dallo stupro della propria interiorità – penetrazione violenta attuata sul proprio ombelico (“navel”), quindi solitaria e autoerotica (“alone”) – che scaturiscono le parole stesse, zampillando dalla fucina dell’anima: “Words in their forge”.

Lo spazio viscerale, tormentato dai tentacoli dolci e roventi della passione, coincide così con il luogo profondo dell’anima (“Our soul | tears with passion”) che, attraverso il lavoro di scavo, di penetrazione, di violazione, genera la poesia. Si tratta di un crogiolo, di una forgia ardente, di un antro infuocato, quasi l’ombelico sia il punto d’accesso all’inferno stesso, che, etimologicamente, è ciò che sta in basso, in italiano, ciò che sta nascosto, in inglese<sup>4</sup>: “l’Abissinia dell’anima”, la sua voragine abissale e conflittuale che si trova *dentro* il corpo stesso, inscindibile da quest’ultimo, nell’“interiore” del soggetto.

Sono, questi, motivi che, nel secondo tempo di *Sleep*, torneranno prepotentemente, attraverso l’immagine del “belly” che, sede di ogni “belligerency”, non può generare altro che parole. Qui, è opportuno notare che lo sprofondamento della *lore*,

---

<sup>3</sup> La traduzione di Rosselli è “fratello”, probabilmente per concordare la parola con la successiva, “ombelico”, ma anche nel tentativo di evitare una connotazione di genere troppo accentuata.

<sup>4</sup> “Inferno” viene infatti dal latino “infernus”, aggettivo che indica ciò “che sta sotto, in basso”. “Hell”, invece, viene fatto risalire al proto-germanico \*haljā, che indica letteralmente un “luogo nascosto”, tanto che, per esempio, in antico norreno la stessa parola significa “caverna”. Cfr. *OED*, vol. VII, p. 117. Del resto, l’inferno è il luogo profondo in cui si consuma il tormento dell’anima.

sovrapponendosi alla caduta dell'angelo ribelle, significa questo: se il poeta non può più volare sulle ali dell'immaginazioni ed evocare visioni di bellezza e verità, può tuttavia decidere di scendere in basso, sempre più in basso, e indagare quel che vive nell'ombra, esplorare le forme che abitano il putrido. D'altro canto, questo scavo è *necessario*: costituisce il nuovo potere, il nuovo mandato del poeta nell'epoca moderna.

Il soggetto rosselliano, come abbiamo visto, è, difatti, un “essere che all'apice della vita inviolata cade vittima del destino”<sup>5</sup>, segnato dalla morte dell'Altro che, incorporata e assunta su di sé, finisce per ‘possederlo’ e definirlo<sup>6</sup>. Perciò, nel momento in cui subentra il desiderio, questo si manifesta a sua volta come morte.

La *kore* rimane così invischiata in una verginità scandalosa, in un inverno senza promessa di vita, e nel lutto, al punto che, come autore, diventa “a cry in the night”: voce notturna, depositaria della sofferenza dell'umanità intera, nel pianto come nell'urlo. L'evento, immemore e immemorabile, che *in primis* ha causato il cedimento del soggetto, la sua caduta, è, dunque, il trauma della Perdita, quella “breccia apertasi” alla dipartita dell'Altro<sup>7</sup>, attraverso cui l'esperienza del male è penetrata nella sua interiorità e vi si è iscritta tanto violentemente da “ripresentarsi continuamente (...) persino nel sonno”<sup>8</sup>. Il soggetto si trova, così, imprigionato in un lutto senza uscita, che sfocia nella melanconia, proprio come accade ad Amleto, fino a comportare quella “psicosi allucinatoria del desiderio” che viene dalla “pertinace adesione all'oggetto” perduto<sup>9</sup> e che Rosselli, costantemente e volontariamente, mette in scena.

at the corner the dew  
on the corpse awaits stiff  
unaware of the many purposeless  
strings it holds in its hand. Awaits  
a greater danger yet a greater  
shiver in the dusk slips the sleeper  
down the foaming steps of hell and the garage  
holds wide

---

<sup>5</sup> K. Kerényi, *Kore*, p. 162.

<sup>6</sup> Questo movimento di incorporazione dell'Altro è stato già segnalato, passando attraverso Freud, da E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, pp. 41-2.

<sup>7</sup> Ricordiamo i versi de *La Libellula* già evocati: “urla nel sonno, urla nella breccia | apertasi al tuo distacco”. Si noti la seguente coincidenza: in *Al di là del principio di piacere*, Freud definisce il trauma esattamente come “una vasta breccia apertasi nella barriera protettiva” del soggetto agli stimoli esterni. Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, in *Opere*, vol. 9 (Torino, Boringhieri, 1966-80), p. 217. Tuttavia, l'associazione è nostra e non imputabile a Rosselli, che, a suo tempo, poteva accedere solo all'edizione O.E.T del 1947, nei *Nuovi saggi di psicoanalisi* tradotti per la prima volta in italiano da Umberto Barbaro, che rende diversamente lo stesso passo.

<sup>8</sup> S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, p. 199.

<sup>9</sup> Id., *Lutto e melanconia*, pp. 102-18.

its hoary cavern mouth.<sup>10</sup>

Troviamo in questo testo l'immagine di un cadavere sul quale attende rigida la rugiada; questa, qualche poesia più in là, viene definita come immagine del soggetto stesso, avvicinandosi alla rosa "upon the great rack"<sup>11</sup> – rugiada e rosa sarebbero, cioè, i 'piccoli simboli' della sublimazione e della passione che, in perenne tensione tra loro, torturano il soggetto sulla grande 'ruota' del destino, il quale sembra acquisire, a sua volta, una forma circolare<sup>12</sup>.

Nella poesia appena riportata, la rugiada attende ferma e irremovibile sul cadavere non capendo che i fili che stringe in mano sono "purposeless", senza scopo: sono corde che non portano a nulla e non 'legano' ad alcun fine, sia che a tenerli sia il cadavere, sia la rugiada stessa<sup>13</sup>. È questa una resa *visuale* proprio della "pertinace adesione all'oggetto" perduto che impedisce al soggetto di rilanciarsi nella vita e lo conduce, invece, a sprofondare nell'antro oscuro.

Nell'attesa ansiosa di un pericolo ancor più grande, che accomuna la rugiada e il dormiente fino a farli coincidere, "the sleeper" scivola infine per i gradini schiumosi dell'inferno che spalanca le sue fauci, descritte con la lingua elevata in cui echeggia,

---

<sup>10</sup> Traduzione di E. Tanello: "all'angolo la rugiada | sul cadavere attende rigida | inconscia dei molti fili senza scopo | stretti nella sua mano. Attende | un pericolo più grande e un ancor più grande | brivido nel crepuscolo scivola il dormiente | per i gradini schiumosi dell'inferno e il garage | spalanca | la sua cavernosa bocca." *Sleep*, pp. 868-9.

<sup>11</sup> "the rose and the dew | are but images of you; little | symbols, upon the great rack." *Sleep*, p. 876

<sup>12</sup> Abbiamo già incontrato la parola "rack" in *so finally we have reached the level*, testo che precede soltanto di una poesia quella che stiamo leggendo adesso, *the rose and the dew*. Alla nota 24 del paragrafo *Urla cadono nel sonno* (capitolo precedente), abbiamo notato come l'accezione del termine sia, in *so finally we have reached the level*, quella di "distruzione", intendendo "rack" come variante di "wrack". Questa volta, invece, la parola è resa come "ruota" secondo la traduzione suggerita da Rosselli stessa a Tanello (vedi a tal proposito il faldone conservato presso il Fondo Manoscritti di Pavia, che contiene alcune traduzioni di Tanello corrette da Rosselli: Sl. 3 cartella A). La lingua inglese conosce una specifica accezione in cui "rack" può essere reso, in italiano, come "ruota", ovvero laddove indichi lo strumento di tortura in italiano chiamato proprio "ruota della tortura" (cfr. *OED*, pp. 77-8). Tra i due testi in cui la parola ricorre, abbiamo, dunque, un'allusione doppia: dapprima, alla distruzione come fine cui tende il soggetto e, poi, alla ruota della tortura sulla quale si avvicinano due immagini di sé, aspetti che Rosselli condensa, così, in un'unica parola, "rack". L'ambiguità della parola finisce per identificare il destino del soggetto sia con la rovina che con la tortura, ed entrambe, oltretutto, non sono mai definitive, pur rappresentando ciò che trascina il soggetto verso la sua 'fine'. La traduzione di "rack" in 'ruota' allude infatti alla circolarità: rovina e tortura tornano ciclicamente e continuamente, a tormentare il soggetto. Inoltre, abbiamo già evocato, nel secondo capitolo, dei versi di Hopkins tratti da *Spelt from Sybil's leaves*, in cui compare proprio "a rack", sulla quale si ritorcono, intrecciano, 'rinfoderano' senza riparo, i pensieri conflittuali e radicali che affliggono il soggetto, frantumandosi l'uno contro l'altro ("a rack || where, selfwring, selfstrung, sheathe- and shelterless, | thoughts || against thoughts in groans grind"). Ci piacerebbe affermare che questi versi sono stati d'ispirazione per Rosselli, ma dall'epistolario con John deduciamo che legge la poesia di Hopkins, e ne è "emarveled", soltanto nel 1956, mentre *the rose and the dew* dovrebbe risalire all'anno precedente.

<sup>13</sup> L'ambiguità è data dal neutro "it holds in its hand", che potrebbe attribuirsi tanto a "the corpse" quanta a "the dew". Si potrebbe obiettare che la rugiada non ha mani, ma sappiamo quanto agisca nella poesia rosselliana la teatralizzazione delle immagini, al punto che, in effetti, la rugiada "awaits", quasi fosse una persona.

ancora una volta, quella di Milton e in cui sembra risuonare, anche e soprattutto, la memoria shakespeariana<sup>14</sup>. Infatti, questa rappresentazione dell'*antro* infero, nella forma di una *bocca* che si spalanca, in certa misura corrisponde a un verso che Rosselli ha letto e sottolineato nel primo atto del suo *Hamlet*: un'immagine che, così, Rosselli sembra aver 'digerito interiormente'<sup>15</sup>, fino a metabolizzarla, espanderla e in parte rovesciarla. Nello specifico, si tratta del punto in cui Amleto, incontrando per la prima volta lo spettro del padre, si chiede perché mai il sepolcro abbia "spalancato le sue pesanti mascelle di marmo" per rigettarlo fuori<sup>16</sup>. Il movimento tracciato in *Sleep* è però inverso: nel testo shakespeariano, l'oltretomba si apre per risputare l'ombra mentre, in *at the corner the den*, è il dormiente che discende e si inabissa nelle larghe fauci inferie, fino a farsi ombra a propria volta. Ancora, assieme a e a dispetto di questa memoria epico-tragica, l'Inferno rosselliano, diventa, al contempo, un prosaico "garage", pronto ad accogliere la macchina di desiderio che è l'uomo, come una 'macchina affuocata'<sup>17</sup>.

Questo testo conferma come, dal momento in cui la breccia traumatica si è squarciata legando il soggetto all'immagine mortuaria e facendolo sprofondare in una voragine da cui non può nascere alcuna vita, non vi siano possibilità di futuro: "solo un presente ossessivamente, interminabilmente ripetitivo"<sup>18</sup>, ovvero una "letale circolarità"<sup>19</sup>, che si riflette, anzitutto, nella forma della poesia. Si tratta della circolarità 'malata' che il soggetto scorge nella natura, nella terra 'quasi tonda', dove il carburante brucia consumando gli stessi esseri che muove in una ripetizione incessante e inquietante, dove, come abbiamo visto, qualcosa non torna perché sempre *manca*: ed è proprio insinuandosi nella variazione che disturba il meccanismo della ripetizione che il

<sup>14</sup> I versi "holds wide | its hoary cavern mouth" ricordano, per esempio, il v. 884 del libro II di *Paradise Lost*, quando le porte dell'Inferno si spalancano alla fuga di Satana ("the gates wide open stood" - cfr. J. Milton, *Paradiso Perduto*, pp. 96-7).

<sup>15</sup> Abbiamo già evocato nel paragrafo *La memoria della lingua* del capitolo omonimo lo studio di Christopher Ricks sull'allusione, dove questi descrive i poeti come intenti a leggere e "inwardly digest" i versi altrui. Cfr. C. Ricks, *Allusions to the poet*, p. 82.

<sup>16</sup> "why the sepulchre, | wherein we saw you quietly *inurn'd* | *hath oped his ponderous and marble jaws* | to cast thee up again." La traduzione usata a testo è ancora quella di Lombardo: "perché | Il sepolcro nel quale ti ho visto serenamente calato | ha spalancato le sue pesanti | Mascelle di marmo per rigettarti fuori?". W. Shakespeare, *Amleto*, I, 4, vv. 48-51, pp. 52-3. Il verso è appunto sottolineato da Rosselli nell'edizione delle opere di Shakespeare, *The works of William Shakespeare: gathered into one volume*, conservata presso il fondo di Viterbo.

<sup>17</sup> Ed è sempre Amleto a concludere la lettera a Ofelia promettendole amore fino alla propria morte, ovvero, "finché questa *macchina* resta sua": "Thine evermore, most dear lady, whilst | this *machine* is to him". *Ibidem*, II, 2, vv. 122-3, pp. 90-1. Corsivo mio.

<sup>18</sup> E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, p. 41.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 47.



soggetto tenta di schiudere l'esistenza alla progressione, allo sviluppo, alla comprensione.

Così, alla ricerca poetica Amelia Rosselli sembra demandare ogni minima possibilità di 'salvezza', una salvezza che è tutta terrena e rivolta ai suoi lettori: esibendo e velando di continuo il vissuto personale, questo gioco di confessioni e nascondimenti intende espandere la propria vicenda singolare in vicenda collettiva giacché, portando sulle proprie spalle quindi nella propria scrittura, la tragedia della storia, la figlia del massacro vive un'esistenza che è *simbolica* della condizione dell'uomo moderno, in particolare, dopo il trauma del conflitto.

La catabasi, ovvero la discesa nel profondo, giù, attraverso la stratificata vita interiore, diventa l'attività precipua del poeta perché, recuperando le immagini che la popolano, quindi, esibendo, inscenando, ripetendo e variando queste forme nella propria scrittura, il poeta metta il lettore faccia a faccia con 'storture' che non sono esclusivamente private, ma che ognuno può e deve riconoscere dentro di sé – l'arte, infatti, non è esplorazione del trauma inteso in senso individuale, non è “dare in pasto ai leoni i fattacci nostri”, ma un lavoro sull'interiorità che il poeta attua nel pieno possesso della propria coscienza, e che dovrebbe condurre il lettore quantomeno a riconoscere, se non a sanare, i paradossi dell'esistenza così come le nevrosi che lo paralizzano, proprio in quanto soggetto della modernità<sup>20</sup>.

Il movimento che trascina verso il basso acquisisce, perciò, all'interno della poesia stessa, una valenza che potremmo definire “psicoanalitica”, che sembra essere volontaria da parte di Rosselli.

L'uso consapevole del linguaggio psicoanalitico, che finora è emerso nel nostro studio trattando della “recognition” di *My Clothes to The Wind* e di *A Birth*, è provato,

---

<sup>20</sup> Ricordiamo che è proprio questo il pregio che Rosselli riconosceva alla poesia di Sandro Penna. Inoltre, così si esprime durante il 'Laboratorio di Poesia' (pp. 239-49): “Siamo tutti nevrotici e lo dice Freud ed io sono pienamente d'accordo, in questi tempi troppo accelerati. La sofferenza non è soltanto sofferenza privata, la nevrosi è perfino felicità privata, ma è stortura – stortura facilmente raddrizzabile. E tra l'altro lo psicologo possiede un mestiere che non conosciamo bene noi scrittori e dovremmo almeno non soltanto leggere di psicologia, come fanno tutti, ma forse un giorno fare un lavoro di equipe e chiedere allo psicologo come ottiene questo potere sul paziente, questo distacco dal paziente *che è in fondo anche la funzione dello scrittore. In fondo noi siamo i dottori dei nostri lettori, i medici dei nostri lettori. Hanno molto da insegnarci.* (...) Per esempio, io ho conosciuto un freudiano. Appena mi ha conosciuto, mi ha fatto una domanda; non ho aperto bocca, appena l'ho visto. L'ho visto una volta ogni dieci giorni. Mi ha fatto una sola domanda, non ho potuto rispondere: mi ha provocato un lago nero davanti agli occhi, una specie di stortura terribile. Lui ha visto lo spavento sulla faccia e non ha mai toccato i temi che erano coinvolti nella domanda che mi rivolgeva, ha evitato. (...) una piccola domanda, casuale, cerco di rispondere e *ho visto questa immagine che era una specie di lago nero storto.* (...) Ora, un potere simile lo scrittore ancora non ce l'ha, ce l'ha un pochino.” Corsivi miei.

per esempio, dal seguente passo, tratto da una delle *Note* che aprono *Diario Ottuso*. Datato 1967, testimonia come l'interesse per la psicoanalisi percorra trasversalmente l'attività di Rosselli, dai suoi esordi fino al periodo della maturità:

Intenta a descrivere il paesaggio mi intromisi; ne sgorgava irrequieta *la scena primaria*: trottole, caverne, demistificatorie scene. È una scena questa che mi impedisce di ragionare mentre con un mitra elegantemente vi spiano.<sup>21</sup>

Si tratta di una brevissima narrazione a posteriori del percorso tracciato dalla propria scrittura: l'istanza realista ("descrivere il paesaggio") è segnata dall'inevitabile intromissione del soggetto, che, nella sua inquietudine, fa "sgorgare" la "scena primaria", in forma di "trottole", ovvero giri e circolarità, "caverne", antri oscuri e voragini, e "demistificatorie scene", tentativi di riportarsi al principio di realtà e di esorcizzare, con l'ironia, quella stessa spaventosa 'scena'; ed è, come insegna la psicoanalisi, una scena primordiale, nell'esperienza del soggetto, legata alla sessualità, là dove però, sempre, Eros rivela la propria intima e perturbante coincidenza con Thanatos. Sgorgando "irrequieta" e continuando a tornare, questa scena "impedisce" al soggetto "di ragionare", mentre è intento a "spianare" "elegantemente" tutt'intorno, a fare *tabula rasa* intorno a sé con la propria poesia bellica.

Tornando a *Sleep*, il perenne inverno in cui è intrappolata la *kore*, quella sospensione della vita che non riesce a risolversi nella continuità, se ha qualche possibilità di aprirsi alla luce e al ritorno della primavera può farlo soltanto sfruttando lo stesso scivolamento all'interno della voragine abissale. In particolare, la discesa assume sfumature psicoanalitiche in un testo che, compreso tra due poesie che abbiamo già esaminato, *a soft sonnet is all the strenght i have* e *we have newly learned to sin, to sing*, si rivela fondamentale, giacché offre la comprensione di elementi che, pur ritornando altrove, non si troveranno mai espressi tanto chiaramente.

ah you had thought you would have found felicity  
at the corner drug-  
store, and are once more deluded, o you who wait  
timelessly at the fountain and are shoved  
back into your own  
lair. nevermore nevermore do we say upon  
each division from  
glory, nevermore shall we illude our senses our very

---

<sup>21</sup> *Diario Ottuso*, p. 821. Corsivo mio.

essence, that again the blood might run fresh upon the white  
block. Bring in your heavy load of dry herbs bring  
in your pain and keep it frozen to your own  
essence, it might shind itself into  
white light, if you but  
dig into it.<sup>22</sup>

Vi ritroviamo, anzitutto, la posizione angolare (“at the corner”) che, nella poesia precedentemente esaminata, era occupata dal cadavere, mentre ora si tratta di un “drug-store” in cui il soggetto ha pensato di poter trovare la felicità, presumibilmente in un fortuito *incontro*<sup>23</sup>, per rimanere, però, deluso “once more”, a indicare la reiterazione della frustrazione delle sue speranze. Ancora, proprio come nel caso della rugiada, abbiamo un’attesa che, “purposeless” in quel caso, si protrae ora esplicitamente “timelessly”, senza tempo, nei pressi di una fonte: una sorgente, da cui potrebbe, forse, sgorgare la vita stessa. L’attesa puntualmente frustrata ricaccia, perciò, il soggetto entro la sua tana (“shoved | back into your own | lair”), secondo un movimento di ritorno, violento e forzato, verso l’indietro o verso l’interno che abbiamo più volte incontrato, sia in *Sleep* sia in *A Birth*. La delusione, difatti, è tanto cocente che il soggetto si ripromette di non lasciar mai più illudere i suoi sensi e, così, la sua vera essenza, dalle promesse illusorie di una vita felice. Queste promesse, che sembrano poter attirare il soggetto fuori dalla tana, vanno respinte non soltanto perché ingannevoli – destinate sempre al fallimento – ma anche perché lo separano dalla gloria: quindi, abbandonando le seduzioni esteriori che possono venire da un qualsiasi “drug-store”, il soggetto accetta la possibilità che il suo sangue scorra di nuova sul *ceppo*.

Il “white block” rimanda, così, alla stessa esecuzione su cui si apre l’intero libro, in *What woke those tender heavy fat hands*: rifiutando di lasciarsi illudere da una vita, quella del soddisfacimento dei sensi, che comunque gli si rivela sempre negata, il soggetto, rinchiuso nella propria tana, intende consacrarsi totalmente alla ricerca della gloria che coincide con il rischio della condanna perché, come ormai è chiaro, si tratta della dedizione totale alla poesia. Dunque, non resta che portare nella tana il proprio pesante

---

<sup>22</sup> *Sleep*, p. 902. Traduzione di A. Rosselli: “ah allora avevate pensato avreste trovato la felicità | al bar all’ang- | olo, e siete ancora una volta delusi, oh voi che aspettate | senza tempo alle fontane e siete respinti nella propria | tana. mai più mai più diciamo ad | ogni separazione dalla | gloria, mai più illuderemo i nostri sensi la nostra stessa | essenza, che di nuovo possa scorrere il sangue fresco sul bianco | ceppo. Portate il vostro pesante fardello di erbe secche portate | il vostro dolore e tenetevelo stretto raggelato alla vostra | essenza, potrebbe scindersi in | bianca luce, se soltanto vi | scavate.” *Traduzioni e autotraduzioni*, p. 1200.

<sup>23</sup> Il punto angolare è, difatti, un punto di incontro.

peso fardello di *erbe secche*, le “green grass” inaridite prematuramente di *Long before the summer had flown*: quella vita che, nel dolore, è appassita ancor prima di poter fiorire ed è rimasta *congelata*, bloccando l'essenza stessa del soggetto. E se l'essenza è intimamente legata ai sensi, ciò che è “frozen” sembra allora essere proprio la possibilità di partecipare alla vita sensuale ed erotica, impedita già sul nascere, paralizzata in un “heavy load” che ha incatenato il soggetto a un inverno senza tempo, senza speranza, senza primavera: perciò, soltanto rimanendo *all'interno* del proprio nascondiglio, *scavando* dentro il proprio fardello di dolore, è possibile che questo si ‘apra’, spaccandosi nella *luce*.

Così, una volta che al soggetto sono state interdette tanto l'allegrezza del volo poetico quanto la pienezza della vita erotica, la discesa nell'infero diventa *necessaria*, passaggio obbligatorio per sciogliere il fardello congelato che giace rimosso e che, bloccando il soggetto nell'atemporalità del trauma inconscio, lo forza alla coazione a ripetere, fuori dalla continuità positiva della vita e dallo scorrere del tempo<sup>24</sup>. Quest'ultimo, seppure trascini e distrugga, nel suo volto più minaccioso, tuttavia, al contempo, può *liberare* dall'ibernazione, sciogliendo quel fardello congelato fino ad *aprire e dispiegare* la vita stessa<sup>25</sup>.

Anche nella poesia in italiano la discesa lungo scale o gradinate è connessa al canto, che quindi, paradossalmente, comporta sempre per il soggetto rosselliano il movimento verso il basso e nessuna vera e propria ascesa<sup>26</sup>, conducendo a garage o scantinati, gli antri profondi della casa interiore dove si trovano nascosti i “significat’”, anche se la

---

<sup>24</sup> “Abbiamo appreso che i processi psichici inconsci sono di per sé «atemporal»». Ciò significa in primo luogo che questi processi non presentano un ordine temporale, che il tempo non li modifica in alcun modo, che la rappresentazione del tempo non può essere loro applicata.” Cfr. S. Freud, *Al di là del principio di piacere*, p. 214.

<sup>25</sup> I temi del tempo e della liberazione dalla ‘pausa’ invernale trovano spazio in un altro testo del primo *Sleep* che è particolarmente denso, tanto difficile da risultare enigmatico: “Time | drags and breaks. O, come and deliver me | from the wooden frog! (Anaverta inadvertently | spreads out her fan.) | Yes Canada, o Canada | to *you* I refer.” Almeno tre dettagli sono qui oscuri: la rana di legno, il personaggio di Anaverta e il Canada. Anaverta è presumibilmente un nome che salta fuori dal gioco con l'avverbio “inadvertently”: quel che conta è, più che altro, l'improvvisa apertura del suo ventaglio. Per quanto riguarda the “wooden frog”, potrebbe trattarsi di un esemplare di rana diffuso appunto in Canada, che durante l'inverno si iberna fino ad assumere l'aspetto di un pezzo di legno, per poi riprendere i processi vitali all'arrivo del caldo, assecondando quel passare del tempo che è funzionale alla resistenza della vita stessa. Se consideriamo che Rosselli approda in Canada fuggendo dall'Europa, insieme alla famiglia, dopo l'uccisione del padre, potremmo ipotizzare alla base del testo un ricordo infantile, evocato a immagine della sua innocenza violata e congelata, che è rimasta allo stato ‘legnoso’, senza riuscire ad aprirsi al tempo, come un ventaglio. Queste, però, purtroppo, sono soltanto congetture. *Sleep*, p. 892.

<sup>26</sup> “Le | mie condizioni sono di naufragare! Nel naufragio della | grande rondine che sorvolava su della mia | testa veramente tonda era il segreto della mia misantropia. *Cantavo storie | e scendevo di un gradino ad ogni mal passo.*” *Variations Belliche*, p. 49. Corsivo mio.

discesa è *mortuaria* e porta ad affrontare le forme oscure in cui, avendo avuto precoce cognizione della tirannia della morte, si è congelata la propria vita perduta.

Un angolo morto  
una vita che scende senza volere il bene  
in cantinati pieni di significato ora  
che la morte stessa ha annunciato con  
i suoi travasi la sua importanza.<sup>27</sup>

Ricordiamo inoltre che, sempre in *Serie Ospedaliera*, da cui quest'ultimo estratto proviene, l'apparizione delle "muse" avviene mentre il soggetto è impegnato a cercare "risposta ad una voce inconscia"<sup>28</sup>, a suggellare, dunque, quel legame intimo tra poesia e scavo interiore che avviene nella piega del tempo del sonno-insonnia: ricordiamo che la "recognition" di *My Clothes to The Wind* si realizza "in the unreason of sleep".

Il problema che Rosselli si trova infine ad affrontare riguarda, perciò, il paradosso intrinseco alla sua stessa scrittura poetica, il pericolo che questa implica quando il soggetto la assume su di sé come propria missione nel mondo. La poesia, infatti, costituisce un "lair", una tana, una cavità apertasi nella vita, che è anche un nascondiglio, al contempo, rassicurante e rovinoso ("tender" e "dangerous" come sono le "virgins on the mountain top") perché, pur *proteggendo* dal tempo che "drags and breaks", 'trascina e distrugge', allo stesso tempo, proprio la dedizione alla parola poetica sottrae il soggetto alla possibilità che il tempo stesso, invece, "sew and mend"<sup>29</sup>, 'cucia e rammendi', sanando breccie e fratture, consentendo infine di "keep up with continuity".

La seconda metà di *Sleep* è quindi dedicata all'esplorazione di questo nodo irrisolto ruotando intorno al motivo della (pro)creazione della poesia, alle immagini degli organi in cui essa si genera (il cervello, il cuore e il ventre) e alla conflittualità abissale dalla quale scaturisce, mettendo sempre in questione le effettive possibilità del poeta di realizzare il suo movente: raggiungere il lettore, consentirgli di entrare in contatto con la propria intima esperienza, ritrovare il senso della compassione, riconoscere i mali

---

<sup>27</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 246.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 266.

<sup>29</sup> Rimandiamo al già evocato inedito *Time can stop either for good*. "Time sews and mends! And inquires | into your swift broken thinking | why have you let the marmalade | go wrong?" Se nella stanza precedente il tempo è descritto come un 'arpione' che sorridendo infiocina le sue vittime, è anche una forza che *potenzialmente* cuce e menda, a meno che il soggetto stesso non lasci andare a male la sua 'marmellata'. Su questa immagine torneremo nel prossimo capitolo. Cfr. *Sleep*, p. 1118.

che, insanabili, attanagliano l'umanità, attraverso quell'esperienza conoscitiva che è la scrittura poetica, prima, e la lettura, dopo.

### III. Gli organi della poesia

Per la fibra dell'universo che rifiuta di cadere ad ogni  
nostra caduta io esclamo ancora ed ancora che la libertà  
vigilata sia fatta, a digiuno e con il pane in bocca.

Amelia Rosselli, *Variazioni Belliche*





## Intermezzo. Il ritorno della parola

Being done, there is no pause.

W. Shakespeare, *Otello*, V, 2, v. 92

Abbiamo visto come il discorso poetico del primo *Sleep* ruoti attorno ai motivi del destino, della colpa, della salvezza, riflettendo al contempo sul ruolo che la poesia riveste all'interno della vicenda umana. Quest'ultima viene osservata da una dimensione che è straniata, fuori dal tempo e dallo spazio: un luogo di esilio e di non esistenza che coincide con la poesia stessa. Proprio tale posizione, per quanto ambigua e paradossale, consente al soggetto poetante di assumere uno sguardo che potremmo definire *metastorico*: se anche viene meno la sua partecipazione diretta alla vita pubblica, se anche mancano nella poesia espliciti riferimenti a eventi puntuali e concreti, questi si trovano 'sussunti' in un'immagine, quella del 'massacro del mondo', in cui attraverso l'eco shakespeariana vanno perfettamente a fondersi storia particolare e universale, tanto che sembra di assistere a una "contrazione del tempo storico nel tempo personale"<sup>30</sup>. In quanto vittima e sopravvissuta, che dalla posizione di figlia ha esperito la tragedia della Seconda Guerra Mondiale, Rosselli intende recuperare, così, il valore *etico* della parola poetica come *testimonianza* e come *interrogazione* del male, soggettivo, storico, metafisico, non negando ma piuttosto accogliendo tutti i paradossi e le contraddizioni che ciò comporta.

La domanda su cui abbiamo chiuso il capitolo precedente rimarrà infatti sempre aperta per Rosselli: come la poesia, ovvero il tentativo di recuperare e distillare l'esperienza per comprendere e compensare le mancanze della realtà, possa effettivamente intervenire nel mondo, agendo sul poeta e, soprattutto, sul lettore, quindi sulla società e sulla storia. Ed è nella piena consapevolezza di questa aporia che la voce rosselliana non cessa di parlare, tanto tormentata nella coscienza dell'*impasse* quanto intensa e furiosa nello slancio dell'ispirazione.

---

<sup>30</sup> Così Cortellessa si esprime per indicare il rapporto tra io e storia nella poesia rosselliana, prendendo in prestito la descrizione del critico P. J. Jouve riguardo alla poesia di Rimbaud. Cfr. A. Cortellessa, *Amelia Rosselli. La figlia della guerra*, in «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», n. 205, maggio 2006, p. 46.

Il destino dell'uomo, teso tra necessità e libertà, costituisce dunque il *focus* dei testi che vanno dal 1953 al 1961: indagato a partire dal vissuto soggettivo, il problema viene come distanziato dal piano personale, trasfigurato, amplificato, elevato al livello dell'universale, anche grazie alla risonanza della memoria poetica<sup>31</sup>.

Tale interrogazione, che ha sostenuto il movimento della poesia fino a questo punto della raccolta, sembra esaurirsi nel dittico datato 1964 che, come abbiamo notato in precedenza, si colloca proprio tra il primo e il secondo tempo di *Sleep*. Ciò non vuol dire che i due testi offrano una vera e propria *soluzione* alle domande già poste dalla poesia: piuttosto, la ricerca delle cause del male e l'esplorazione della colpa umana sembrano andare alla deriva e disperdersi, lasciando dietro di sé poche 'acquisizioni', tutt'altro che salvifiche. Il dittico si configura infatti come una *pausa* nel percorso tracciato dalla ricerca che riepiloga i momenti principali toccati dalla poesia nel primo *Sleep* e, al contempo, schiude le nuove vie dell'interrogazione poetica.

1)

Ravish the import of cigarettes when they monstrously  
decide you'd better stop. When the decline and fall  
of even march supported better than I the ascent of  
deliverance, we sat still. Momentaneous the silence  
a moment ago you spoke.

Still and forever you spoke  
against the livery of a blue sky, tyranny of images  
here you come again. Preparing downfall of strips  
of teasing talk was the grey upshot of the conversation  
which in a cannibal laughter demonstrated its impreparation.  
When the thought of the winter brought us too close  
to winter tension we spoke, of bravery and the horses  
reveling in dust and blood turmoiled. Prepare your  
life to the hidden atmosphere which betrays, sit still  
in the uproar of events, turmoil in your blood better  
hides ferocity.

When in the street rang the bells of Sunday we  
spoke and laughed, left off waiting, and forever attending  
the revolution of the heart, we spoke again: free  
intermission of the soul while beckons order.

In the order of the straight streets beckons my orderly  
upturning of life: be gone, you who disrupt the rigour  
of void and the scarlet letter written to my soul  
an agony in waiting.

---

<sup>31</sup> Già Deidier ha notato come l'ispirazione shakespeariana di *Sleep* sia usata quale "strumento di giusta distanza" rispetto alla "propria vicenda personale" Cfr. R. Deidier, *Verso Sleep. Una musica del dolore*, in «Galleria», p. 84.

Streets disrupted again the straight heart cannot  
withstand the turn of life, be gone, says he to the  
chaos which beckons.<sup>32</sup>

2)

No solution to your feeling to your thinking of  
everything a pearl of choice of damnation in the  
white streets of Sunday. The post, long prepared  
by the barrel, waits: you must go, throw the letter  
down the steps which declaim events, decisions,  
foam at your mouth proclaims disquisitions. Decide  
against every even spent understanding that three  
are the scales: preparation morality and turpitude.  
When the descent to the foaming steps revealed  
unnecessary error you were ready to exchange all  
your land for deity.

But I do not see the answer! long prepared diagnosis  
of the brave you have left me astrand. When the  
winter callus on my feet proclaimed originality  
we left off searching and referred to science of  
curiosity, boredom under the new hat, the white marmalade  
of choices left to chance, if periodically you  
must lose and find yourself but for a pause. Oh  
pause then my heart in search of livery, pause  
your breath on these twin steps: the history, the  
failure and the bitter joy of blind friendship.

We saw the king: we bowed, turned our backs hesitantly  
but finding no approval, swam back home: to the  
new morality: a squirt at chance, a spirit forlorn  
when the sky at its most purple point trebled the  
irradiation of love.<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup> Traduzione di E. Tanello: “Rapisci l’importo delle sigarette quando mostruosamente | decidono che faresti meglio a smettere. Quando il declino e la caduta | di una marcia regolare sopportavano meglio di me l’ascesa della | liberazione, sedemmo immobili. Importante il tuo silenzio | un momento fa parlavi. | Ancora e per sempre parlasti | contro la livrea d’un cielo azzurro, tirannia d’immagini | ecco che ritorni. Preparando la caduta di strisce | di stuzzicanti discorsi era l’esito grigio della conversazione | che in una risata cannibale dimostrò la sua impreparazione. | Quando il pensiero dell’inverno ci portò troppo vicini | alla tensione invernale parlammo di coraggio e dei cavalli | gozzoviglianti nella polvere e del sangue in tumulto. Prepara la tua | vita alla nascosta atmosfera che tradisce, siedì immobile | nel clamore degli eventi, tumulto nel tuo sangue meglio | nasconde ferocia. | Quando nella strada risuonarono le campane domenicali | parlammo e ridemmo, smettemmo d’attendere, e per sempre curando | la rivoluzione del cuore, parlammo ancora: libera | intromissione dell’anima mentre fa cenno ordine. || Nell’ordine delle strade dritte accenna il mio ordinato | risollevare la vita: andatevene, voi che sconvolgete il rigore | del vuoto e la lettera scarlatta scritta alla mia anima | un’agonia nell’attesa. ||| Le strade nuovamente sconvolte il diritto cuore non può | sopportare il giro di vita, vattene, dice al | caos ch’accenna.” *Sleep*, pp. 944-7.

<sup>33</sup> Traduzione di E. “Nessuna soluzione al tuo sentire al tuo pensare di | tutto una perla di scelta di dannazione nelle | bianche strade della domenica. La posta, già pronta da molto | presso la botte, attende: devi andare, gettare la lettera | giù per i gradini che declamano eventi, decisioni, | la schiuma alla bocca proclama disquisizioni. Decidi | contro ogni equa spenta comprensione che tre | sono le scale: preparazione moralità e turpitudine. | Quando la discesa ai gradini schiumosi rivelò | innecessario errore eri pronta a scambiare tutta | la tua terra per il divino. || Ma non vedo risposta! diagnosi da tempo preparata | dai coraggiosi m’hai lasciata nei guai. Quando il | callo invernale sui miei piedi proclamava originalità | abbandonammo la ricerca e ci rivolgemmo alla scienza della | curiosità, noia sotto un nuovo cappello, la bianca marmellata | delle scelte lasciate al caso, se periodicamente tu

Per descrivere la posizione e la funzione di questi testi all'interno del flusso poetico di *Sleep* abbiamo preso in prestito da Dylan Thomas l'immagine del 'watertight', il 'punto a tenuta d'acqua'<sup>34</sup>, perché intenzionalmente e apertamente vi confluiscono parole-idea e immagini che, già disseminate nella testualità precedente, articolano il senso di tutto il libro.

Già la parola che dà avvio alla prima poesia ("Ravish") riporta il lettore a *Well, so patience to our souls*, il terzo testo di *Sleep*, dove lo stesso verbo indicava un'attività violenta e auto-erotica di penetrazione e perlustrazione perpetrata dal soggetto sulla propria interiorità in un tentativo di sublimazione della passione: esattamente l'attività da cui scaturisce la poesia, dal momento che l'interiorità stessa diviene una 'fucina' di parole<sup>35</sup>.

Il ritorno del "ravishing" già all'inizio del dittico allude quindi, immediatamente, all'indole del soggetto poetante, che sappiamo essere disposta alla *brama*. Inoltre, sempre in questo primo testo, viene ripreso quel movimento discendente su cui a lungo ci siamo soffermati ("decline and fall") che appare ora in concomitanza con il suo esatto contrario ("the ascent of | deliverance"); ancora, si rievoca la condizione di gelo invernale ("the winter" e, oltre, "the winter tension") che fa dà scenario a tutta la poesia del primo *Sleep*<sup>36</sup>, mentre il segmento "revelling in *dust* and *blood* turmoiled" ricorda il testo inaugurale della raccolta, *What woke those tender heavy fat hands*, dove le anime dannate si agitavano nella polvere ("fermenting in the *dust*") e l'accetta dell'esecutore si imporporava di sangue ("purpled with *blood*")<sup>37</sup>.

In continuità con quanto avviene nel primo testo, il secondo riprende un'immagine profondamente significativa che abbiamo incontrato in *at the corner the dew*: la discesa per

---

| debba perdere e trovare te stessa, solo per una pausa. Oh | fermati allora cuor mio in cerca di livrea, posa | il fiato su questi gradini gemelli: la storia, il | fallimento e l'amara gioia della cieca amicizia. || Vedemmo il re: c'inchinammo, girammo le spalle esitando | ma non trovando approvazione alcuna, tornammo a casa a nuoto: alla | nuova moralità: un'occhiatina al caso, uno spirito abbandonato | quando il cielo nel suo punto più purpureo triplicò | l'irradiazione d'amore." *Ibidem*, pp. 948-50.

<sup>34</sup> Vedi *Nei vortici del testo*, premessa alla sezione «*into bemused sleep*».

<sup>35</sup> "We were left alone with our sister | navel. Good, so we'll learn to | *ravish* it. Alone. Words in their forge." *Ibidem*, p. 860. Corsivo mio. Per la nostra lettura, vedi *Scendere, in «cantinati pieni di significato»* del capitolo *Forme della catabasi*, sezione precedente.

<sup>36</sup> Si consideri la seguente poesia, sempre appartenente al primo *Sleep*, che non abbiamo finora avuto occasione di leggere, dove si ritrovano sia l'inverno sia i cavalli: "o the trees are wild with *winter tension* | and the leaves rush upon the big mat | *gallop-horsed* | (and the leaves tumble like wild birds on the heath)". *Sleep*, p. 878. L'ambientazione di questo testo richiama suggestivamente quella di *Wuthering Heights*, testo ovviamente presente nel Fondo di Viterbo.

<sup>37</sup> *Sleep*, p. 856. Per la nostra lettura, vedi *Urla cadono nel sonno* nel capitolo *Sonno e Poesia*, sezione precedente.

i gradini schiumosi dell'Inferno / scantinato<sup>38</sup>. Tutto il movimento di catabasi di quel testo, “down the foaming steps of hell”, nella spalancata “cavern mouth” del “garage”, si trova qui scomposto e le figure che lo scandiscono (bocca, schiuma, gradini, discesa) vengono ripetute, variate, mescolate tra loro: “down the steps”, “foam at your mouth”, “descent to the foaming steps”. In particolare, l'elemento “foam” che in *at the corner the dew* si trovava attribuito alla soglia infera, così trasfigurata in una bocca schiumante, nel dittico finisce per colare anche dalla bocca del soggetto, sì che la cavità schiumosa in cui la poesia discende sembra essere tanto l'apertura dello spazio ctonio quanto il punto d'accesso all'interno del corpo. Perciò, il processo di smembramento, spostamento e ricombinazione delle varie figure finisce per confondere il dentro e il fuori, innescando delle associazioni mentali che, ancora una volta, rendono l'inferno una condizione tanto *esistenziale* quanto *fisica*, che difatti si consuma all'interno del *corpo-anima* del soggetto.

Va oltretutto notato come, alla creazione di questa immagine, contribuisca un lavoro di manipolazione linguistica che, platealmente esibito nel testo del dittico, rimaneva invece sotterraneo in *at the corner the dew*; lavoro linguistico che si concentra su un'espressione idiomatica molto diffusa in inglese come in italiano, ovvero “foam at the mouth”, che indica uno stato di collera brutale e incontrollabile.

Proprio il gioco linguistico che investe espressioni idiomatiche, modi di dire, locuzioni popolari, persino proverbi, costituisce una delle caratteristiche più evidenti dell'inglese del secondo *Sleep*. Si tratta di un'operazione tanto ironica quanto significativa che disseziona e sovverte dei gruppi sintagmatici convenzionali: ‘forme’ della lingua che nell'uso comune sono diventate come dei *tic* linguistici, usati automaticamente, trascurando tanto il significato puntuale dei singoli elementi che le costituiscono quanto la profondità del loro senso globale. L'espressione idiomatica, del resto, si definisce come “non compositiva”, il che vuol dire che funziona soltanto nella forma in cui è stata tramandata, tollerando pochissime condizioni di alterazione, perché il suo significato non dipende da quello delle singole componenti ma dalla struttura complessiva<sup>39</sup>. Rosselli invece crea continuamente nuove immagini, da un lato,

---

<sup>38</sup> “slips the sleeper | down the foaming steps of hell and the garage | hold wide | its hoary cavern mouth.” *Ibidem*, p. 868. Per la nostra lettura vedi il paragrafo *Scendere*, «*in cantinati pieni di significato*» del precedente capitolo.

<sup>39</sup> Per la definizione di ‘espressione idiomatica’ e per la sua interpretazione dal punto di vista della linguistica cognitiva, rimandiamo allo studio di Federica Casadei, *La semantica nelle espressioni idiomatiche*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», 23, 1, 1994, pp. 61-81.

enfaticizzando il piano *letterale* dei singoli elementi che costituiscono un'espressione idiomatica (e da qui l'effetto di straniamento che prende il lettore di fronte all'immagine finale), dall'altro, sfruttando le *strutture metaforiche* su cui essa poggia. Così, la bocca schiumosa dell'Inferno, in cui il soggetto discende, finisce per coincidere con la sua stessa bocca perché ciò che muove il soggetto alla caduta è proprio quella spinta interiore che si reifica nella "foam at the mouth": l'ira.

Assieme alla *voracità* è dunque la *collera* la passione che tormenta il soggetto della poesia: logorandolo dall'interno, gli impedisce infine di prendere possesso di sé e della propria vita affrontando risolutamente *eventi* e *decisioni*. È, cioè, proprio il persistente rovello della rabbia che impedisce al soggetto di uscire dal "loop" del tempo in cui è rimasto invischiato e di andare avanti per riportare la sua vita alla forma regolare della *progressione*, facendone una vicenda lineare, che sia dotata di sviluppo teleologico – il cui fine è però, spaventosamente, la morte. Come vedremo meglio più avanti, a tale risultato dovrebbe condurre proprio quel processo di discesa nel profondo ("down the steps wich declaim events, decisions") che, mettendo il soggetto a contatto con la sua interiorità, dovrebbe permettergli di comprendere e, quindi, di gestire le passioni che lo tormentano, ira compresa, rompendo la coazione a ripetere. Invece, la collera divorante continua a smarrire il soggetto nel proliferare delle *disquisizioni* ("foam at your mouth declaims disquisitions"), in quel flusso incessante di parole che chiedono e interrogano prorompendo dai moti interiori della rabbia, che, quindi, gonfiano *dentro* il soggetto fino a *traboccare*.

Del resto, sin da *Wells, so patience to our souls* (ovvero, proprio dal testo cui rimanda la prima parola del dittico 1964: "ravish"), sappiamo che i tentacoli incandescenti della passione affliggono il soggetto muovendosi e bruciando come fiamme infernali dentro la sua *pancia*, presso *l'ombelico*, là dove, in un cortocircuito di fisico e metafisico, si colloca l'*anima*, che ne è al contempo straziata ed estasiata: trasformata infine in una forgia di parole<sup>40</sup>. Le vampe interiori dell'ira-passione, risalendo dal ventre, sembrano dunque arrivare fino alla bocca del soggetto e, da qui, straripare. Così, la bocca si spalanca, fuma

---

<sup>40</sup> Ricordiamo di nuovo: "Our *soul* | tears with passion, its chimney. (...) We were left alone with our sister | *navel*. Good, so we'll learn | to ravish it." *Sleep*, p. 860.

e sbava, tanto ansiosa di divorare quanto schiumante di rabbia, gorgogliando parole in perenne ebollizione, esattamente come avviene in *Variazioni Belliche*:

Se l'inferno è una cosa vorace io temo allora essere  
fra di quelli che portano le fiamme in bocca e non  
si nutrono d'aria!<sup>41</sup>

Il ritorno del motivo infernale, declinato attraverso queste immagini, richiama inevitabilmente la *Commedia* dantesca. Infatti, se il soggetto è *dannato* per via della sua indomabile *ira* e della sua insaziabile *voracità*, inclinazioni con le quali è suo malgrado costretto a vivere, non stupisce che l'immaginario infero impiegato da Rosselli evochi quello che Dante utilizza per *iracondi* e *golosi*. I primi, impantanati e insozzati nella palude dello Stige a cui fanno da sfondo le torri infuocate di Dite<sup>42</sup>, sono intenti a percuotersi e mordersi l'un l'altro, “troncandosi co' denti brano a brano” come cani rabbiosi<sup>43</sup>, e sono oltretutto impediti nella facoltà del linguaggio a causa dello stesso fango che li sommerge. Difatti, gli iracondi “si gorgogliano nella strozza” quelle parole che, dalla loro bocca, non possono più uscir “integre”<sup>44</sup>. I secondi, i golosi, stanno invece stesi supini e sono sferzati dalla “greve pioggia” come spesso si trova il soggetto della poesia rosselliana, parimenti ctonio nonché, anch'esso, “disfatto dalla pioggia”<sup>45</sup>. Il peccato di gola è inoltre iconicamente rappresentato dal “ventre largo” e dalle “bramose canne” di Cerbero che Virgilio riesce facilmente a placare, lanciando però nelle sue fauci un inconsistente pugno di terra<sup>46</sup>: e vedremo oltre come questi ultimi dettagli, la cui importanza si può già intuire, diventeranno ancor più significativi nel seguito di *Sleep*.

L'immagine del “gorgo interno” che incessantemente “chiama” è tanto importante da tornare anche in *Serie Ospedaliera*<sup>47</sup>. Qui, ancora una volta, la ‘passione’ che si muove

---

<sup>41</sup> *Variazioni Belliche*, p. 105.

<sup>42</sup> “E io: «Maestro, già le sue meschite | là entro certe ne la valle cerno, | vermiglie come se di foco uscite | fossero». Ed ei mi disse: «Il foco eterno | ch'entro l'affoca le dimostra rosse, | come tu vedi in questo basso inferno.»” Cfr. Dante Alighieri, *Inferno*, Canto VIII, vv. 70-5. Rimandiamo all'edizione curata da Anna Maria Chiavacci Leonardi: D. Alighieri, *Divina Commedia* (Mondadori, Milano, 1991), vol. I, p. 255.

<sup>43</sup> D. Alighieri, *Inferno*, Canto VII, vv. 106-114, p. 230. Nel canto successivo Virgilio intimerà a Filippo Argenti: “«Via costà con li altri cani!»” (v. 42), p. 249.

<sup>44</sup> Ancora dall'*Inferno*, Canto VII, vv. 125-6, p. 231.

<sup>45</sup> Cfr. *Serie Ospedaliera*, p. 263. Ricordiamo, a tal proposito, anche il finale di un'altra poesia di *Serie Ospedaliera* che abbiamo già avuto occasione di evocare, perché raffigura il soggetto in posizione *ctonia* e allo stesso tempo sottoposto alla corrosione della *pioggia*: “Perduta nella vasca d'ombre | le ragnatele bianche e la polvere per le ciglie, | granelli e piccole perle sotto una pioggia miserissima, | decidevano per il meglio di una vita chiusa.” *Ibidem*, p. 218.

<sup>46</sup> D. Alighieri, *Inferno*, Canto VI, vv. 15-27, pp. 180-2.

<sup>47</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 240. Torneremo oltre su questa poesia.

dentro il soggetto ne trasfigura l'interiorità in *voragine infera* grazie alla memoria poetica che la parola “gorgo” trascina con sé: dantesca, anzitutto, ricordando la discesa vorticosa in grotta a Gerione che trasporta Dante e Virgilio in fondo a Malebolge<sup>48</sup>; montaliana, in seconda istanza, giacché in *Falsetto Esterina* – figura, come sappiamo, cara a Rosselli – si tuffa senza paura nel “gorgo che stride”<sup>49</sup>; infine, pavesiana, rievocando la chiusa di *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*, “Scenderemo nel gorgo muti”<sup>50</sup>. Quest'ultima eco suggella la natura tanto *infernale* quanto *mortuaria* dell'abisso interiore che “chiama” straziando il soggetto: gorgo “insonne” e “sordo” che logora l'anima e da cui, “come un vecchio rimorso | o un vizio assurdo”<sup>51</sup>, risalgono parole schiumanti di passione.

Così, nel secondo testo del dittico, la bocca schiumante del soggetto e i gradini schiumosi che portano allo spazio sotterraneo sono elementi che, per quanto minimi, nondimeno riescono a rimandare immediatamente alla natura *bellicosa* e *vorace* del soggetto, già anticipata dal ritorno del verbo “to ravish”, posto in apertura alla poesia precedente. Inoltre, queste immagini suggeriscono come la *caduta* e la *dannazione* siano condizioni anzitutto *interiori*, quindi inevitabili e quotidiane: si tratta proprio dello stato esistenziale che si è andato definendo lungo tutta la precedente testualità di *Sleep* e che si dà come acquisito una volta arrivati al centro esatto del libro.

Parallelamente, il testo che aprirà la raccolta *Serie Ospedaliera* si chiude su una sentenza che in sé è paradossale: “e la colpa | fu colpa accettata se disperazioni sono | moto alla felicità”<sup>52</sup>. Con questa chiusa, che è conforme a quanto vedremo accadere nel seguito di *Sleep*, il soggetto dichiara di accettare la propria dannazione mentre, ironicamente e dolorosamente, rivela come in realtà *mai* la dannazione sia accettabile, visto che, secondo logica, le “disperazioni”, cioè *le situazioni senza speranza*, non dovrebbero essere “moto” ad alcuna “felicità”.

<sup>48</sup> In un certo senso, si tratta di una discesa “volatile” e “rotatoria” come quella tracciata dalla poesia rosselliana: “Ella sen va notando lenta lenta; | *rota e discende*, ma non me n'accorgo | se non che al viso e di sotto mi venta. | | Io sentia già da la man destra il *gorgo* | far sotto noi un orribile scroscio, | per che con li occhi 'n giù la testa sporgo.” D. Alighieri, *Inferno*, Canto XVII, vv. 115-20, in *Divina Commedia*, vol. 1, p. 530. Corsivo mio.

<sup>49</sup> E. Montale, *Tutte le poesie*, pp. 14-5. Sempre in *Ossi di seppia*, la parola “gorgo” torna in *Non rifugiarti nell'ombra* (“non buttiamo giù in un *gorgo* senza fondo | le nostre vite randage”) e, ancora, nel secondo dei *Mottetti* di *Occasioni* (“E per te scendere in un *gorgo* | di fedeltà, immortale.”). *Ibidem*, p. 31 e p. 140. Corsivi miei.

<sup>50</sup> Cfr. Cesare Pavese, *Poesie* (Torino, Einaudi, 1998), p. 136.

<sup>51</sup> *Ivi*.

<sup>52</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 217.



La costellazione di temi e parole-idea che abbiamo appena incontrato nel dittico risuona, dunque, dei percorsi semantici che la poesia rosselliana ha precedentemente tracciato proprio attraverso l'uso delle relative immagini, riuscendo così a trascinarli con sé nelle poesie del 1964. Accogliendo in questo modo il discorso poetico sviluppato nel primo *Sleep*, i due testi possono ri-formularlo.

L'intento di 'riepilogazione' è messo in evidenza, in entrambe le poesie, dalla ripetizione di una costruzione sintattica che accosta l'avverbio "When" in apertura di frase all'uso dei verbi al passato, dando rilievo alla dimensione *temporale* e indicando, in questo modo, che il soggetto sta *rievocando* e *ripervorrendo* eventi trascorsi con la mente e con la parola, per cercare, o addirittura creare, delle associazioni tra loro.

In particolare, nel primo testo del dittico, la prima costruzione introdotta da "When" viene dopo che il soggetto ha sottolineato il contrasto tra il presente (o meglio, un passato appena trascorso) occupato da un silenzio "momentaneous", cioè momentaneo e significativo<sup>53</sup>, e quel passato in cui invece "you" o "we spoke". Ben cinque volte viene ripreso nel corso del testo proprio il verbo "to speak", volto sempre al passato e accompagnato da un'oscillazione del pronome personale che, andando da "you" a "we", trasfigura il dialogo del soggetto con se stesso.

Momentaneous the *silence*  
 a moment ago *you spoke*.  
 Still and forever *you spoke*  
 against the livery of a blue sky, tyranny of images  
 here you come again. (...)  
*When* the thought of the winter brought us too close  
 to winter tension *we spoke*, of bravery and the horses  
 reveling in dust and blood turmoiled. Prepare your  
 life to the hidden atmosphere which betrays, sit still  
 in the uproar of events, turmoil in your blood better  
 hides ferocity.  
*When* in the street rang the bells of Sunday *we*  
*spoke* and laughed, left off waiting, and forever attending  
 the revolution of the heart, *we spoke* again: free  
 intermission of the soul while beckons order.

Osservato il proprio silenzio, possibile allusione alla pausa dalla scrittura in lingua inglese effettivamente vissuta tra il 1961 e il 1964, il pensiero del soggetto sembra

---

<sup>53</sup> "Momentaneous" è calco sull'italiano "momentaneo" ma trascina con sé l'inglese "momentous" che potremmo rendere, appunto, con 'decisivo', 'importantissimo'.

tornare ai tempi andati in cui invece parlava, e sembra voler ricostruire il movente e il fine delle proprie parole: anzitutto di quelle del passato ma, in realtà, anche di quelle del presente, perché lo stesso passato è reso *atemporale* dall'uso degli avverbi “still” e “forever”. Ed è la ribellione al cielo – il quale incombe coperto da una pesante ‘livrea’ – l'impulso che in passato ha portato il soggetto a parlare, e che ‘ancora e per sempre’ conduce alla parola, scatenando ogni volta l'insorgere di quelle immagini che, tiranneggiando, lo assediano: “tyranny of images | here you come again.”

L'uso della parola “livery”, letteralmente la ‘livrea’, ovvero l'uniforme, rende l'idea di un *vestimento* che copra il cielo rendendolo impenetrabile, quasi questo sia offuscato da un manto di nuvole che impedisce di vedere oltre, per scorgere la nudità e la limpidezza della volta celeste<sup>54</sup>. Difatti, il cielo – oscurato dalle nubi, plumbeo, incumbente, che, in mancanza della luce del sole, si sottrae alla visione e alla conoscenza – è ricorrente in tutta l'opera poetica rosselliana, a immagine sia della lontananza del divino sia dell'impossibilità, per il soggetto, di godere della luce e quindi della pienezza della vita<sup>55</sup>. In questo testo del dittico, avviene qualcosa in più. Per effetto di un'associazione fonica che si consuma tra lingua inglese e lingua italiana, il termine “livery” riesce a evocare alla mente del lettore (purché sia disposto allo scivolamento bilingue) tutt'altra parola, che soltanto apparentemente è fuori luogo: il ‘livore’, ovvero, quel sentimento di *rancore* che sembra inquinare il rapporto tra il soggetto e il cielo, com'è evidenziato dall'uso della preposizione “against” che oppone le parole dell'uno alla ‘livrea’ dell'altro (“you spoke | *against* the livery of a blue sky”).

L'associazione che fa slittare “livery” in ‘livore’ non è soltanto fonica né si tratta di un gioco linguistico del tutto gratuito, dal momento che poggia sull'effettiva esistenza di un'espressione convenzionale che è ricorrente sia in inglese sia in italiano: “livid sky”, cioè, ‘cielo livido’. Questa locuzione viene ripensata e rielaborata da Rosselli che lavora,

---

<sup>54</sup> La ‘livrea’ in quanto uniforme dà il senso di *ufficialità* e *formalità*, ma la parola può alludere anche alla pelle di alcuni animali, a un vestimento o a un manto che ricopra qualcosa – quantomeno in italiano, mentre in inglese “livery” contempla solo la prima accezione.

<sup>55</sup> Evochiamo alcuni passaggi significativi. Da *Variazioni Belliche*: “Se *nelle nuvole che cascano ogni giorno vi è | un cielo che nasconde qualche verità*; allora è per il tuo | farraginoso andare che io rimo per un altro secolo.” (p. 141). In *Serie Ospedaliera* il cielo è “macchiato di tombe oscure” (p. 225), “caprino” (variazione ironica dell'espressione popolare ‘a pecorelle’) (p. 232 e p. 253), “costante nella sua | nuvolosità” (p. 235), attraversato da “cotone idrofilo” (p. 267), mentre è ingannevole o dispettoso quando si presenta come il “cristallo”, “verde”, o “blu” (p. 237 e p. 279); lo stesso tema è fittamente presente anche in *Documento*, di cui proponiamo il seguente estratto: “Ha il cielo una moltitudine di ombre | ha il cielo una mano agghiacciata, e | novo ordine mai sparse vita con tanto | ardore.” (p. 385); soltanto in *Improvvisamente* il cielo sembra farsi di un “azzurro benefico”, “non più tanto tetro, anzi || è primavera”(dal movimento 6, p. 679).

al contempo, sul piano *letterale* e su quello *metaforico* dell'aggettivo. Infatti, 'livido' indica, letteralmente, la tonalità cromatica che caratterizza l'ecchimosi cutanea ed è applicabile per estensione a tutto ciò che ha un colore plumbeo, come la pelle di un cadavere o, appunto, il cielo quando è coperto; allo stesso tempo, l'aggettivo è comunemente usato in senso metaforico, per descrivere una persona colma di un sentimento negativo al punto che questo sembra guastarne il colorito<sup>56</sup>.

Per effetto della manipolazione rosselliana l'aggettivo "livid" slitta 'erroneamente' sul sostantivo "livery", che tuttavia riesce a conservare il senso originario dell'espressione indicando una *plumbea cappa* di nuvole che oscura il cielo, e che, simultaneamente, grazie alla somiglianza sonora e semantica, evoca anche il *livore* – la parola italiana che agisce sotterraneamente – che il cielo deve nutrire per il soggetto se lo condanna alla privazione della luce del sole. L'avversione ha, però, anche direzione contraria, visto che il soggetto stesso parla "against the livery". Si consideri, ancora, che la stringa "livery" contiene in sé la parola inglese "liver": il fegato, da cui proviene la *bile* che, secondo la teoria umorale antica, è connessa proprio al carattere *collerico*<sup>57</sup> e che difatti, ancora oggi, è rimasta simbolicamente connessa all'astio e all'ira sia in italiano sia in inglese, come attesta il suo uso in diverse espressioni idiomatiche ("rodere dalla bile", "mangiare bile", "sputare bile", quest'ultimo corrispondente all'inglese "to spew bile").

Alla fine di tale processo di manipolazione linguistica, la locuzione originaria, "livid sky", rimane solo latamente riconoscibile e sfocia nell'ossimoro: "the livery of a blue sky". Il cielo, per quanto 'blu', quindi potenzialmente terso, fa invece da 'livrea', ovvero da manto che oscura e nasconde, esattamente come se fosse un cielo livido. Del resto, l'espressione potrebbe giocare anche sul doppio significato dell'aggettivo inglese "blue" che, oltre al relativo colore, indica uno stato d'animo *depresso* e *melanconico*: la volta del cielo, anche quando apparentemente splendente, in realtà, si rivela cupa e fosca. Così, la rielaborazione che abbiamo appena percorso comporta, ancora una volta, un rovesciamento significativo tra interno ed esterno: se il cielo si presenta "blue", livido,

---

<sup>56</sup> L'aggettivo "livido" viene infatti da "livēre", verbo che già in latino "aveva significati propri ('essere di colore plumbeo, bluastrò) e, in poesia, traslati ('essere pallido di gelosia' e poi 'essere invidioso'". Vedi la relativa voce nel *Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli (Bologna, Zanichelli, 1999), p. 884.

<sup>57</sup> A tal proposito rimandiamo all'efficace riepilogo *La dottrina dei quattro umori*, in Erwin Panofsky, Fritz Saxl, Raymond Klibansky, *Saturno e la melanconia* (Torino, Einaudi, 1983), pp. 7-18.

mesto, in qualche modo *sfavorevole* al soggetto, anche quest'ultimo si scopre a propria volta livido di rabbia, impossibilitato com'è a vedere chiaramente la verità luminosa che la 'livrea' del cielo gli nasconde. È infatti, questa, una fulminea rappresentazione del *mal du ciel* che da sempre affligge il soggetto della poesia, se già in una delle *Poesie* (1959) "dio" "si nasconde dietro le ombre"<sup>58</sup>.

Difatti, come abbiamo annunciato sin dall'inizio di questo lavoro, l'esistenza del soggetto, privata della possibilità di godere della luce celeste e divina, si rivela come l'esperienza vissuta all'interno di una caverna platonica<sup>59</sup> tanto che, anche quando manca l'esplicito riferimento ctonio come avviene in questo primo testo del dittico (mentre è presente nel secondo, "down the steps"), il soggetto sembra comunque intrappolato in uno spazio che è coperto e soffocante. Qui, è assediato dalla 'tirannia delle immagini': i simulacri e i fantasmi in mezzo alla quale si trova immersa la sua psiche (corpo, mente, anima) giacché è costretta a vivere soltanto delle "forme" veicolate dall'esperienza sensibile, mentre le è impedito accedere alla *verità ideale*, limpida e luminosa del *cielo* di cui vede e conosce soltanto la pesante 'livrea', livida e deprimente.

Si consideri, in ultima istanza, che il termine "livery" agisce in assonanza con "de-liver-ance", parola che appare poco prima nello stesso testo, sì che retroattivamente la 'salvezza' sembra porsi come 'liberazione' dalla stessa 'livrea': sarebbe, cioè, la svestizione del cielo ciò che, concedendo la visione del sole, potrebbe consentire al soggetto l'ascesa al "mondo delle idee", dove stanno ogni verità e bellezza ("the ascent of deliverance"). Ricordiamo che in *Variazioni Belliche* è esattamente questo il tentativo costantemente frustrato del soggetto, ovvero la *hybris* che lo rovescia nella caduta: "Per la *visione* del tuo *solstizio* io arrancavo. Per la visione | della bellezza io cadevo."<sup>60</sup> È quindi possibile che la 'livrea' che ammantava il cielo, e l'oscurità divina-ideale che essa rappresenta, possano decadere soltanto se il soggetto *in primis* deponesse la propria furia e la propria attitudine ribelle. In sostanza, poiché ormai è chiaro che ascendere al "mondo delle idee" non gli è concesso, il soggetto dovrebbe sforzarsi di *accettare* il declino tentando un'altra forma di *liberazione*, che sta appunto nel placare il proprio stesso livore: ultima possibilità di "de-liver-ance".

---

<sup>58</sup> *Variazioni Belliche*, p. 29.

<sup>59</sup> Vedi il paragrafo *Ombre e fantasmi* del capitolo *La ricognizione del mondo*, sezione I: *Ripercussioni e Risonanze*.

<sup>60</sup> *Variazioni Belliche*, p. 60. Corsivi miei. Vedi *Cadere*, «half in hell» nel capitolo *Forme della catabasi*, sezione «into bemused sleep».

Il ‘livore’, evocato dallo scivolamento bilingue nel primo testo del dittico, e la ‘schiuma alla bocca’, che si trova esplicitata nel secondo testo, sono così due immagini soltanto apparentemente autonome, che invece operano assieme facendo *sistema* all’interno del *corpus* poetico rosselliano, perché il *rancore* corrisponde proprio a quell’intima *rabbia* che fa *schiumare* il soggetto e lo spinge all’interrogazione costante<sup>61</sup>.

Insorgendo contro l’oltraggio subito dalla vita, dalla storia, dal cielo, questi si è condotto alla *dannazione* e, adesso, arrivato a questo punto del suo percorso esistenziale e poetico, tenta di mitigare l’asprezza della sua condizione con l’*accettazione*.

Difatti, una volta che ha messo a fuoco il movente livido della propria ispirazione poetica, il soggetto evoca la stagione e la condizione esistenziale che vi corrispondono: quella ‘tensione invernale’ a cui, del resto, è stato portato dal suo stesso ‘pensiero dell’inverno’. Questa condizione di gelo, in certa misura auto-generata, non estingue l’inquietudine propria del soggetto (“winter tension”); piuttosto, lo induce a *nascondere* il tumulto e la ferocia del sangue (la propria collera e la propria passione) e ad arrestare momentaneamente la propria corsa discendente, fino a *sedersi fermo* in mezzo al clamore degli eventi (“sit still | in the uproar of events, turmoil in your blood better | hides ferocity”).

A questo punto, la condizione di silenzio e immobilità cui il soggetto è ridotto, così “momentaneous”, viene spezzata dal suono delle *campane*.

---

<sup>61</sup> Questa dinamica è particolarmente evidente nel seguente testo di *Serie Ospedaliera* (p. 257): “«Io poi son un tipo che non son rancorista» e | poi fuggendo vedeva, lei ex-contadina, che i conti | si pagano. Fugge fugge, vorrebbe piangere, o almeno | sedersi un poco, ma «non son rancorista» e si | tiene tutta la bava alla bocca. || Strana questa comunione dei pensieri, strano questo | odorarsi uguale, strano questo sonnifero che non | punge, strafà, non deriva alla lezione altro che | accontentamento. (E scendendo le scalinate pungeva || nel suo occhio la frase «io ti voglio bene amore | che mi hai accomodato tutto».)” [Corsivi miei]. Le due frasi che aprono e chiudono la poesia, segnando il tentativo di negare il rancore in favore dell’amore, sembrano riprendere un’opposizione già messa a fuoco in *Variazioni Belliche* (p. 85): “L’amore irrobustiva la sua anima. Il *livore* la rendeva tenue | e sottile.” [Corsivi miei.] Tra la repressione della rabbia, che causa “bava alla bocca”, e l’aspirazione all’Amore Negato, troviamo il *sonnifero* che, però, non riesce a placare veramente il livore che rende il soggetto insonne, ma soltanto “strafà” e porta “accontentamento”; ancora, il soggetto è colto nel pieno di quella *discesa* che indica il fallimento del suo tentativo ascensionale, una punizione inevitabile dal momento che “i conti | si pagano”. Si noti lo scivolamento di quest’ultima locuzione idiomatica dal piano concreto (perché il *povero* conosce lo stato di necessità, dunque l’esigenza di ‘far tornare i conti’ e le conseguenze di contrarre debiti) a quello metaforico, nella misura in cui il *miserico*, colui che è caduto in disgrazia, sa che alla vendetta così come alla punizione non può sfuggire. È un dettaglio significativo perché, come vedremo, nella ‘miseria’ del soggetto rosselliano si sovrappongono la povertà materiale (che avvicina il soggetto agli indigenti, “lei ex-contadina”) e la povertà spirituale (quella propria dei peccatori).

*When* in the street rang the bells of Sunday *we*  
*spoke* and laughed, left off waiting, and forever attending  
the revolution of the heart, *we spoke* again: free  
intermission of the soul while beckons order.

Si tratta, non a caso, delle ‘campane della Domenica’, cioè, quelle che risuonano come *richiamo sacro* invitando i fedeli a celebrare la comunione e l’incontro con il Signore-Re. A questo richiamo il soggetto ricorda di aver risposto non soltanto con la parola ma, anche e soprattutto, con una risata (“we | spoke and laughed”) abbandonando finalmente l’immobilità dell’attesa (“left off waiting”) per andare, però, incontro a ben *altro* richiamo, che sembra contrastare con quello delle campane sacre: ed è il richiamo ‘rivoluzionario’ del cuore (“the revolution of the heart”) che infatti provoca il disturbo e il capovolgimento dell’ordine, per effetto di quella ‘libera intromissione’ dell’anima che all’*ordine* sempre si ribella.

Tutta la prima poesia del dittico si fonda, allora, sul continuo *contrasto* dei temi. Anzitutto, il “ravish” iniziale, indicando l’azione cui il soggetto istiga se stesso<sup>62</sup> (quella di assecondare il *desiderio* per violare e rapire “l’importanza delle sigarette”<sup>63</sup>), è apertamente in contrasto con la *ragione* degli altri, che si manifesta invece nell’imposizione a fermarsi per non ricadere nel vizio quotidiano (“they ... | decide you’d better stop”): contrasto, questo, che riflette quello più profondo tra il soggetto e “they”, l’alterità dotata di buonsenso dalla quale si sente distante e alienato.

Questa voce esterna, che decide razionalmente ciò che il soggetto dovrebbe o non dovrebbe fare, in parte richiama quella dei “potent able men” che sin dalla prima poesia di *Sleep, What woke those tender heavy fat hands*, avevano sancito l’esclusione dell’“estraneo” dalla loro comunità e quindi la sua condanna (“You are a stranger here”)<sup>64</sup>, in parte va ad assumere nuove tonalità, perché è l’atteggiamento dello stesso soggetto a cambiare. Questi sembra ritirarsi dalla lotta ingaggiata in difesa della propria eccezionalità, tentando ora, con enorme difficoltà, di accettare la propria diversità come *errore*. Nel ‘ratto’ delle “cigarettes” stanno, difatti, la sua brama, quella della ragazzina scandalosa

---

<sup>62</sup> “To ravish” è infatti volto all’imperativo.

<sup>63</sup> Riguardo alla parola “import”, la traduzione di Tanello è quella di “importanza” su suggerimento di Rosselli stessa (vedi faldone Sl. 3 cartella A, conservato presso il fondo Manoscritti di Pavia).

<sup>64</sup> *Sleep*, p. 856.

che, prima ancora di subire il ratto, vorrebbe perpetrarlo<sup>65</sup>, e anche la sua tendenza all'autodistruzione, la nevrosi che porta alla rovina. Infatti, la violenza con cui ghermisce le sigarette è la prova che, per questo soggetto, è impossibile uscire dal vizio, tanto che, in un rovesciamento del senso delle proporzioni, è la saggia e ragionevole decisione degli altri a farsi *mostruosa* (“they monstrously”)<sup>66</sup>. Vedremo tornare questa voce che richiama al buon senso e al buon comportamento sia nel testo 2) del dittico (“you must go”) sia nel seguito della raccolta, dove il soggetto, pur avendola introiettata, al contempo sembra ancora tentare di rigettarla e combatterla, sì che il conflitto con l'alterità si sposta in maniera sempre più radicale nella sua interiorità.

Subito dopo aver esposto il rapporto contrastivo tra “to ravish” e “to stop”, la poesia fa interagire il movimento verso il basso, di declino e rovina, con il suo opposto logico, l'ascesa (o l'arrampicata) della salvezza (“the ascent of | deliverance”)<sup>67</sup>. Nello specifico, si tratta di un movimento di “decline e fall” che si protende in *enjambement*: ancora una volta, come già nella poesia eponima della raccolta, la pausa nel tempo di lettura dà rilievo, in fin di verso, al tema della *caduta*. L'intero sintagma, poi, “decline and fall”, riprende puntualmente il titolo di un romanzo di Evelyn Waugh, trascinando con sé il suo tono ironico<sup>68</sup>. Infatti, il rimando a una caduta grandiosa, quella dell'impero romano, veniva parodicamente applicato da Waugh alle comiche vicende di un malcapitato studente di Oxford<sup>69</sup> che si risolvono infine in una forma ciclica perché, anziché garantire una reale progressione o comportare la sua rovina definitiva, riportano invece lo studente esattamente al punto di partenza<sup>70</sup>. Il tono ironico del romanzo di Waugh rimane attivo nel testo rosselliano dove, però, acquisisce una

<sup>65</sup> Com'è reso esplicito ne *La Libellula* (p. 204), dove il soggetto assume su di sé la *quête* dell'Altro desiderandone il ratto: “La tua serena stanca voce | da uomo che carpisce: io ti cerco e tu lo sai!”

<sup>66</sup> Si noti come la novità di questa poesia rispetto alla precedente di *Sleep* stia, per esempio, nel dettaglio delle *sigarette* così come, più avanti, nell'accenno alle *strade*: elementi della vita quotidiana, esteriore e concreta, che non si ritrovano mai nei testi in inglese scritti entro il 1961.

<sup>67</sup> “Ascent” copre infatti entrambe le accezioni, sia quella di ascesa che quella di arrampicata. La presenza di “deliverance”, che propriamente indica la liberazione dalla schiavitù o dal male, quindi la salvezza, fa immediatamente pensare alla prima delle due accezioni, ma abbiamo già visto come in *Variazioni Belliche* l'ascesa salvifica si faccia ‘arrancata arrampicata’.

<sup>68</sup> Il testo non è conservato nel Fondo Rosselli di Viterbo dove, però, si trovano i seguenti romanzi dello stesso autore: *A handful of dust*, *Vile bodies*, *Brideshead revisited*.

<sup>69</sup> Il titolo di Waugh è a sua volta un'allusione a “The History of the decline and fall of the Roman Empire” di Edward Gibbon, una monumentale opera storica edita nella seconda metà del XVIII secolo che, a lungo, ha costituito uno dei testi fondamentali della storiografia antica in lingua inglese.

<sup>70</sup> Dapprima studente a Oxford, espulso dal proprio college, Paul Pennyfeather diventa professore in Galles, dove viene arrestato perché coinvolto, suo malgrado, nelle attività illecite della donna di cui è innamorato. Infine, riesce a tornare a Oxford ma mentendo riguardo alla propria identità. Dunque, pur ammettendo che ci siano una progressione e una ‘formazione’ nel romanzo, di certo non sono positive ma in certa misura *decadenti*.

sfumatura di amarezza perché il soggetto scopre che, a dispetto della propria ambizione e della propria “mania di grandire”<sup>71</sup>, il suo proprio declino non è epico ma, piuttosto, consueto e ordinario. Non è difatti puntuale: non avviene in un momento grandioso, unico e irripetibile in grado di conferire maestosità alla caduta. Piuttosto, si protende piattamente nel tempo, come una marcia costante e regolare (“decline and fall | of *even march*”), che trasporta con sé il soggetto<sup>72</sup>. Questi, teso in mezzo alle due tensioni che già conosciamo, l’una verso il basso, l’altra verso l’alto, non agisce ma è *agito*: la costruzione della proposizione, straniante e paradossale, finisce per attribuire il ruolo di agente allo stesso movimento discendente (“decline and fall ... supported better than I”), che quindi ‘supporta’ (sostiene, mantiene, consente) la stessa ascesa della salvezza più di quanto non possa fare il soggetto, il quale invece, impotente, siede fermo, “sat still”<sup>73</sup>.

Con un corto-circuito logico, l’azione del ‘supportare’, che dovrebbe essere effettuata da un soggetto allo scopo di impedire a qualcosa o a qualcuno di cadere o fallire, viene invece attuata dalla caduta stessa che trattiene e ‘puntella’ l’ascesa: e abbiamo già osservato come, nella poesia rosselliana, il movimento anagogico, verso l’alto, sia costantemente rovesciato nel suo opposto, e come, al contrario, soltanto assecondare la discesa possa consentire una forma di liberazione e/o salvezza<sup>74</sup>. Così, il testo conferma qualcosa che avevamo già intuito attraverso l’analisi del primo *Sleep*: per il soggetto rosselliano l’unica *ascesa* possibile e l’unica “deliverance” sono consentite, ‘supportate’, dal movimento di *discesa*, per quanto questo rappresenti in sé, anche, ‘declino e caduta’. Del resto, se la “deliverance” che consente “the ascent” è veramente la liberazione dal livore, questa può avvenire soltanto attraverso “the descent to the foaming steps” di cui parla il secondo testo del dittico, scendendo giù, fino a incontrare e riconoscere le passioni che si arrovellano nel proprio corpo-anima: ricordiamo che è la discesa stessa a ‘declamare eventi, decisioni’, superando le ‘disquisizioni’ colleriche

<sup>71</sup> *Variazioni Belliche*, p. 82.

<sup>72</sup> Ricordiamo che il movimento piatto e continuo si trovava già rappresentato nell’“even beat” di *Webern Opus 4*, in quel battito costante contro il quale le “trioletts”, le composizioni poetiche, sono “slow”. Cfr. *Sleep*, p. 928.

<sup>73</sup> Similmente, al centro della ‘ruota’ del tormento del destino (che trascina il soggetto tra gli estremi di passione e purezza) siede già un personaggio di una poesia del primo *Sleep*: “the rose and the dew | are but images of you; little | symbols, upon the great rack. O | rack, rack, ‘tis when he sat in full quid.” Cfr. *Sleep*, p. 876. Per l’uso di “rack” come ‘ruota’, vedi la nota 12 del paragrafo *Scendere, in «cantinati pieni di significato»* del capitolo *Forme della catabasi*, sezione II: «*into bemused sleep*».

<sup>74</sup> Rimandiamo a *ba so you had thought you would have found felicity*, nello stesso paragrafo indicato nella nota precedente.



del soggetto. D'altro canto, nemmeno il viaggio dantesco può arrivare al Paradiso se non scendendo prima all'Inferno.

Basso e alto, dunque, si ribaltano costantemente, e il soggetto si trova trascinato al di là della sua volontà in un'assurda *ciclicità* che è paradossalmente paragonata a una *marcia*: questa, per sua propria natura, dovrebbe essere *lineare*, e non circolare. Come preso da vertigine a seguito di tale 'rivelazione', il soggetto rinuncia a qualsiasi tentativo di *azione* ("we sat still"), e la poesia lascia intendere che da ciò deriva anche il suo *silenzio* "momentaneous": l'esaurirsi temporaneo della scrittura<sup>75</sup>.

Abbiamo, così, un sintetico riepilogo della ricerca portata avanti dalla poesia di *Sleep* fino a questo punto, con una provvisoria conclusione. Sappiamo che il soggetto è atto alla caduta più che all'ascesa, e veniamo ora a scoprire che, se non riesce a elevarsi, è perché è *trascinato* dalla marcia inesorabile del declino, sì che quest'ultimo sembra guidarlo fino a 'sostenere' un capovolto tentativo di ascesa e salvezza.

Chiudendo almeno per il momento la rievocazione del proprio passato, il primo testo del dittico si chiude sull'opposizione fondamentale tra ordine e caos, tra linearità e piega.

In the order of the straight streets beckons my orderly  
upturning of life: be gone, you who disrupt the rigour  
of void and the scarlet letter written to my soul  
an agony in waiting.

Streets disrupted again the straight heart cannot  
withstand the turn of life, be gone, says he to the  
chaos which beckons.

Nell'*ordine* delle strade *dritte* il soggetto percepisce il richiamo ("beckons") di un *capovolgimento* della vita ("upturning of life") che è anch'esso, paradossalmente, *ordinato* ("orderly"). Per evitare che sopraggiunga questo caos, sempre in agguato, è necessario scacciare coloro che con la loro presenza sconvolgono ("disrupt") 'il rigore | del vuoto',

---

<sup>75</sup> Come i versi centrali di questo primo testo affermano, il tentativo di 'preparare' parole suadenti – anch'esse destinate a cadere, "downfall of strips | of teasing talks" – è destinato al fallimento, perché, l'esito della conversazione è 'grigio' e rivela la propria 'impreparazione', ovvero, l'impossibilità a elaborare preventivamente parole che siano efficaci e adeguate alla comunicazione.

ed è perciò necessario rimuovere la ‘lettera scarlatta’ che, scritta per l’anima del soggetto, comporta l’agonia dell’attesa’. Si tratta, forse, dell’attesa di un *incontro* amoroso annunciato dalla lettera stessa o della *punizione* che deve piombare sul soggetto: conseguenza inevitabile alla sua disobbedienza, se al richiamo delle campane domenicali questi ha *riso*, preferendo piuttosto seguire la ‘libera intromissione’ della propria anima e la ‘rivoluzione’ del proprio cuore.

Il dettaglio della lettera, che verrà ripreso anche nella poesia successiva, allude al titolo di un altro romanzo in lingua inglese: *The Scarlet Letter* di Nathaniel Hawthorne. Com’è noto, nel romanzo di Hawthorne la lettera è la ‘A’ di adultera: il marchio *scarlatto*, color delle fiamme, che viene imposto sul petto della protagonista del libro, Hester Prynne, perché questa, con la sua passione, ha rotto il vincolo del matrimonio e con esso i confini netti, i ruoli, quindi l’*ordine* e il *rigore* lineare di una vita che, tuttavia, senza passione, sarebbe rimasta *vuota*<sup>76</sup>.

I due testi rosselliani giocano, quindi, sulla possibilità della doppia interpretazione del termine “letter”, come *segno* e come *epistola*. Nel primo testo la ‘lettera scarlatta’ è infatti ambigualmente “written to my soul”: come marchio della sua immoralità, può essere *iscritto* e impresso sull’anima del soggetto; come messaggio che invita all’incontro, può essere *scritto per* la sua anima. La parola sembra invece indicare propriamente la missiva nel secondo testo, là dove si fa riferimento alla ‘posta’ nel senso di ‘corrispondenza’, che ‘attende’ sulla ‘botte’.

The post, long prepared  
by the barrel, waits: you must go, throw the letter  
down the steps which declaim events, decisions,  
foam at your mouth proclaims disquisitions.

La ‘lettera’, giacché è ‘scarlatta’ e porta su di sé il segno della passione immorale e della conseguente punizione, *deve* essere dimenticata e gettata via (“you *must* go, throw the letter”) giù, lungo le scalinate che, conducendo verso il fondo, pretendono dal soggetto la risolutezza di ‘eventi’ e ‘decisioni’, al di là di quella stessa passione (di brama

---

<sup>76</sup> Il libro manca nel Fondo Rosselli di Viterbo ma l’allusione è vistosa, nonché coerente con l’ambientazione di *Sleep*. L’errore di Hester è infatti descritto da Hawthorne come una “grievous fall”, per altro causata da quella “frailty and sinful passion” che la società di allora attribuiva alle donne. Così, la lettera ‘A’ che è costretta a portare sul petto è “the scarlet token of infamy”, “and seemed to derive its scarlet hue from the flames of the infernal pit”. Cfr. Nathaniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (London, Penguin, 2012), in particolare per le singole citazioni, p. 62; p. 75; p. 60; p. 65.

e di ira) che invece lo porta a ‘disquisire’, con tutta la sua “bava” che gli pende dalla “bocca”.

Il problema, però, come puntualizzava il finale del primo testo, è che, per via della ‘libera intromissione’ dell’‘anima’, il cuore, seppur in sé *retto* (“the straight heart”), non riesce a resistere al *giro* della vita (“cannot withstand the turn of life”)<sup>77</sup>, a dispetto di ogni tentativo di allontanare quel *caos* che, continuamente, fa cenno e lo chiama a sé.

Le immagini di “rigour” e “order” cui corrisponde la linea retta, “straight”, sono così messe apertamente in relazione con la parola-idea opposta, “chaos”, quella forza che è in grado di interrompere e sconvolgere il tracciato lineare in una “revolution”, “turn” o “upturning” della vita: tutti movimenti di incurvatura, torsione, rovesciamento. La piega che snatura la retta e il capovolgimento che ne rivolta e inverte la direzione puntualmente deformano la vita del soggetto che, teso tra l’aspirazione alla purezza e il richiamo della passione, tra “morality” e “turpitude”, vorrebbe ancorarsi alla cognizione raggiunta delle cose per non essere colto di sorpresa (“preparation”)<sup>78</sup>; pure, questi vede regolarmente piegarsi la progressione lineare della propria esistenza in un movimento che la ritorce su se stessa. In virtù dell’inclinazione alla ‘rivoluzione’ che è propria del suo cuore, la vita del soggetto è dunque una “misshapen life”, come affermerà un testo del secondo *Sleep*, che rievoca anche quel pianto originario, “the cry on the child’s lips”<sup>79</sup>, che, segnando il soggetto sin dall’infanzia, ne ha deformato l’esistenza e lo ha reso rancoroso, incapace a sua volta di seguire ogni ordine e ogni progressione lineare.

Le consapevolezza fin qui raggiunte dal soggetto poetante non possono, però, rappresentare delle vere e proprie conclusioni, tali da porre fine alla sua ricerca poetica. Difatti, l’affermazione della continua circolarità (del ‘declino’ che si fa ‘ascesa’, del passato che si ripete ‘ancora e per sempre’, dell’ordine puntualmente sconvolto dalla ‘libera intromissione’ dell’anima) impone un’accettazione, “the old apprehension | or

---

<sup>77</sup> Poiché in questi testi è ricorrente il gioco con il lettore che coinvolge titoli di romanzi in lingua inglese, è legittimo chiedersi se l’espressione “the turn of life” non alluda a *The turn of the screw* di Henry James, passando attraverso la traduzione italiana (“Il giro di vite”) secondo la catena associativa “screw” – ‘vite’ – ‘vita’ – “life”.

<sup>78</sup> Ci riferiamo alla seguente parte del testo 2): “Decide | against every spent understanding that three | are the scales: preparation morality and turpitude”.

<sup>79</sup> *Sleep*, p. 1036.

acceptance of the causes”<sup>80</sup>, che, come abbiamo visto affermare anche dal primo testo di *Serie Ospedaliera* (“la colpa | fu la colpa accettata se disperazioni | sono moto alla felicità”), è in sé paradossale perché non veramente accettabile, basandosi sulla disperata consapevolezza che non esiste alcuna via d’uscita. “No solution” è, non a caso, l’*incipit* del secondo testo del dittico, poi variato nell’attacco della seconda stanza: “I do not see the answer!”.

La prima stanza di questa poesia ci dice che la ‘discesa’ compiuta lungo i ‘gradini schiumosi’ dell’inferno interiore – discesa *poetica, esistenziale*, ma anche *psicoanalitica*, come dimostra il riferimento alla “diagnosis” nella seconda stanza – ha effettivamente *rivelato* qualcosa, ovvero, che l’‘errore’ era ‘innecessario’.

When the descent to the foaming steps revealed  
unnecessary error you were ready to exchange all  
your land for deity.

Se non c’è necessità nella caduta, allora il soggetto vorrebbe scambiare la *terra* per il *cielo*: abbandonare il proprio attaccamento al corporeo e al terreno, in favore dell’ideale e del divino. L’evento tragico (l’‘errore’), però, è avvenuto, per quanto fosse al di fuori da ogni necessità, e sappiamo che, una volta innescato il movimento del declino, questo trascina in una marcia costante, cui il soggetto non può sottrarsi.

Così, il rapporto tra *contingenza* e *necessità*, trascinando con sé il motivo della *libertà*, fa da sfondo fisso alla poesia rosselliana, anche quando non costituisce il *focus* esplicito del suo pensiero<sup>81</sup>. A cambiare nel tempo è soprattutto l’atteggiamento del soggetto che, dalla lotta, cerca di pervenire all’accettazione: delle cause o non cause, dell’accidentalità dell’errore, dell’inevitabilità del declino che ne consegue.

Una delle prime poesie del secondo *Sleep* riprenderà, ancora una volta, questo motivo. Qui, l’*inferno* – che è un altro modo di indicare la caduta – è associato all’immagine di un *ago* che sta confitto nella *necessità*: “Hell itself is what you | want: a needle into necessity”<sup>82</sup>. L’*errore* che ha segnato il soggetto, coincidendo con la sua stessa *volontà*, è

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 952.

<sup>81</sup> Sono motivi che, soprattutto nella poesia in italiano, riguardano tanto il piano metafisico quanto quello fisico e concreto, come dimostra la poesia di *Serie Ospedaliera* su riportata, in cui “lei ex-contadina” sa bene che “i conti | si pagano”. Rosselli stessa ha dichiarato: “Io della libertà pensavo poco: pensavo che non ce n’era, che so cos’è la necessità e la urgenza di poter guadagnarsi da vivere (...). Non credo, io non ho capito il termine libertà per anni, proprio, anzi credevo nello stato della necessità”. ‘Paesaggio con figure’, p. 297.

<sup>82</sup> *Sleep*, p. 966.

come un elemento minimo, un ‘ago’ che è penetrato e si è disperso nel pagliaio della necessità, come fa pensare l’eco del detto popolare “a needle in a hay”. Tuttavia, allo stesso tempo, questo ago (la *diversità innecessaria* del soggetto) vi è rimasto conficcato creando *disturbo*, proprio come fa la ‘libera intromissione’ dell’‘anima’ che, penetrando nella linearità dell’ordine e nel rigore della necessità, la buca e la deforma, creando tutt’intorno a sé un caos vorticoso e circolare: nella poesia come nella vita.

Dunque, arrivato a questo punto del proprio cammino, nel secondo testo del dittico, il soggetto dichiara di aver ‘fatto il callo’ all’inverno, in senso metaforico, perché si è abituato alla condizione esistenziale che l’inverno rappresenta. Il dettaglio del ‘callo’ va però inteso anche in senso letterale e concreto, in certa misura ironico, dal momento che si tratta di un soggetto che a lungo ha vagato (arrampicandosi in alto e discendendo gradini) alla ricerca di una risposta alle proprie domande, tanto da avere i calli ai piedi. L’interrogazione poetica si fa così *cammino* ed è per questo che, ora, esausto, il soggetto siede sempre fermo (“sat still”), annunciando ‘originalità’: ulteriore prova della funzione che questi testi ricoprono all’interno della raccolta, tra un movimento della ricerca poetica rosselliana e l’altro.

When the  
winter callus on my feet proclaimed originality  
we left off searching and referred to science of  
curiosity, boredom under the new hat, the white marmalade  
of choices left to chance, if periodically you  
must lose and find yourself but for a pause. Oh  
pause then my heart in search of livery, pause  
your breath on these twin steps: the history, the  
failure and the bitter joy of blind friendship.

Avendo finalmente scoperto, grazie al cammino finora percorso, che è stato un ‘errore innecessario’ a disturbare per sempre l’ordine della sua vita, pur reclamando ‘originalità’ per la sua poesia, il soggetto si rende improvvisamente conto che anche la ‘curiosità’ – ovvero, la ricerca di una nuova *ispirazione* poetica così come di nuove *possibilità* esistenziali – è soltanto ‘noia’ nascosta ‘sotto un cappello nuovo’, giacché ormai sa che le occasioni buone sono sempre perse, lasciate al caso, proprio per quella tendenza a *disquisire* che gli impedisce di prendere ‘decisioni’ e affrontare ‘eventi’<sup>83</sup>. Ed

---

<sup>83</sup> L’immagine della “marmalade” si trova anche nell’escluso *Time can stop either for good*, pur con un difetto di grafia: “why have you left the *marmelade* | go wrong?” (*Poesie escluse da «Sleep»*, pp. 1118-20. Corsivo mio). Se nel testo del dittico troviamo ‘la bianca marmellata | delle scelte lasciate al caso’, nell’escluso la marmellata ‘è andata a male’, lasciata marcire dal soggetto stesso: si tratta delle possibilità di vita (dolci) che il soggetto ha lasciato al caso e non

è impossibile avvenga altrimenti se periodicamente il soggetto è costretto a perdere se stesso e a ritrovarsi soltanto *‘per una pausa’*, una sospensione momentanea nel ciclo continuo delle perdite: dell’Altro e, soprattutto, del proprio sé. Perciò, è proprio rimanere entro la *pausa* che il soggetto, come Amleto, desidera<sup>84</sup> – pausa dall’estenuante interrogazione rivolta contro la ‘livrea’ del cielo e pausa dalla propria corsa lungo quei gradini discendenti che, scopriamo ora, si corrispondono sempre l’uno l’altro (“twin steps”): i percorsi della *storia*, del *fallimento* (la sua stessa caduta) e, infine, dell’amicizia ‘cieca’, di quella comunione con l’Altro che finisce sempre per dare solo ‘gioia amara’.

L’invocazione al proprio cuore, ché si fermi, ché si astenga dalla sua ansante ricerca e dalla sua inclinazione alla ‘rivoluzione’ (“Oh | pause then my heart in search of livery, pause | your breath”), annuncia e introduce nel dittico un atteggiamento che vedremo ricorrere nel corso del secondo *Sleep*. Il dialogo con il cuore riflette infatti l’assunzione di una postura tipicamente *lirica* che in parte viene sostenuta seriamente dal soggetto poetante, in parte adottata ironicamente, come per fare il verso alla relativa tradizione. Il fatto che il cuore sia qui descritto come “in search of livery” rappresenta, del resto, un controsenso, che mette in luce tutta la consapevolezza che Rosselli ha nell’impiegare questo tono poetico. A rigor di logica, l’affanno del cuore dovrebbe essere causato da un estenuante tentativo di *liberazione* (di “de-liver-ance” o, come vedremo nel seguito di *Sleep*, di “de-livery”) e non certo dal suo esatto contrario, cioè dalla ricerca di quella ‘livrea’ (“livery”) che, come sappiamo, implica livore e melanconia. La sostituzione ironica è un importante segnale: al di sotto della *quête* (amorosa) del cuore del soggetto c’è sempre un’istanza bellica che, forse, non vuole veramente risposte quanto, piuttosto, *vendetta*, e che quindi rivela il carattere intimamente collerico e ribelle del soggetto stesso, che continua a pungere anche sotto il tono melanconico.

Inoltre, rivolgendosi al proprio cuore, Rosselli sembra riprendere l’amara voce che Leopardi riversa nella poesia *A se stesso*.

Or poserai per sempre,  
Stanco mio cor. Peri l’inganno estremo,

---

ha colto, facendo sì che la propria vita si spappolasse e marcisse. La ‘marmellata’ torna anche nella forma “jam” in alcuni testi del secondo *Sleep*, su cui torneremo.

<sup>84</sup> Pausa che è ambigua: perché sottrarsi al ciclo delle perdite vuol dire, paradossalmente, sottrarsi al corso della vita. E per Amleto, come per Otello (e pressappoco per ogni ‘eroe’ tragico shakespeariano), la pausa non è possibile, perché l’azione tragica incalza. Vedi, a tal proposito, la scena rievocata in esergo a questo stesso paragrafo, là dove Otello uccidendo Desdemona afferma: “Being done, there’s no pause.” W. Shakespeare, *Otello*, V, 2, v. 94. Edizione italiana a cui si rinvia: Id., *Otello* (Milano, Feltrinelli, 2013), pp. 246-7.

Ch'eterno io mi credei. Perì. Ben sento,  
 In noi di cari inganni,  
 Non che la speme, il desiderio è spento.  
 Posa per sempre. Assai  
 Palpitasti. Non val cosa nessuna  
 I moti tuoi, nè di sospiri è degna  
 La terra. Amaro e noia  
 La vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.  
 T'acqueta omai. Dispera  
 L'ultima volta. Al gener nostro il fato  
 Non donò che il morire. Omai disprezza  
 Te, la natura, il brutto  
 Poter che, ascoso, a comun danno impera,  
 E l'infinita vanità del tutto.<sup>85</sup>

Il richiamo sembra preciso, anche per via della somiglianza tra i verbi “to pause”, in inglese, e “posare”, in italiano. *A se stesso*, del resto, culmina in quel *disprezzo* della “vanità del tutto” che pare corrispondere al livore del soggetto rosselliano: e se questo ha difficoltà ad accettare l’oscurarsi del cielo con la conseguente ‘tirannia delle immagini’, il soggetto leopardiano riconosce e abbandona tutti i “cari inganni”.

Infine, l’ultima sezione del dittico è esplicitamente dedicata al rapporto con il divino.

We saw the king: we bowed, turned our backs hesitantly  
 but finding no approval, swam back home: to the  
 new morality: a squirt at chance, a spirit forlorn  
 when the sky at its most purple point trebled the  
 irradiation of love.

In linea con il motivo della colpevolezza e dell’inevitabilità della condanna troviamo la figura del re, “the king”, che, come sappiamo, è presente nella poesia rosselliana sin da *Dario in tre lingue* e da *October Elizabethans*, ricorrente tanto in *Sleep* quanto nelle *Variazioni*. A questo punto della raccolta in lingua inglese, il soggetto dà le spalle al Signore-Re in maniera risoluta, inscenando la propria resistenza all’ordine divino che, questa volta, sembra farsi abbandono, rinuncia definitiva. Infatti, pur raggiunto finalmente ‘il re’ e inchinatosi in segno di riconoscimento, il soggetto rosselliano gli volta ‘esitante’ le spalle. Non trovando ‘approvazione’ per questo atto di coraggio, “swam back”, nuota indietro, verso casa, con lo stesso movimento fluido, di ritorno, che abbiamo trovato in *in the pale bloom of flowers love laid hold of its*<sup>86</sup>. Questo movimento, però, sembra adesso portare con sé un cambiamento. È difatti il percorso di uno spirito

<sup>85</sup> G. Leopardi, *Canti*, p. 229.

<sup>86</sup> *Sleep*, p. 916. Per la nostra lettura, vedi il paragrafo *Sprofondare, «down into putritude»* del capitolo *Forme della catabasi*, sezione II: «*into bemused sleep*».

“forlorn”, misero e abbandonato, che batte in ritirata, dirigendosi però, questa volta, ‘verso una nuova moralità’, sempre cercando di tener d’occhio la sorte (“a squirt at chance”). Perciò, il cielo, ancora livido, plumbeo, violaceo, esattamente quando raggiunge il suo momento più *purpureo* (“at its most purple”), lancia e triplica la propria ‘irradiazione d’amore’: intenso sprazzo di luce che sembra finalmente squarciare la ‘livrea’ del cielo.

La ricerca di una ‘nuova moralità’ in concomitanza con il riferimento alla *triplice* luce celeste schiude la possibilità che, voltando le spalle alla Legge del cielo e al Signore-Re, il soggetto intenda volgersi all’esercizio di un *nuovo testamento*: quello dell’umiltà, del perdono, dell’amore, ovvero la moralità del cristianesimo che, vedremo, sempre più ricorrerà nel secondo tempo di *Sleep*<sup>87</sup>.

La triplicazione, d’altro canto, attraversa tutto questo testo del dittico, anche e soprattutto là dove sembra (e vuole) essere fuor di logica. Le ‘scale’ (“scales”), cioè i bracci della bilancia su cui si pesa e misura l’anima del soggetto, sono infatti inaspettatamente ‘tre’, e alla dicotomia che sarebbe fondamentale per un siffatto giudizio, tra ‘moralità’ e ‘turpitudine’, si aggiunge un terzo elemento. Contrastando con il modello bipartito della logica aristotelica, tra purezza e putredine, *tertium datur*: si tratta della ‘preparazione’, ovvero della capacità di prevenire il caos grazie alla conoscenza e alla consapevolezza conferite dal ricordo del proprio passato. Ancora, in un gioco linguistico che, attraverso l’eco dell’italiano, accosta tra loro “scales” e “steps”, vediamo che anche le ‘scalinate’ discendenti percorse dal soggetto diventano tre, nonostante ci si aspetti siano soltanto due, in quanto gemelle (“twin steps”): fra la tragedia della *storia* e la *caduta* (“the history, the | failure”) abbiamo già visto inserirsi la possibilità dell’*amicizia cieca*, unica vera gioia per il soggetto, per quanto anche questa sia *amara*, in certa misura destinata al fallimento. Infine, vediamo la luce del sole che *triplica* il proprio raggio d’amore, oltre ed entro lo stesso *livore* del cielo.

Culminando in questo finale, la poesia del dittico rimane in sospeso: al lettore non è dato sapere se l’irradiazione raggiunga o meno il soggetto “forlorn”. Sappiamo, tuttavia, che questi non può rimanere nella ‘pausa’: la sua ricerca poetica deve ricominciare.

---

<sup>87</sup> Anche la parola “spirit”, poco diffusa nella testualità dell’opera rosselliana, può costituire un richiamo cristiano. Del resto, “spirito randagio” è definito Cristo, nel finale de *La Libellula*, p. 213.



Come annunciato dal dittico del 1964, i quarantatré testi che costituiscono il secondo movimento di *Sleep* sono caratterizzati dalla forzata *accettazione* del proprio *errore*, della sua irrimediabilità. Questo, infatti, pur accidentale, ‘innecessario’ perché dipendente dalla *volontà* del soggetto, si è infine conficcato come un ‘ago’ nella matassa delle ‘necessità’, segnandone per sempre il corso. Perciò, disfatta e respinta nel conflitto che ha finora portato avanti in nome della libertà, la ricerca poetica rosselliana *ripiega* e si flette sull’interiorità stessa del soggetto, fino a trovarsi a diretto contatto con le sue battaglie interiori, tra i movimenti vorticosi del desiderio e la tentata rettitudine razionale. Così orientato verso l’interno, l’occhio della poesia si volge a osservare e a esplorare con perizia quasi anatomica l’esperienza interiore.

Se il discorso sviluppato lungo il primo tempo della raccolta, volendo riflettere sul problema del destino, si è articolato intorno alle parole-idea *sonno*, *pianto* e, soprattutto, *caduta*, finché la ricerca poetica non ha schiuso – al poeta come al lettore – delle ‘comprensioni’ esistenziali che si danno come acquisite nei testi successivi, dal dittico in poi il motivo fondamentale della nuova ispirazione poetica è il rapporto problematico tra “‘Mind’ e ‘Body’”<sup>88</sup>. Difatti, per conoscere e comprendere l’essere umano – questa ‘macchina affuocata’<sup>89</sup> al contempo *pensante* e *desiderante*, il cui funzionamento si inceppa continuamente – la poesia percorre gli organi che nel suo funzionamento sono implicati: gli stessi che, non a caso, contribuiscono alla creazione poetica. Portando a compimento la propria discesa per le scalinate inferi, la testualità del secondo *Sleep* ruota allora intorno ai tre luoghi corporei, il *cervello*, la *pancia* e il *cuore* che, mai disgiunti l’uno dall’altra, rappresentano le sedi fisiche delle tre principali facoltà che scandiscono l’esperienza interiore: rispettivamente, il *pensiero*, la *sensualità* e il *sentimento*. Il corpo assume in questo modo massima visibilità nella poesia, sempre coinvolto nella problematica relazione che intrattiene con l’entità ‘mente’: quest’ultima, nella sua pretesa integrità, dovrebbe trascenderlo e invece vi rimane costantemente impigliata, fino a essere compromessa.

---

<sup>88</sup> Già Tandelio ha notato la centralità delle due parole per i testi del 1965, nella sua analisi dedicata a *Sleep* per il Meridiano, p. 1504.

<sup>89</sup> Vedi la traduzione di Rosselli per “brazen cars” nella sua *those thoughts which most appealingly had made me closer*, in *Traduzioni e autotraduzioni*, p. 1199

La poesia rosselliana si cala, così, nel pieno di quel dissidio tra *inconscio* e *conscio* che attraversa e caratterizza il soggetto – nevrotico – della modernità, per esplorarlo e portarlo a evidenza nella parola. Non solo. Questo conflitto di natura primariamente interiore e psicologica è tale da rifletterne uno di portata superiore, universale, sì che l'esplorazione dell'esperienza soggettiva acquisisce respiro filosofico, chiamando in causa il supposto dualismo tra *materia* e *mente*, tra *sensibile* e *ideale*, tra *fisico* e *metafisico*. La nostra lettura tenterà perciò di percorrere e studiare questo specifico momento della ricerca poetica rosselliana articolandosi intorno agli stessi temi: cervello, pancia, cuore.

### III. 1. Interferenze nel «cervellotico corpo»

#### III. 1. 1. La testa incrinata

se mai nella mia lacerata mente  
si curvò l'uragano.

Amelia Rosselli, *Documento*

Il dissidio tra mente e corpo che la poesia del secondo *Sleep* esplora ed espone si realizza *in primis* nella parte superiore del corpo, la 'testa', perché le funzioni intellettive e razionali che questa ospita, ponendosi *al di sopra* dell'esperienza sensibile, dovrebbero rielaborarla e ordinarla anzitutto per consentire la conoscenza, quindi per dirigere l'azione: alla 'testa' spetterebbe difatti il ruolo di *coordinamento, controllo, direzione* dell'intero sistema corporeo. Tuttavia, e anzi proprio per questa ragione, è qui, dove si produce il *pensiero*, che si manifesta con brutalità il rapporto conflittuale tra intelletto e corpo perché, a ben vedere, l'esercizio del primo non può prescindere dal condizionamento del secondo. Anzi, la testa stessa è al contempo l'uno e l'altro, *mente e cervello*: ed è intorno a questi due temi che ruotano cinque importanti poesie del secondo *Sleep*.

Non si tratta di testi consecutivi, compresi in una vera e propria sequenza; anzi, a prima vista con difficoltà si può dire costituiscano un mini-*corpus*, pur disseminato nel più grande *corpus* della raccolta, perché, se anche sono evidentemente accomunati da un motivo principale, dall'uno all'altro si assiste a un cambiamento sensibile che riguarda l'immaginario della poesia, la forma testuale, la lingua stessa. Tuttavia, proprio intorno al binomio mente-cervello si sviluppa un movimento poetico che, seguendo una sua propria direzione, dà infine continuità al gruppo di testi. A partire dalla condizione di affaticamento del pensiero cui sono dedicate le prime due poesie – l'una ambientata nella mente, l'altra nel cervello –, il terzo testo focalizza proprio la riflessione sul difficile rapporto che sussiste tra mente e materia, che diventerà centrale nell'ultima poesia.

Il testo che schiude questo motivo è anche il primo del consistente nucleo datato 1965 e, inoltre, rappresenta la prima occorrenza della forma allungata dello spazio metrico, la cosiddetta ‘forma-tubo’, di cui Rosselli parla in alcune interviste<sup>1</sup>.

Must I tire my mind out  
with absurd tyrannies, when  
obviously the seaside roars  
to tell far better stories  
in a crash of lovingness?  
Must I walk the plain or  
the sea shore, with such  
uncanny unreasoning, as  
is yet mine? Must I wait,  
stand, pray, and not answer  
any of the bells tolling  
pleasantly out to sea? When  
the foremost bell rang sharp  
out again or thrice she  
drove the elephant by its  
white tail to the sea shore  
and had it grasp the single  
utter meaning of the spell  
the sea could cast.<sup>2</sup>

Oltre metà di questo testo è occupato da domande che non hanno un diretto interlocutore se non il soggetto stesso, a inaugurare un atteggiamento che ricorrerà soprattutto verso la fine della raccolta<sup>3</sup>. In questo caso, le domande che scandiscono la poesia sono tre, introdotte da un attacco anaforico (“Must I...”) che ricorda l’uso dell’*incipit* apostrofante tipico della poesia di Shakespeare<sup>4</sup> come di Donne.

Queste domande riguardano le azioni a cui il soggetto sente di essere forzato (“*Must...*”) e che, proprio per questo, definiscono la sua condizione esistenziale: il

---

<sup>1</sup> “A partire dal ’65 conquistai una maggiore semplicità, pervenendo a una ‘forma-tubo’, di agevole lettura e di ampia stesura. Nacquero così le poesie migliori. Penso ad esempio a quelle sulla mente, o sulle sedie, che escono dalla soggettività e dalle solite problematiche un po’ di seconda mano.” Intervista a cura di M. Caporali, p. 113. Ancora: “C’è proprio una poesia tubolare: stretto verso e una densità ritmica oppure timbrica sottostante. Il libro è un divertimento, se si vuole, ma in realtà per far capire che, da una certa data in poi, accentuo il problema metrica, non lo offusco più.” *Paesaggio con figure*, p. 286.

<sup>2</sup> Traduzione di E. Tanello: “Devo proprio sfinire la mia mente | con assurde tirannie, quando | ovviamente il mare ruggisce | nel dire assai più belle storie | in uno schianto d’amore? | Devo proprio camminare per la pianura o | pel bordo del mare, con tal | irreali sragionare, come | tal è ancora il mio? Devo proprio aspettare, | sopportare, pregare, e non rispondere | ad alcuna delle campane risuonanti | piacevolmente al largo del mare? Quando | la più vicina campana risuonò aspra | due volte o tre essa | trascinò l’elefante per la sua | bianca coda ai bordi del mare | e l’ebbe a comprendere l’unico | assoluto significato dell’incanto | il mare potesse proiettare.” *Sleep*, pp. 954-5.

<sup>3</sup> Si considerino le seguenti poesie: *Ibidem*, p. 994; p. 1000; p. 1022; p. 1026; p. 1028; p. 1036; p. 1040.

<sup>4</sup> Proprio di questo attacco Deidier ha sottolineato l’ispirazione shakespeariana, nel suo già citato saggio *Verso Sleep. Una musica del dolore*, p. 84.

soggetto è cioè costretto a sfinire la propria mente, a camminare, a sopportare, a pregare, trovandosi in una condizione di estenuante *attesa*.

La poesia, difatti, è emblematica di quella “privazione di vita” che caratterizza tutti i testi del 1965, in *Sleep* come in *Serie Ospedaliera*. Il soggetto, solitario e appartato, vi si trova come in esilio, letteralmente *isolato* giacché è circondato dal *mare*: ed è proprio quest’ultima la parola-idea che più ricorre nel testo, ribadita in ciascuno dei quattro periodi che lo costituiscono (“seaside”, “sea shore”, “out to sea”, e ancora “sea shore” e “sea” nella chiusa). Confinato in questo spazio, in un atteggiamento che ricorda quello “solo et pensoso” del soggetto petrarchesco<sup>5</sup>, l’io non può far altro che sfinire la propria mente con il suo ‘inspiegabile sragionare’ (“uncanny unreasoning”) mentre vaga per le “piagge”<sup>6</sup> o lungo la battigia che fa da confine al suo esilio (“the plain or | the sea shore”).

Su questo isolamento pende, del resto, una sensazione di condanna che, già suggerita dall’uso di “Must”, è sostenuta anche dalla straniante struttura morfo-sintattica “to walk the plain”, dove la soppressione della preposizione “on” (si dovrebbe dire: “to walk *on* the plain”) innesca l’associazione con l’espressione “to walk the plank”: è come se il soggetto si trovasse costretto a percorrere uno spazio angusto e instabile mentre il mare aspetta, pronto a inghiottirlo, come il prigioniero di una ciurma di pirati è costretto a ‘camminare sull’asse’ (“to walk the plank”, appunto).

Ridotto a questa condizione, l’io può soltanto ascoltare il ruggito delle onde e le storie che queste raccontano schiantandosi a riva con paradossale tenerezza (“in a crash of lovingness”), senza poter rispondere al suono invitante delle campane che rintoccano in lontananza, al largo del mare (“the bells tolling | pleasantly”). L’unica risposta che può concedersi, al tocco della ‘campana’ più vicina, è quella di trascinare faticosamente, fino al limitare della battigia, ovvero lungo il confine del suo isolamento, un ‘elefante’ dalla ‘bianca coda’: immagine, questa, del mastodontico peso che, evidentemente, il soggetto è costretto a portare con sé. Ed è proprio esponendo il suo pesante fardello al richiamo del mare che si dischiude, al soggetto, l’assoluta rivelazione: il significato dell’incanto che il mare stesso gli scaglia addosso (“the single | utter meaning of the spell | the sea could cast”).

---

<sup>5</sup> Alludiamo ovviamente al noto sonetto 35, *Solo et pensoso i più deserti campi*. Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, p. 189.

<sup>6</sup> Cfr. v. 9 dello stesso sonetto, *Ivi*.

Questo significato rimane, però, precluso al lettore, che può soltanto tentare di seguire e sciogliere l'immaginario della poesia. Anzitutto, la parola "spell" rima a distanza con "bell": ne deduciamo che l'incantesimo che il mare scaglia sul soggetto debba stare proprio in quel suono di campane che viene descritto, al contempo, come piacevole ("pleasantly") e aspro ("sharp"). Si tratta, inoltre, di un rintocco lento e solenne, com'è segnalato dall'uso del verbo "to toll", da considerare in opposizione a "to ring", suono che invece trovavamo attribuito alle 'campane della Domenica' nel primo testo del dittico 1964. Il *rintocco* delle campane e il loro richiamo sembrano rimandare alla nota *Meditation XVII* delle *Devotions upon emergent occasions* di John Donne: infatti, come la campana che squilla per il sermone ("the bell that *rings* to a sermon") non suona soltanto per il predicatore ma chiama a raccolta l'intera comunità, parimenti il rintocco che annuncia la morte di un uomo non riguarda soltanto il defunto ma l'umanità intera.

*No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were: any man's death diminishes me, because I am involved in mankind, and therefore never send to know for whom the bells tolls; it tolls for thee.*<sup>7</sup>

Se nel finale del primo testo del dittico il soggetto rosselliano poteva ridere allo squillare delle campane domenicali e rinunciare all'incontro liturgico, invece, ora sembra non potersi sottrarre al rintocco funebre. Pur confinato nella sua isola personale, questi sente tutt'intorno a sé il mare ed è sempre raggiunto dal suono lontano delle campane, che rintoccano "again or thrice" annunciando ogni volta una perdita: la morte dell'Altro. E sappiamo che ogni perdita non lascia affatto indifferente il soggetto della poesia; anzi, quasi letteralmente lo *diminuisce* ("any man's death diminishes me" affermava Donne) perché il soggetto rosselliano si sente autenticamente 'partecipe dell'umanità', quindi della sua miseria, al punto che la perdita dell'Altro coincide, ogni volta, con una perdita di sé. Il rintocco funebre rammenta, cioè, al soggetto, che la morte lo riguarda intimamente: suonando per l'Altro, la morte ogni volta lo *chiama a sé* con voce, al contempo, *piacevole* e *aspra*, com'è definito il suono delle campane. Del resto, la formula

---

<sup>7</sup> J. Donne, *Devotions upon emergent occasions and Death's Duel* (New York, Vintage Books, 1999), p. 103. Corsivi miei. "Nessun uomo è un'isola, in sé completa; ogni uomo è un pezzo del continente, una parte del tutto. Se una zolla viene lavata via dal mare, l'Europa ne è diminuita come lo sarebbe se fosse un promontorio, o se fosse la tenuta di un tuo amico o la tua stessa: ogni morte di uomo mi diminuisce, perché io sono partecipe dell'umanità, e perciò non mandare a chiedere per chi suona la campana; suona per te." Traduzione mia.

d'apertura della stessa *Meditation* di Donne annunciava esplicitamente: “Now this Bell, tolling softly for another, saies to me, Thou must die”<sup>8</sup>.

La stessa immagine del mare, che nella *Meditation* ‘lava via’ la piccola zolla di ogni vita umana, torna nelle elegie di Donne, a rappresentare ancora la morte, che con le proprie onde ruggisce in attesa di divorare l’uomo:

Man is the world, and death the ocean  
(...)  
This sea environs all, and though as yet  
God hath set marks, and bounds, ‘twixt us and it,  
yet doth it roar, and gnaw, and still pretend,  
and breaks out our banks, when e’er it takes a friend.<sup>9</sup>

Dunque, in *Must I tire my mind out*, il soggetto, seppur isolato, è suo malgrado sempre “involved in mankind” tanto che nel mare sente il richiamo della morte: questa, a ogni perdita d’uomo, gli si annuncia nel rintocco delle campane e lo chiama a sé, scagliandogli addosso il suo incantesimo.

Sragionare, camminare, sopportare, pregare, sono, così, le attività che riempiono l’*intervallo* di non-esistenza in cui si trova il soggetto, nell’*attesa* di ricongiungersi alla morte, la cui presenza, immane e ingombrante, è come quella dell’“elefante in una stanza”: l’unica e assoluta verità dell’esistenza (“the single utter meaning”) evidente e ineludibile che, pure, tutti fingono di non vedere e non sentire<sup>10</sup>.

Pur non esplicitando ancora il rapporto problematico con il corpo, questo testo riesce dunque a introdurre il problema della *mente* che, nel suo isolamento, anziché riposare, è invece *affaticata*, come attesta lo stesso *incipit* della poesia e come suggerisce, in sé, lo sforzo iperbolico di trascinare un elefante. L’“uncanny unreasoning” della mente scaturisce infatti dal *peso* che è costretta a trasportare – il ‘pensiero dominante’ della morte – senza potersene ancora liberare, pur desiderando ardentemente di immergersi nella morte stessa che è, allo stesso tempo, la sua tortura e la sua consolazione. Ed è dunque proprio l’incombente della morte il pensiero che assedia la mente con “absurd tyrannies”

---

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 102. “Ora questa campana, mentre rintocca dolcemente per un altro, dice a me: ‘Devi morire’”. Traduzione mia.

<sup>9</sup> Id., *Elegy on the Lady Markham*, in *The Complete English Poems*, p. 247. “L’uomo è il mondo, e la morte l’oceano | (...) Questo mare circonda tutto, e benché | Dio abbia posto segni e argini, tra noi e il mare, | pure, questo continua a ruggire, a divorare, e calmo a fingere, | e rompe i nostri confini ogni volta che prende un amico.” Traduzione mia.

<sup>10</sup> Alludiamo qui al noto detto inglese “the elephant in the room” che ha esattamente questo significato.

e che, mentre la tormenta, al contempo la affascina (“spell”) giacché, rimanendo in lingua elisabettiana, rappresenta “a consummation | devoutly to be wished”<sup>11</sup>.

Nel secondo testo del gruppo dedicato alla ‘testa’ non ci troviamo più confinati nello spazio isolato e sfiancato della mente, bensì, nel corrispettivo materiale: il cervello.

Actions in my brain: these verbs, whose celerity  
resists all pain. Tenderness itself is dangerous  
when out of claim; quick birds these verbs  
do claim ignorance. The black branch of thought  
leaves no life to thought; it resists all  
cankering with craft, spice, tiresome desires  
and tries, in its black fashion that it should  
not die.

Spice too dull for any brain refrain from  
tinkering with the business: a solace to  
warm limbs.<sup>12</sup>

Lo spazio metrico si trova qui rientrato nella sua forma più ‘standard’: larga, non molto lunga, resa compatta e ritmica dai fenomeni interni di ripetizione, che coinvolgono tanto suoni minimi quanto interi sintagmi, come avviene nel caso specifico di “resists all”. Troviamo infatti la duplicazione (anche molto ravvicinata) delle parole “verbs”, “claim”, “thought”, “black”, “spice”, mentre i fenomeni di assonanza danno coesione e profondità al cubo. Per esempio, la rima interna che si istituisce nel corso delle primissime righe, tra “brain” e “pain”, passando attraverso quella imperfetta “pain” / “claim”, si ripercuote infine nella chiusa, dove troviamo, una parola dopo l’altra, “brain” e “refrain”. Ancora, i termini “cankering” e “tinkering” rimano tra loro da una stanza all’altra e sono oltretutto paralleli, trovandosi entrambi a inizio di rigo, dopo la pausa dell’*enjambement*. La ripresa del suono [ai] in posizione tonica costella, invece, l’ultimo giro della prima stanza, scandendone il ritmo e culminando in una rima imperfetta, anche se a distanza: “spice, tiresome desires | and tries (...) that it should | not die”. In fin di

---

<sup>11</sup> Secondo la traduzione di A. Lombardo: “Questa è consumazione da desiderare devotamente”. Cfr. W. Shakespeare, *Amleto*, III, 1, vv. 62-3I, p. 124.

<sup>12</sup> Traduzione di E. Tanello: “Azioni nella mente: questi verbi, la cui celerità | resiste ogni dolore. La tenerezza stessa è pericolosa | quando senza diritti; veloci uccelli questi verbi | reclamano ignoranza. Il nero ramo del pensiero | non lascia vita al pensiero; resiste ogni | infezione da furbizie, spezie, fastidiosi desideri | e cerca, nel suo nero modo di | non morire. | | Spezie troppo blande per qualsiasi cervello si astengono dal | l’impicciarsi della faccenda: un conforto per | calde membra.” *Sleep*, pp. 968-9.



testo, il susseguirsi di suoni che va da “Spice” a “solace to”, dove alla sibilante e alla vibrante si alterna la durezza delle occlusive (“tinkering”), si distende infine sulla breve chiusa, che, con il prevalere della labiale, ferma dolcemente tutto il movimento: “warm limbs”.

È perciò sin da subito evidente lo scarto formale rispetto al testo precedente: anzitutto, il cambiamento nella gestione dello spazio grafico implica un diverso modo di leggere la poesia. Le righe brevi di *Must tire my mind out* corrispondevano infatti a una lettura più pacata: il pensiero vi si scandiva gradualmente anche grazie alla presenza ravvicinata degli *enjambement* e quindi a una maggiore ricorrenza di pause nella lettura. Inoltre, nel primo testo esaminato, la ripetizione di suoni e parole si trovava più diluita, meno ‘percussiva’ rispetto a quella che troviamo in *Actions in my brain*, sì che l’andamento complessivo della poesia suonava più dolce.

Sul piano contenutistico, le “absurd tyannies” della mente e l’“uncanny unreasoning” di *Must I tire my mind out* vengono ora descritti nella loro natura organica, fisiologica, esplorando l’attività del cervello, che ne è la sede fisica. Qui, i verbi (e per estensione le parole) volano come uccelli da un ramo del pensiero all’altro tanto velocemente da ‘superare’ ogni sensazione di dolore che, legata al loro eccessivo agitarsi, dovrebbe indurli a fermarsi o quantomeno a rallentare. Il fatto che siano “verbs”, e non genericamente “words”, oltre a essere motivato dall’associazione sonora con il vicino “birds”, intende anche dare rilievo alla dimensione di *azione* (“actions”) e, quindi, di *movimento* del lavoro cerebrale, fino a mettere a fuoco la relazione profonda che esiste tra *lingua* e *pensiero*: infatti, se quest’ultimo è rapido e irrefrenabile è perché tali sono gli scivolamenti delle parole che, azioni esse stesse (“verbi”), si spostano a loro volta velocemente, percorrendo le ramificazioni del pensiero.

In una simile condizione, la ‘tenerezza stessa’, che dovrebbe portare dolcezza e torpore, quindi placare la frenesia mentale, diventa invece ‘pericolosa’: anziché dare tregua ai movimenti interni al cervello, ogni segno d’amore riesce a esagitarli ancora di più. Il soggetto desidera perciò il riposo, tanto che le sue parole reclamano ‘ignoranza’ (“these verbs | do claim ignorance”): quella dismissione del pensiero che segnerebbe la fine di tale febbricitante attività cerebrale<sup>13</sup>. Il pensiero, invece, proprio nella sua convulsa

---

<sup>13</sup> La richiesta di ‘ignoranza’ corrisponde al finale di *Diario Ottuso* (p. 849): “E così fu luce esatta: si convinse d’aver trovato la sua dimensione vitale: il non sapere, il non vedere, il non capire.”

laboriosità, finisce per ostacolarsi da sé non dandosi respiro né ‘vita’, tanto da *necrotizzarsi* e *incancrenirsi* – per questo, il suo ‘ramo’ è già *nero* (“the *black* branch of thought | leaves no life to though”).

Dunque, perennemente in lotta con se stesso, il pensiero tenta di non morire, cioè, di resistere al rischio autoindotto di ‘andare in cancrena’ (“cankering”) con ‘artificio’ (“craft”), ‘spezia’ (“spice”) e ‘desideri’ (“desires”). La struttura di questo punto del testo è particolarmente ambigua: non è infatti chiaro se questi ultimi elementi, introdotti dalla preposizione “with”, siano per il pensiero strumenti di resistenza (“it resists ... with ...”) o se non costituiscano, piuttosto, la causa stessa della sua cancrena: ciò che lo infetta e lo ammala (“cankering with...”). L’ultima stanza svela, però, che le *spezie* (“Spices”) sono troppo *lente* (“dull”) in confronto alla *velocità* (“celerity”) delle *azioni* cerebrali (“Actions”), su cui invece si apriva il testo. Evidentemente, le ‘spezie’ – nel senso di *farmaco*<sup>14</sup> – dovrebbero *curare* l’infezione del cervello, consentendo al pensiero di resistere al suo stesso incancrenirsi; invece, ‘rinunciano’ anche soltanto ‘a | tentare di aggiustare la faccenda’ (“refrain from | tinkering with the business”), rappresentando un conforto efficace soltanto per le ‘calde membra’ del corpo (“warm limbs”), mentre nulla possono contro la straziante iperattività cerebrale. La parola “limbs”, dal canto suo, è volutamente duplice: se letteralmente designa gli ‘arti’ corporei (braccia e gambe, che dal farmaco sono intorpiditi e appesantiti), viene comunemente usata anche in senso metaforico per indicare i ‘rami’ di un albero. La ‘spezia’ riuscirebbe, dunque, ad agire sul corpo materiale, ovvero, tanto sugli arti quanto sulle diramazioni fisiche del pensiero (“branch of thought”), mentre non sembra avere alcun effetto sul suo *movimento interno*, quello degli uccelli-parole che difatti non si placa, se non temporaneamente, nella chiusa della poesia stessa.

A far da scenario all’intera poesia è, dunque, l’immagine del cervello come *ramificazione materiale* dei pensieri. Da un lato, questa trasfigurazione arborea richiama alla mente del lettore un’altra immagine poetica presente nella stanza finale della *Ode to Psyche* di Keats, là dove il soggetto poetico promette di fare, della propria *mente*, un *bosco* sacro alla Dea, vestendo il suo santuario “with the wreath'd trellis of a working brain”<sup>15</sup>. Dall’altro lato,

---

<sup>14</sup> La parola “spice” significa letteralmente ‘spezia’ ma passando attraverso l’eco dell’italiano ‘drogheria’, ovvero il negozio in cui le spezie si acquistano, un “drugstore”, allude alla ‘droga’ nel senso di ‘farmaco’: del resto, le stesse spezie possono essere usate a scopo medicinale.

<sup>15</sup> J. Keats, *Ode to Psyche*, v. 60, in Id., *Opere*, pp. 680-5.

la rappresentazione del cervello come *struttura ramificata* risponde a un immaginario che potremmo definire ‘scientifico’, d’ispirazione anzitutto *neurofisiologica*, perché l’immagine sembra alludere alle figurazioni arborescenti create dalle connessioni sinaptiche, ma anche *psicoanalitica*, se pensiamo che Freud paragonava la “connessione logica” del pensiero a “una linea *ramificata*”, ovvero “a un sistema di linee convergenti”<sup>16</sup>. Così, nell’immagine del “black branch of thought” vanno perfettamente a fondersi il piano astratto e il piano concreto del funzionamento del pensiero: e il suo *movimento* si reifica nelle *ramificazioni dendritiche*.

Tale immaginario ‘scientifico’, che sembra rifarsi tanto alla neurofisiologia quanto alla psicoanalisi, trova le proprie ragioni nell’esperienza diretta di Rosselli. Va infatti tenuto in considerazione che, proprio nel 1965, anno a cui risalgono tutti questi testi, Rosselli si trovava in cura presso uno dei padri della psicoanalisi italiana, Piero Bellanova, di orientamento freudiano. Nello stesso periodo era seguita da un “brain specialist”<sup>17</sup>, il docente universitario Beniamino Guidetti, esperto in neurochirurgia e neuropsichiatria<sup>18</sup>. Come già durante la terapia con Bernardt, possiamo ipotizzare che, anche in questo caso, Rosselli non si limitasse a occupare la posizione di paziente. Invece, è probabile che, volendo *studiare* e *comprendere* l’interiorità umana per *restituirla* nella scrittura poetica, Rosselli tendesse ad assumere e a far propri tanto il discorso del terapeuta quanto la prospettiva del medico: da entrambe le discipline avrebbe tratto infine ispirazione per l’immaginario della sua poesia, ma non solo. Infatti, come vedremo nei prossimi testi, l’atteggiamento rosselliano nei confronti degli studi sulla mente, sul cervello e, più in generale, sulla psiche, non è passivo, bensì sempre dinamico, critico, in certa misura ambivalente, perché in poesia, là dove avviene la riappropriazione della parola, sembra compiersi il passaggio dallo stato di *paziente*, ‘oggetto’ di diagnosi e cura, a quello di *soggetto*, *agente* consapevole dell’analisi e della ricerca interiore: passaggio che non può realizzarsi che attraverso l’*ironia*.

---

<sup>16</sup> Cfr. S. Freud, *Psicoterapia dell’isteria*, in J. Breuer – S. Freud, *Studi sull’isteria*, in S. Freud, *Opere*, I, p. 425. Corsivo mio.

<sup>17</sup> Cfr. lettera a John del 27 giugno 1965.

<sup>18</sup> I nomi degli specialisti frequentati da Rosselli nel 1965 sono indicati nella *Cronologia* del Meridiano, pp. XCIII-IV.

Dal confronto tra *Must I tire my mind out* e *Actions in my brain* emerge dunque un comune motivo fondamentale che è lo stato di tormento in cui versa il pensiero del soggetto. La prima poesia, però, articola questo motivo mettendo al proprio centro la *mente* intesa quale entità *astratta* e *ideale*, che è dominata e sfiancata dalle ‘assurde tirannie’ del suo stesso ‘sragionare’, mentre il secondo testo parla del luogo *materiale* in cui i pensieri si reificano e ramificano, il *cervello*. Pure, abbiamo appena visto come l’immaginario di *Actions in my brain* si basi, in realtà, sulla fusione dei due piani (astratto e concreto) perché il movimento del pensiero (e della lingua) percorre la ramificazione delle connessioni sinaptiche. Così, proprio mentre sviluppa il motivo del pensiero intorno alla *dualità* di mente e materia, la poesia va già al di là del *dualismo*, ed è questo *l’impasse* logico che assumerà importanza centrale nei prossimi testi: come la mente possa affrancarsi dalla materia e sollevarsi al di sopra del corpo per dominarlo se, allo stesso tempo, non può esistere al di fuori della materia stessa.

Per ora, è il caso di notare come tanto la mente quanto il cervello si trovino nella stessa situazione di affaticamento e disturbo che impedisce al pensiero di progredire in maniera chiara e lineare, sfiancato com’è, in *Must I tire my mind out*, dalla consapevolezza della morte, e ostruito dalla frenesia dei movimenti cerebrali, in *Actions in my brain*.

Una simile esperienza di sofferenza, simultaneamente mentale e cerebrale, è restituita da una poesia di Emily Dickinson dove, pure, il soggetto sembra impossibilitato a *strutturare ordinatamente* il flusso del proprio pensiero.

I felt a Cleaving in my Mind —  
 As if my Brain had split —  
 I tried to match it — Seam by Seam —  
 But could not make them fit.

The thought behind, I strove to join  
 Unto the thought before —  
 But Sequence unravelled out of Sound  
 Like Balls — upon a Floor.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> “La mia mente sentii fendersi - | come se il mio cervello si fosse spaccato - | Cercai di ricongiungere i due orli - | ma non riuscivo a farli combaciare. || Il pensiero anteriore al successivo | tentavo in ogni modo di allacciare - | ma la sequenza era un groviglio muto - | gomitoli sul pavimento sparsi.” Poesia 937 secondo la numerazione Johnson, traduzione tratta dall’edizione a cura di Marisa Bulgheroni: Emily Dickinson, *Tutte le poesie* (Milano, Mondadori, 2013), pp. 1008-9. Proprio di Dickinson Rosselli ha tradotto dieci poesie, di cui due sul cervello (la 632 e la 945), proposte dalla stessa Bulgheroni per la sezione *Versioni d’autore* del medesimo volume, pp. 1660-7. Ora si trovano anche in *L’opera poetica*, nella sezione *Traduzioni e autotraduzioni*, pp. 1190-7.

Mente e cervello si trovano, in questa poesia, nella medesima condizione di *scissione*: se il soggetto sente che si è aperta una ‘fenditura’ dentro la prima (“a Cleaving *in my Mind*”) è perché l’altro, il cervello, vi si è come ‘spaccato’ (“my Brain had split”), sì che la mente sembra sovrastare il cervello fino ad avvolgerlo e contenerlo, rimanendo perciò compromessa dal suo incrinarsi interno. A causa di questa frattura la ‘sequenza’ dei pensieri si è interrotta e spezzata, fino a cadere *fuori dal suono*: così, i pensieri non si trovano più intessuti l’uno all’altra, e a nulla vale lo sforzo del soggetto di ricucirli assieme, perché si sono sciolti dall’*accordo sonoro* che li teneva legati tra loro, quasi fossero dei fili di tessuto che ormai fuggono allentati e slacciati dal loro gomito. Rimane, infatti, soltanto un suono intermittente, simile a quello prodotte da palline (i gomitoli disfatti del pensiero) che, cadute sul pavimento, rimbalzano via, lontano.

Abbiamo visto come in *Actions in my brain* le ‘azioni’ cerebrali siano ‘verbi’, cioè, per così dire, agenti della lingua; similmente, già in Dickinson il *movimento* del *pensiero* è anzitutto *sonoro* e, però, non può essere più continuativo e armonioso dal momento che qualcosa, dentro la mente, si è squarciato. Il suo movimento è, ora, *disciolto* e *discontinuo*, destinato ad allontanarsi e ad attutirsi sempre più, man mano che i singoli gomitoli del pensiero, non più coesi e concordi tra loro, rotolano via, fino a dileguarsi e (possiamo immaginare) a scomparire. Nel testo rosselliano, invece, a qualificare il movimento dei ‘verbi’ è la *velocità*, e a nulla vale lo sforzo del soggetto di rallentarli. Troviamo, però, un’implicazione fondamentale che avvicina *Actions in my brain* alla poesia di Dickinson: le azioni del cervello, che pure si muovono *senza posa*, volando come uccelli, evidentemente, *saltano* da un ramo all’altro e, quindi, *disturbano* la linearità e la consequenzialità del pensiero stesso, proprio come nella poesia di Dickinson.

Una simile condizione di *inquietudine*, anch’essa calata entro un paesaggio *mentale*, si trova in *The Moon and The Yew Tree*, poesia scritta da Sylvia Plath appena qualche anno prima che Rosselli elaborasse la sua *Actions in my brain*<sup>20</sup>.

This is the light of the mind, cold and planetary  
*The trees of the mind are black.* The light is blue.  
 The grasses unload their griefs on my feet as if I were God  
 Prickling my ankles and murmuring of their humility  
 Fumy, spiritous mists inhabit this place.  
 Separated from my house by a row of headstones.

<sup>20</sup> Scritta nel 1961, *The Moon and the Yew Tree* ha avuto pubblicazione postuma: è uscita prima nel 1963, su «The New Yorker», poi nel 1965, nella raccolta *Ariel*.

I simply cannot see where there is to get to.

The moon is no door. It is a face in its own right,  
White as a knuckle and terribly upset.  
It drags the sea after it like a dark crime; it is quiet  
With the O-gape of complete despair. I live here.  
Twice on Sunday, the bells startle the sky ----  
Eight great tongues affirming the Resurrection  
At the end, they soberly bong out their names.

The yew tree points up, it has a Gothic shape.  
The eyes lift after it and find the moon.  
The moon is my mother. She is not sweet like Mary.  
Her blue garments unloose small bats and owls.  
*How I would like to believe in tenderness ----*  
The face of the effigy, gentled by candles,  
Bending, on me in particular, its mild eyes.

*I have fallen a long way.* Clouds are flowering  
Blue and mystical over the face of the stars  
Inside the church, the saints will all be blue,  
Floating on their delicate feet over the cold pews,  
Their hands and faces stiff with holiness.  
The moon sees nothing of this. She is bald and wild.  
And the message of the yew tree is blackness -- blackness and silence.<sup>21</sup>

In questa poesia, dotata di fortissimo impatto figurativo-visuale, incontriamo una figura ramificata molto simile a quella che fa da scenario ad *Actions in my brain*, anche qui in funzione di rappresentazione mentale-cerebrale: nello specifico, si tratta degli ‘alberi della mente’ che, stagliandosi sul paesaggio ‘blu’, ‘freddo e planetario’ della mente stessa, sono ‘neri’, proprio come nero è il ramo del pensiero in *Actions in my brain*. Sullo sfondo di questo scenario che, come quello rosselliano, riesce a fondere astratto e concreto, esterno e interno<sup>22</sup>, scopriamo inoltre che per il soggetto è impossibile trovare conforto

---

<sup>21</sup> Sylvia Plath, *Ariel. The restored edition* (London, Faber and Faber Limited, 2004), p. 64. Corsivi miei. Proponiamo la traduzione di Rosselli stessa, che però risale al 1975: “V’è luce della mente, fredda e planetaria. | Gli alberi della mente sono neri. La luce è blu. | Le erbe scaricano i loro dolori ai miei piedi come se fossi Dio, | Punzecchiando le mie caviglie e mormorando della loro umiltà. | Fumose, spiritate brume abitano in questo luogo | Separate dalla mia casa da una fila di lastre tombali. | Io semplicemente non riesco a capire dove si possa andare. || La luna non è certo una porta. È in se stessa una faccia, | Bianca come una nocca e terribilmente sconvolta. | Porta dietro di sé il mare come un oscuro crimine; è quieta | Con lo spalancato “O” della completa disperazione. Io vivo qui. Di domenica per due volte le campane svegliano il cielo - | Otto grandi lingue riaffermano la Resurrezione. In fine, declamano cautamente i loro nomi. || Il tasso punta in su. Ha una forma gotica. | Gli occhi si levano in alto e trovano la luna. | La luna è mia madre. Non è dolce come Maria. | Dalle sue vesti blu si liberano piccoli pipistrelli e gufi. | Come vorrei credere nella tenerezza - | La faccia dell’effigie, addolcita dalle candele, | China su di me particolarmente, i suoi occhi miti. || Sono caduta molto in giù. I nuvoli fioriscono | Blu e mistici sulla faccia delle stelle. | Nella chiesa, i santi saranno tutti vestiti di blu, | Galleggiando sui loro piedi delicati sopra i freddi banchi di chiesa, | Le loro mani e facce rigide di santità. | La luna non vede nulla di tutto ciò. È pelata e selvaggia. | E il messaggio del tasso è la nerezza-nerezza e silenzio.” Cfr. *Traduzioni e autotraduzioni*, pp. 1168-9.

<sup>22</sup> Il testo della Plath è, però, ispirato dal paesaggio *effettivo* che si trovava nei pressi della casa in cui al tempo viveva con Hugues: la poesia è uscita postuma proprio perché lei la considerava solo un “esercizio” suggerito dal marito.

nella ‘tenerezza’, esattamente come avviene in *Actions in my brains*, che affermava: “Tenderness itself is dangerous”. Del resto, nel primo verso dell’ultima stanza l’io di *The Moon and the Yew Tree* si dice *caduto*: ed è la stessa condizione in cui, perennemente, si trova il soggetto della poesia rosselliana.

La coincidenza di questi elementi è particolarmente interessante e porta, anzitutto, a interrogarsi sull’eventuale influenza di una poesia sull’altra. Sappiamo con certezza che Rosselli ha letto sia le lettere sia le poesie di Emily Dickinson nel 1965<sup>23</sup>, esattamente l’anno durante il quale ha scritto il *corpus* del secondo *Sleep* e durante il quale è uscita, postuma, la raccolta *Ariel* che contiene *The Moon and the Yew Tree*. Il volume non si trova, però, nel Fondo Rosselli di Viterbo, dove, anzi, l’unico libro di Sylvia Plath risalente agli anni Sessanta è una copia di *The Bell Jar* che comunque è successiva, del 1966.

Pure, questi testi sembrano risuonare l’uno dell’altro, in un accordo di immaginario che riflette una più profonda vicinanza, esistenziale ed esperienziale. Difatti, è possibile andare al di là dell’ipotesi dell’influenza. Nella poesia di Plath come in quella di Rosselli, sembra piuttosto che la *caduta* del soggetto si combini all’immaginario *mentale-cerebrale* perché, in entrambi i casi, l’esperienza *psichica* che il testo esprime è travagliata, inquieta, disturbata, com’è già nel caso di Emily Dickinson, dove a *cadere* è il pensiero stesso, i cui fili, usciti fuor di ‘sequenza’, si disperdono e rotolano via: lontano dall’ordine, dall’unità del suono e del senso, quindi, da ogni possibilità di salvezza per il soggetto stesso. E in un tale distacco dall’Armonia, che riflette un problema di portata *universale*, ovvero la finitezza e l’accidentalità dell’esistenza umana inevitabilmente segnata dalla *frattura* e dall’*errore*, queste poesie riescono a restituire anche l’esperienza, ogni volta unica e irripetibile, del *disturbo psichico*. Bisogna infatti riconoscere come, tanto nel caso di Plath quanto in quello di Rosselli, la *caduta* che segna il soggetto della poesia sia anche questa. Se l’errore ha fatto scivolare il soggetto fuori dalla grazia e dall’ordine, in uno stato di rovina e disordine che è tanto esistenziale quanto metafisico, questo è anche lo stato della *malattia*. Ripensiamo, per esempio, al punto del dittico 1964 in cui il soggetto rosselliano si diceva costretto a perdere periodicamente se stesso, riuscendo a ritrovarsi soltanto ‘per una pausa’: qui, alla narrazione del percorso compiuto attraverso la propria

---

Cfr. *Note di Commento* nell’edizione italiana a cura di Anna Ravaro, S. Plath, *Opere* (Milano, Mondadori, 2002), pp. 1653-4.

<sup>23</sup> Vedi lettera a John del 6 giugno 1965.

instancabile e vorticosa ricerca poetica, Rosselli sembra aver delicatamente intrecciato la testimonianza di quelle fasi cicliche, di crisi, ripresa, ricaduta nella malattia, da lei realmente vissute.

Anche questa esperienza passa, dunque, dalla vita alla poesia, similmente a quanto abbiamo visto accadere con l'insonnia: giacché la scrittura poetica intende interrogare e comprendere il dissidio tra corpo e mente – in altre parole, il *dissidio psichico* – non può farlo che a partire dal vissuto soggettivo, quindi non negando ma accogliendo le proprie intime sofferenze. E se la malattia stessa entra nella poesia, in quanto esperienza di un limite, individuale e umano *tout court*, l'atteggiamento rosselliano non è mai intimista né confessionale ma, piuttosto, *consapevole*, al punto da ingaggiare il gioco sprezzante con la diagnosi e la cura che troveremo nel prossimo testo, *If my mind were fit a king's*.



### III. 1. 2. Sovranità della mente, e ricaduta

non ho altro da dire, il  
fiato è una strategia per confondersi nel linguaggio, che  
se tu vuoi, e puoi, e ricordi, e chiara è la tua mente  
sofferente  
dalle meningiti chiare, predomina l'assemblea in  
piccole discussioni  
ritornate al vocabolario, spezzami l'osso pretendi ch'io  
sia come voi, che nella lingua catatonica travestite  
l'ingaggio di vostra madre.

Amelia Rosselli, *Serie Ospedaliera*

In *If my mind were fit a king's*, il terzo testo di *Sleep* dedicato al dissidio mentale-cerebrale, troviamo altri due dettagli che erano già presenti in *The Moon and The Yew Tree*, rafforzando la sensazione di una vicinanza tra la poesia di Rosselli e quella di Plath: si tratta del riferimento alla *luce* della mente che, non solo effetto visuale, pare difatti alludere al funzionamento *elettrico* del cervello, e il dettaglio della *nebbia* ("mist") che, nel testo di Plath, circonfonde il paesaggio (cimiteriale) della mente mentre, in quello di Rosselli, avvolge la materia grigia.

Trattandosi di un testo estremamente complesso, è il caso di soffermarsi più a lungo sulla sua lettura.

If my mind were fit a king's, it would survey  
all matters of the matter in a grey cloak, surrounding  
its body with mist. But it does not shake off  
thoughts which farces blur, it does not shake  
off the light which dingy stamps pansies on its  
rear – it only warns and fears – save me, from  
my troublesome toil.

And its gears screech up to a screeching stop,  
a sudden understanding or understatement: it  
defies no right for it to sit proper in the rear  
but that you allow it. You will have no purpose  
from it save that it cannot afford to waste such  
time and weight as you propose. It affords no  
somnialescence but that you have won the party. It  
allows all geese loose in the dormitory, till  
they light up in a flight of images. And then  
sits still, taking calmly the drug of best behavior

from your tawny hands which persevere in calling  
it reversible, without claim, till it hangs,  
suffocated, as if in a cellar were not best wine.

If you take a sip at it it will die, beset by  
insomnia, long-lived girlhood peeking at night.  
If it will hang hang it with all your might to  
some tree whose weight will bear the might, which  
turned loose revealed itself without a crêpe  
save that you touched it.<sup>1</sup>

In questo testo incontriamo, anzitutto, uno spazio metrico che va a estendersi in lunghezza e che, allo stesso tempo, mantiene la riga abbastanza larga, più o meno quanto quella di *Actions in my brain*<sup>2</sup>. In concomitanza con questo aspetto formale le ondate del pensiero soltanto in parte vengono arginate dalle pause della punteggiatura e degli *enjambement*, facendosi sempre più difficili da seguire, soprattutto dopo la prima stanza. Si considerino, per esempio, il terzo e il quinto rigo della seconda stanza, in cui la l'alternanza di monosillabi e bisillabi, assieme alla mancanza di segni di interpunzione, fa sì che il ritmo interno al rigo sia molto serrato fino a prendere il sopravvento sulla logica espressa dalla sintassi, di per sé già tortuosa: diventa perciò necessario leggere più volte e per intero le frasi, prima di riuscire a orientarvisi. Del resto, la lingua si trova in questa poesia tesa e sottoposta a distorsione molto più di quanto non accada nelle due precedenti.

Già la prima frase, la protasi del periodo ipotetico che apre il testo, presenta una deformazione morfosintattica che non riesce a spiegarsi neanche in virtù di un ipotetico calco sull'italiano. Infatti, l'aggettivo "fit" è costretto a un uso improprio perché, secondo

---

<sup>1</sup> Traduzione di E. Tanello: "Se la mia mente fosse degna d'un re, esaminerebbe | tutte le materie della materia in un mantello grigio, | circondando il suo corpo di nebbia. Ma non si scrolla di dosso | pensieri che farse offuscano, non si scrolla | di dosso la luce che squallida stampa violette sul | retro – solo avverte e teme – salvatemi, dal | mio travagliato stento. || E i suoi ingranaggi stridono sino a uno stop stridente, un improvviso comprendere o minimizzare: non | sfida alcun suo diritto a sedersi dietro composta | salvo che tu lo permetta. Non ne trarrai alcuno scopo | tranne che non può permettersi di sprecare così tanto | tempo e peso come tu proponi. Non può permettersi alcuna | sonnolenza se non fosse che hai conquistato la festa. Essa | lascia libera tutte le oche del suo dormitorio, finché | s'accendono in uno stormo d'immagini. E poi | siede tranquilla, prendendo con calma la medicina del buon comportamento | dalle mani tue fulve che perseverano nel chiamarla | reversibile, come se in una cantina non vi fosse vino migliore. || Se ne prendi un sorso ne morirà, assediata dall' | insonnia, a lungo vissuta fanciullezza che sbircia nella notte. | Se deve appendere appendila con tutta la tua forza a | qualche albero il cui peso ne sopporterà la potenza, che | lasciata libera si rivelerà senza una crepa | salvo che tu la tocchi." *Sleep*, pp. 972-3.

<sup>2</sup> Quasi tutte le poesie del 1965 escluse da *Sleep* hanno una dimensione straripante: rigo largo ed estensione lunghissima. Sebbene Rosselli riconosca nella forma tubolare quella più caratteristica del periodo (ed effettivamente è l'innovazione che si registra in questi anni), in verità sono relativamente poche le poesie che presentano sia la forma stretta di *Must I tire my mind out* sia la lettura più distesa che vi corrisponde, perché, generalmente, l'allungamento verticale dello spazio metrico non si accompagna al suo restringimento orizzontale.

la sua forma regolare, dovrebbe essere seguito dalla preposizione “for”, che qui invece manca: “fit (for) a king’s”; e se anche si trattasse di un calco dall’italiano, tanto ‘adatto a’ quanto ‘degno di’ richiederebbero, parimenti, l’uso di una preposizione tra aggettivo e sostantivo. Inoltre, a fine protasi troviamo come predicativo del soggetto un genitivo sassone che, però, è privo d’oggetto (“a king’s”) e conferisce perciò un senso di vaghezza. La frase, che in forma corretta avrebbe dovuto essere: “If my mind were fit (for) a king’s”, sembra dunque avere il senso generale: ‘Se la mia fosse una mente da re’<sup>3</sup>.

Come abbiamo già osservato in altre circostanze, la deformazione linguistica non si risolve e va accettata così com’è: l’impressione di incomprendibilità può superarsi soltanto prendendo in considerazione le associazioni che la frase sottende, tra le parole e i temi messi in gioco. Difatti, è probabile che tale disorientamento morfosintattico intenzionalmente miri a creare ambiguità, portando il lettore a leggere e rileggere la frase per chiedersi se la speranza frustrata della mente sia quella di *incontrare* un re o quella di *essere* essa stessa re. Abbiamo, in questo modo, la sovrapposizione di due possibilità di lettura che, pur sviluppando ‘trame’ diverse, non sono contraddittorie tra loro ma, anzi, finiscono per corrispondersi l’un l’altra. La prima possibile interpretazione è retroattiva, perché si fonda sull’immediato richiamo al motivo della ricerca del Signore-Re che è ormai noto al lettore, disseminato com’è nella testualità precedente di *Sleep*: il soggetto sembra ora dichiarare che, se l’incontro con il Signore-Re è impossibile, è perché la sua mente non ne è degna. Contemporaneamente si intuisce una seconda possibilità di lettura che, avvalorata dalla successiva apodosi, inaugura una nuova linea motivica, quella che sarà dominante nel testo: la condizione di inadeguatezza del soggetto, ovvero, la situazione di *disturbo* e *disfunzione* esperita dalla sua mente.

Sin da subito infatti il soggetto fa intendere, in maniera apofatica, quale sia lo stato in cui effettivamente si trova, immaginandone l’esatto contrario, ovvero, ipotizzando ciò che *non* è: che la sua *mente* corrisponda a una posizione di *regalità* o *reggenza*. Quindi, l’apodosi ci dice che, se così fosse, la mente esaminerebbe ‘tutte le materie della materia

---

<sup>3</sup> Usiamo l’espressione “da re” per lasciare quella originaria, “fit a king’s”, nella sua ambiguità. Da un lato, infatti, “fit for a king” equivarrebbe letteralmente alla traduzione “degno d’un re”, adatta a descrivere, per esempio, un lauto pasto: locuzione cui allude la prima occorrenza dell’espressione nella poesia rosselliana: “Such rich purvey | were fit a king | yet I be but a princess in | (o sterile-winged) | aloof | decay.” Cfr. *October Elizabethans* (2015), pp. 80-1. Dall’altro lato, bisogna tener presente che in italiano la parola “degno” ha una forte connotazione morale che, come vedremo, è implicita nel testo rosselliano, ma non costituisce il significato univoco dell’espressione né dell’intera poesia.

in un manto grigio, circondando | il suo corpo di nebbia' ("all matters of the matter in a grey cloak, surrounding | its body with mist"). In questo modo l'apodosi si allontana dal motivo della ricerca del Signore-Re. A sua volta, però, presenta una struttura morfosintattica che si presta ad ambiguità.

Già il semplice accostamento tra le parole "matter" e "grey" richiama alla mente del lettore l'espressione 'materia grigia', evocando l'immagine del cervello che, pure, non si trova mai esplicitata in questo testo; la troveremo, invece, proprio nella forma di "grey matter" nell'ultima poesia del ciclo sul pensiero, *A mind quite narrow yet*. Come abbiamo già visto accadere con "foam at your mouth" e "livid sky", Rosselli attua dunque un processo di scomposizione, spostamento, slittamento dei singoli elementi che costituiscono una locuzione convenzionale, per giocare, poi, soprattutto con i dettagli cromatici. In questo caso, "grey" e "matter" vengono scorporati, sì che il primo elemento va a indicare il colore fosco del "cloak" che deve circondare il 'corpo', mentre "matter" viene sfruttato nella sua intrinseca polisemia, giacché può indicare sia la 'materia' in senso fisico e concreto sia l'oggetto di un discorso, un 'problema', una questione da risolvere e indagare. In questo modo, abbiamo una descrizione indiretta e metaforica dell'aspetto del cervello che, evidentemente, è la *materia problematica* che la mente vorrebbe (o dovrebbe) "survey". A sostegno di questa tesi, troviamo nel seguito della frase l'aggettivo possessivo neutro, "its", che non sembra avere un referente chiaro e univoco: l'espressione "its body" sta a indicare il corpo 'della mente', soggetto sintattico della protasi, o il corpo 'della materia' appena enunciata in apodosi, ammesso e non concesso che ci sia una sostanziale differenza tra le due possibilità? Sembra che, ancora una volta, la confusione sia volontaria: non è forse il cervello la materia anatomica della mente, il suo corpo?

Per esaminare, sorvegliare, misurare quest'ultimo ("to survey"), la mente vorrebbe dunque circondarlo di nebbia ("mist"): il suo esercizio di regalità starebbe proprio nell'avvolgere la materia nel proprio mantello ("cloak") in modo da contenerla e, in certa misura, proteggerla. Invece, la mente non riesce a 'scrollarsi di dosso' pensieri che sono *sfocati* a causa di 'farse' che li *confondono* ("it doesn't shake off | thoughts which farces blur"). E deve trattarsi delle farse d'amore<sup>4</sup> che offuscano il pensiero così come, in *Actions*

---

<sup>4</sup> Dell'amore come 'farsa' parlano alcuni testi del primo *Sleep* che, purtroppo, non abbiamo avuto modo di leggere. Si prenda *In a fit they embrace, their destinies* (*Sleep*, p. 920). I due amanti che tentano di abbracciarsi 'in un impeto' di

*in my brain*, la ‘tenerezza’ era *pericolosa* perché alterava ed esagitava l’andamento dell’attività intellettuale: ora, in *If my mind were fit a king*, questa sembra confondere la materia con la sua nebbia, che si sostituisce a quella regale della mente. In altri termini, la materia del pensiero è *annebbiata* non per l’effetto benefico della mente che dovrebbe intervenire a proteggerla e contenerla entro il suo proprio velo, quanto piuttosto per la nociva ‘confusione’<sup>5</sup> indotta dall’esperienza sentimentale.

Il problema che apre il testo riguarda, così, la mancanza di controllo da parte della mente sulla materia e, di conseguenza, su se stessa: dominio che sarebbe ben sintetizzato dalla locuzione inglese “mind over matter” e che qui, invece, viene meno. La mente non riesce, cioè, a esaminare e a contenere quello che, in un testo coevo di *Serie Ospedaliera*, viene indicato come un “cervellotico corpo”<sup>6</sup>: il cervello individua la prima dimensione corporea con cui la mente deve necessariamente rapportarsi, ma *tutto* il corpo è “cervellotico”, perché il suo funzionamento è contorto, tortuoso, deviante.

Difatti, non riuscendo a scrollare dai propri pensieri la nebbia amorosa che li offusca (per sostituirla invece col proprio manto regale, che sarebbe in grado di attutire gli effetti del corpo), la mente non riesce a evitare che si attivi una *luce* (“it does not shake | off the light”) che deve essere ‘squallida’ (“dingy”) perché, anziché illuminare, disperdere le nebbie e portare ‘trasparenza’<sup>7</sup>, finisce per imprimere ‘violetto’ sul retro della mente stessa (“which dingy stamps pansies on its | rear”). Ci troviamo, a quanto pare, in una situazione di disfunzione totale: data ormai ogni chiarezza come impossibile, la mente vorrebbe quantomeno impedire al suo corpo di distrarla proiettando immagini, ma non riesce a contenere la sua attività “dingy”.

---

passione (“in a fit”), infine desistono dal fare l’amore perché le loro ossa crescono troppo, fino a impedirgli di ‘maneggiarsi’, mentre la ‘digestione’ li turba (“in | the fit of love their digestions | troubled them”). Il movimento della passione non può infatti risolversi in una reale unione né concedere un conforto reciproco (“a true nest”) perché l’amore ‘consacra tutto il suo tempo alla solitudine’ (“O love that entire | devotes its time to solitude!”). Ciascun amante è, cioè, preso dal proprio stesso desiderio (e dai suoi fantasmi) e la relazione a due si trasforma in farsa: “the farce lit the play and the actors | filed out and above the stage”. Perciò, nel testo successivo, *We had lit the world with our calling but* (*Sleep*, p. 922), il soggetto arriva a dichiarare all’Altro: “I am in love with thee but for the farce!”. Intorno all’“incomprensione amorosa” ruota anche la breve *plaque* tratta da Rosselli dall’ancora inedito *corpus* di *Sleep*, nel 1989, per la traduzione di Antonio Porta, ripubblicata poi nel 2003 per la cura di Niva Lorenzini, che nella *Prefazione* si sofferma proprio sulla centralità di questo tema nelle poesie selezionate e sul rapporto testo-traduzione. Cfr. N. Lorenzini, *Rosselli-Porta: poesia a quattro mani o a due corpi*, in A. Rosselli, *Sleep-Sonno (1953-1966)* con traduzioni di A. Porta (Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003), pp. 7-25.

<sup>5</sup> Parola che troveremo nell’ultima poesia sulla mente, *A mind quite narrow yet*.

<sup>6</sup> Si tratta dell’ultimo testo delle *5 poesie per una poetica*: “Primeggiava nel suo sguardo prontamente riflesso nel mio cervellotico | corpo la primizia”. *Serie Ospedaliera*, p. 230.

<sup>7</sup> Ritroveremo anche questa parola in un’altra poesia del gruppo sulla mente, *hangs clatter round the head*.

Questa immagine della ‘luce squallida’ si presta a ben tre possibilità interpretative. Anzitutto, potrebbe riferirsi alla mente come presunta portatrice del *lume della ragione*: in quanto tale, la sua ‘luce’ dovrebbe rendere chiaro e limpido il pensiero in modo da dissipare le nebbie date dall’esperienza sensibile e sensuale (dalle ‘farse’ d’amore). Invece, la ‘luce’ interiore del soggetto è ‘squallida’ e si comporta come un’ingannevole *lanterna magica*, proiettando, sullo ‘sfondo’ della mente stessa (“on its rear”), ombre, immagini e forme floreali: “pansies”. Queste ultime sono, letteralmente, le ‘violette del pensiero’, il cui nome inglese deriva infatti dal francese “pensée”<sup>8</sup>. La loro *proiezione* interiore sembra inoltre trovare un corrispettivo in un testo già evocato di *Serie Ospedaliera*, là dove “il gorgo interno” e i movimenti dell’utero (quindi, del corpo desiderante) *plasmano*, questa volta esternamente, intorno al soggetto, “forme vuote cattivanti come i fiori”<sup>9</sup>. Seguendo questa ipotesi di lettura, in *If my mind were fit a king’s* avremmo la rappresentazione di una mente assorta nel suo “teatro privato”<sup>10</sup>, ovvero distratta e corrotta dalle fantasie che sfilano nel ‘retro’ del suo stesso pensiero.

In seconda istanza, così come l’immagine del pensiero ramificato di *Actions in my brain* sembra evocare le connessioni sinaptiche, è plausibile ipotizzare che *If my mind were fit a king’s* sfrutti l’attivazione *elettrica* dei circuiti neuronali per descrivere *materialmente* lo stimolo da cui scaturiscono le immagini del pensiero: sarebbe cioè questa la ‘luce che squallida stampa violette’ sul retro della mente. Più avanti, nello stesso testo, troveremo anche delle enigmatiche ‘ocche’ che, muovendosi in libertà, ‘*si accendono* in un volo di immagini’ (“*light up* in a flight of images”) e, come avremo modo di vedere, l’elettricità tornerà quale elemento fondamentale nell’ultima poesia dello stesso ciclo, *A mind quite narrow yet*.

Questa lettura, in realtà, non entra in contrasto con la precedente ipotesi; anzi, il fatto che la luce sia *squallida* può essere segno del giudizio che pende sull’attività della propria testa, sia mentale che cerebrale, perché tanto il lume della ragione quanto lo stimolo

---

<sup>8</sup> OED, vol. 11, pp. 145-6. L’associazione tra questo fiore e il pensiero è resa esplicita da Ofelia, in *Hamlet*, IV, 5, v. 178: “And there is pansies, that’s for thoughts”, Cfr. W. Shakespeare, *Amleto*, pp. 214-5. Si consideri, oltretutto, che un altro nome inglese di “pansy” è “love-in-idleness”, fiore quantomai shakespeariano (vedi il racconto di Oberon, in W. Shakespeare, *A Midsummer Night’s Dream*, II, 1, vv. 155-72, cfr. Id., *Sogno di una notte di mezza estate*, pp. 40-3).

<sup>9</sup> “vi sono ombre per terra, tutt’un | gironzolare di forme vuote cattivanti come i fiori ma | poi si sfilacciano e gli intestini a riposo chiedono | no, non chiudere”. *Serie Ospedaliera*, p. 240. Corsivo mio

<sup>10</sup> Prendiamo in prestito l’espressione dalla paziente di Breuer, Anna O., che la usa per descrivere l’attività della sua mente, presa dai sogni a occhi aperti. Cfr. J. Breuer, *Signorina Anna O.*, in J. Breuer – S. Freud, *Studi sull’isteria*, p. 190.

elettrico del cervello finiscono per *deviarsi* producendo soltanto ‘violette’: “forme vuote cattivanti come i fiori”.

Proprio l’elemento dello ‘squallore’ può suggerire, infine, la terza via interpretativa: non è da escludere la possibilità che la luce “dingy” sia effetto di una *scarica elettrica* (“an electric swerve”, troveremo in *A mind quite narrow yet*), impreveduta e forzata, proveniente dall’esterno, che per questo è nauseante – l’impulso violento dell’elettroshock che, sconvolgendo il funzionamento del cervello, porterebbe con sé bagliori di luce, lampi, forme che si stampano sul *retro* delle palpebre chiuse, nonché, in un secondo momento, il senso diffuso di una colpevolezza per chi lo subisca<sup>11</sup>. Più avanti, infatti, lo scenario del ‘dormitorio’ suggerirà un’ambientazione *ospedaliera* e il testo affronterà esplicitamente la questione della *cura*.

Qualsiasi strada si voglia percorrere in questo punto della prima stanza, ci troviamo sempre nel pieno del ‘travagliato stento’ (“troublesome toil”) che è l’esperienza mentale-cerebrale del soggetto. L’arrancare tormentato del suo pensiero si trova perfettamente raffigurato nel primo verso della stanza successiva, là dove ne viene restituita un’immagine *meccanica*: i suoi ‘ingranaggi’, faticando ad andare avanti, ‘stridono’. Si tratta dello stesso estenuante lavoro che abbiamo visto consumarsi sul piano mentale, in *Must I tire my mind out*, e su quello cerebrale, in *Actions in my brain*: qui, in *If my mind were fit a king’s* i due piani coincidono e si confondono perfettamente.

Il procedere del pensiero, così *meccanico* e *farraginoso*, non riesce quindi a funzionare adeguatamente. Addirittura, l’intenso lavoro della problematica entità mente-cervello può giungere a una *folgorazione* soltanto all’improvviso, arrestandosi con uno ‘stop stridente’: incontrando, cioè, un’intuizione del tutto inattesa che, conficcandosi nei suoi ingranaggi, li inceppi. Ed è una ‘comprensione’ che, ironicamente, può essere

---

<sup>11</sup> Torneremo su questi argomenti. Per adesso citiamo, da *The Bell Jar* di Sylvia Plath, il passo in cui Esther racconta l’esperienza dell’elettroshock, infine vissuta come punizione per una propria colpa indistinta: “I shut my eyes. There was a brief silence, like an indrawn breath. Then something bent down and took hold of me and shook me like the end of the world. Whee-ee-ee-ee-ee, it shrilled, through an air crackling with blue light, and with each flash a great jolt drubbed me till I thought my bones would break and the sap fly out of me like a split plant. I wondered what terrible thing it was that I had done”. Cfr. S. Plath, *The Bell Jar* (London, Faber & Faber, 1966), p. 138. Traduzione di Adriana Bottini: “Chiusi gli occhi. Ci fu un breve silenzio, come un respiro trattenuto. Poi qualcosa calò dall’alto, mi afferrò e mi scosse con violenza disumana. Uii-ii-ii-ii-ii, strideva quella cosa in un’aria crepitante di lampi azzurri, e a ogni lampo una scossa tremenda mi squassava, finché fui certa che le mie ossa si sarebbero spezzate e la linfa sarebbe schizzata fuori come da una pianta spaccata in due. Che cosa terribile avevo mai fatto, mi chiesi.” Cfr. Id., *La campana di vetro*, in Id., *I capolavori di Sylvia Plath* (Milano, Mondadori, 2004), p. 385.

rappresentata anche dal ‘minimizzare’ riguardo al proprio stesso affanno: “a sudden understanding or understatement”<sup>12</sup>.

Proprio a partire da questo punto della poesia, cioè, nel momento in cui dovrebbe essere offerta al lettore l’*illuminazione* – il contenuto dell’improvvisa comprensione del soggetto – ecco che il testo si fa, invece, terribilmente oscuro.

a sudden understanding or understatement: it  
defies no right for it to sit proper in the rear  
but that you allow it. You will have no purpose  
from it save that it cannot afford to waste such  
time and weight as you propose. It affords no  
somnia but that you have won the party. It  
allows all geese loose in the dormitory, till  
they light up in a flight of images. And then  
sits still, taking calmly the drug of best behavior  
from your tawny hands which persevere in calling  
it reversible, without claim, till it hangs,  
suffocated, as if in a cellar were not best wine.

Isolato tra la pausa di lettura segnalata dai due punti e quella indotta dall’*enjambement*, in posizione molto forte, troviamo un pronome neutro, “it”, il cui valore non si scioglie subito. Se il tema “mind”, enunciato nell’*incipit*, mantiene il ruolo di soggetto sintattico per tutta la prima stanza, anche laddove sia sostituito dal pronome<sup>13</sup>, invece, quando “it” torna nelle altre stanze della poesia riesce a far proliferare ambiguità: si ripete tanto insistentemente nel testo, come un martellante elemento ritmico, che da un certo momento in poi diviene impossibile capire se si stia riferendo ancora alla mente o meno.

Arrivati a questo punto specifico del testo, per esempio, il pronome, evidenziato in *enjambement*, non sembra fare le veci di “mind” quanto piuttosto riferirsi al subito precedente “sudden understanding”. Rimanendo sospeso a fin di riga, pare suggerire che l’oggetto di questa improvvisa comprensione sia qualcosa di presente e concreto, ma indefinibile e inaccessibile (“it”). Tuttavia, come si intuisce continuando la lettura nel rigo successivo, il pronome ha semplice funzione cataforica rispetto alla proposizione “to sit proper in the rear”. Pure, nella frase troviamo una seconda occorrenza del pronome, in rima inclusiva con il verbo susseguente, “for it to sit”. Che cos’è, quindi, *ciò*

---

<sup>12</sup> La stessa parola “understatement” nasce ironicamente da “understanding”.

<sup>13</sup> Abbiamo visto come, nel corso della prima stanza, l’ambiguità sia creata dall’aggettivo “its”, che può attribuire il ‘corpo’ tanto alla mente che alla materia (un’ambiguità in sé significante, perché la materia è il corpo della mente). A parte questo, nella stessa stanza, il pronome “it” in posizione di soggetto sintattico sostituisce il tema “mind” della protasi-*incipit*: “But it does not shake off | thoughts which farces blur, it does not shake | off the light”.



che, sedendo ‘composto’ nel retro, ‘non sfida alcun diritto’? Di nuovo la mente? Sappiamo che la luce di quest’ultima stampa sul suo stesso fondale (“on its rear”) delle ‘violette’ che la distraggono dall’esercitare il proprio dominio sulla materia. Perciò, dobbiamo dedurre che la mente sia ancora soggetto della frase: se non strettamente sintattico, quantomeno soggetto psicologico<sup>14</sup>.

Così, la poesia intende chiarire l’improvvisa comprensione del soggetto *tortuosamente*, con un’ironia che sta proprio nella paradossale tortuosità del chiarimento: e la rivelazione è che la mente non eserciterebbe il proprio diritto a crogiolarsi con forme floreali, in una posizione ritirata e tutt’altro che dominante (“in its rear”), se non fosse il soggetto stesso a permetterlo. Sin dall’inizio del testo assistiamo cioè a una scissione tra il soggetto e la sua mente, finché il primo non scopre che la difficoltà a dominare la materia dipende proprio dalla *debolezza* della sua volontà: ricomposizione quanto mai problematica, con cui il soggetto tenta di riappropriarsi dell’attività squallida del proprio pensiero. Per questo, tra la seconda e la terza stanza ricorre una contrapposizione costante tra l’azione attribuita a “it” (“it defies no right for it to sit...”; “it cannot afford to waste such | time and weight...”; “It affords no | somnolence” e, nel finale, “it (...) revealed itself without a crêpe”) e l’azione del soggetto stesso, in un contrasto che è rafforzato dalla funzione avversativa dei connettivi (“...but that you allow it”; “...as you propose”; “...but that you have won the party” e “...save that you touched it”)<sup>15</sup>. Del resto, la mancata adesione a un referente specifico indotta dall’uso reiterato del pronome neutro incarna esattamente il senso di in-appartenenza e scissione vissuto del soggetto.

Preso dal proprio dissidio, questi non riesce dunque a concedersi ‘sonnolenza’: e torniamo, in questo modo, più o meno a metà testo, al tema fondamentale di tutta la raccolta, *l’impossibilità del sonno*, indotta della frenesia interiore del soggetto.

Infatti, l’entità mente-cervello, trovandosi nel suo ‘dormitorio’, ovvero nel luogo *ospedaliero* che sarebbe atto al riposo e al sonno, ‘lascia libere tutte le oche ..., finché | s’accendono in uno stormo d’immagini’ (“it allows all geese loose ..., till | they light up

---

<sup>14</sup> Il “soggetto psicologico” è, in sostanza, “ciò di cui l’enunciato parla”, a prescindere dalla funzione grammaticale e logica che l’elemento in questione svolge nell’enunciato stesso. Si tratta di una terminologia ormai in disuso in linguistica: al suo posto, oggi, si usa infatti il concetto di “tema” (“la parte di enunciato che si riferisce a ciò di cui si sta parlando”) distinto da quello di “rema” (“quel che si dice al proposito del tema”). Impieghiamo, tuttavia, “soggetto psicologico” per non creare confusione con il *nostro* uso del termine ‘tema’ (la parola-idea la cui ripetizione/variazione ha valore ritmico e semantico nel testo). Cfr. Raffaele Simone, *Fondamenti di linguistica* (Roma-Bari, Laterza, 1990), pp. 377-8.

<sup>15</sup> Diamo per assodato che il ‘tu’ (“you”) a cui il soggetto si rivolge rappresenti se stesso.

in a flight of images”). Cioè, la mente che non riposa e non va a dormire, trovandosi nel momento in cui dovrebbe farlo, sulle soglie del sonno, anziché cessare le proprie attività, libera invece i pensieri (“all geese”) dalle inibizioni, lasciando che i movimenti interiori agiscano senza freno, finché non svolazzino disordinatamente qua e là, come ‘oche’ selvatiche, prendendo, infine, la forma di immagini.

Ricordiamo come anche in *Nel mondo delle idee*, da *Variazioni Belliche*, il soggetto si trovasse in mezzo a creature alate dal volo caotico e goffo: i “pipistrelli”, che “sbattevano di qua e di là” contro le pareti della sua casa-caverna, parimenti popolata da “fantasia rotta ai muri”<sup>16</sup>. *Actions in my brain*, del resto, ha già chiarito come la mente non riesca a trattenere e controllare le *azioni* del cervello, che sono anzitutto *parole*, le quali, volando da un ramo del pensiero all’altro, si muovono velocemente (“quick birds these verbs”) ma anche in maniera selvatica e convulsa (come potrebbero fare dei pipistrelli o, soprattutto, delle oche), producendosi, infine, in un ‘volo’ d’immagini.

La libertà indicata dall’aggettivo “loose”, che dunque sembra caratterizzare tanto gli spostamenti delle parole nel cervello quanto i movimenti interiori nello stato d’insonnia, contrasta con la farraginosità del pensiero intellettuale, quella difficoltà meccanica che subentra nel momento in cui la *mente* tenta di imporre il proprio controllo al fine di contenere le ‘oche’, per far rientrare il pensiero in una progressione che sia lineare e consequenziale: i suoi ‘ingranaggi’ sono per questo stridenti, e finiscono per incepparsi.

Venendo meno il potere dell’intelletto, a reggere e controllare la frenesia interiore, l’unica possibile soluzione per il soggetto sembra allora essere quella di disporsi “calmy”, con calma e rassegnazione, alla somministrazione di “the drug of best behaviour”. L’espressione sembra alludere alla *terapia farmacologica* (“the drug”) prescritta perché riporti il soggetto al ‘miglior comportamento’ (“best behaviour”) – allusione, quest’ultima, a una consueta locuzione della morale perbenista, “good behavior”, che è sarcasticamente enfatizzata dallo scivolamento dell’aggettivo verso il suo grado superlativo, da “good” a “best”. Già *Actions in my brain* ha dichiarato come i farmaci, “spice”, siano ‘troppo lenti’ e ‘ottusi’ (“dull”) per placare la frenesia delle azioni cerebrali, tanto che rinunciano ad ‘aggiustare la faccenda’. Difatti, sono solo un ‘conforto per | calde membra’: pur intorpidendo le ramificazioni del corpo, non ne placano l’intima

---

<sup>16</sup> *Variazioni Belliche*, p. 99.

agitazione. Similmente, il riferimento a “the drug of best behavior” rappresenta un evidente commento a quella cura che, tentando di arginare il movimento delle ‘ocche’, ‘persevera’ – e anche la scelta del verbo è indicativa – nel trattarle come un male ‘reversibile’, quindi controllabile (“which persevere in | calling it reversible”). Questa ‘medicina della condotta migliore’ ha, però, una controindicazione tragica, tanto che, come sua conseguenza, “it hangs, | suffocated”: l’attività della mente (se ancora a questa si riferisce il pronome neutro) non viene *sanata* ma, al massimo, ne esce *soffocata*, rimanendo ‘appesa’, come impiccata.

A chiudere questa stessa stanza, in una nuova riemersione dell’ironia rosselliana, troviamo la contrapposizione tra “best wine” e “best behaviour” a suggerire che, anziché soffocare le pulsioni con la repressione del buon comportamento, sarebbe meglio *scendere* in “a cellar”, nello *scantinato*, là dove è conservato il ‘vino’, anch’esso definito ‘migliore’ perché, di certo, sbronzarsi sarebbe meglio che assumere “the drug of best behavior”.

L’ultima stanza, infine, sembra in assoluto la più criptica.

If you take a sip at it it will die, beset by  
insomnia, long-lived girlhood peeking at night.  
If it will hang hang it with all your might to  
some tree whose weight will bear the might, which  
turned loose revealed itself without a crêpe  
save that you touched it.

La prima frase sembra particolarmente oscura. Infatti, ammesso che tutta la lettura finora sviluppata sia legittima, non è chiaro perché anche ‘sorvegliare’ il miglior vino (“take a sip”), cioè ‘farsi un gocchetto’, dovrebbe infine causare la morte di ... “it”.

Ci troviamo, di nuovo, in una situazione di totale confusione, causata dalla mancata appartenenza del pronome neutro a un referente specifico. Se nella protasi l’azione di ‘sorvegliare’ suggerisce che “it” si riferisce al precedente “best wine” (“If you take a *sip* at *it*”), il pronome subito successivo (“*it* will die”) che è soggetto dell’apodosi sembra rimanere senza referente: difatti, non scopriamo che cosa sia ciò che muore (ancora la mente?) finché non portiamo a compimento la lettura dell’intero periodo. A morire, una volta assaggiato il miglior vino, sembra essere ciò che è ‘assediato dall’|insonnia’: “long-lived *girlhood* peeking at night”. Il pronome “it”, soggetto nell’apodosi, avrebbe così valore cataforico rispetto al sostantivo “girlhood” che appare soltanto in fin di frase.

Sciolta la difficile costruzione sintattica, deduciamo anzitutto che l'impossibilità del sonno esperita dal soggetto deve essere intimamente legata al suo 'stato di ragazzina', dove "girl-" sottolinea l'aspetto infantile-adolescenziale della femminilità: l'insonnia sarebbe connessa alla condizione di non-ancora-donna. Come avveniva già nella poesia eponima della raccolta, *Sleep*, c'è qualcosa che lega il disturbo del sonno alla verginità della *kore* che, pure, è scandalosa, perché già conosce il desiderio. La sua è infatti una 'femminilità bambina' ("girlhood") vissuta a lungo ("long-lived"), 'sbirciando' nel buio della notte ("peeking at night"), ovvero, rimanendo sveglia con tutte le sue 'ocche' disinibite in libertà, a lanciare occhiate segrete e maliziose a ciò che non si potrebbe né dovrebbe guardare, la notte stessa.

Il problema è, in sostanza, quello della *sessualità femminile* che, risvegliatasi nella fanciulla, la rende inquieta e insonne anche e soprattutto perché *negata*, come prova in sé la lunga persistenza dello stato di fanciulla. Il turbamento che ne deriva fa allora sì che la stessa sessualità venga trattata come un *disturbo*: da *contenere* con l'imposizione di un rigido codice comportamentale, da *curare* con la terapia farmacologica. Come prova la fusione dei due 'rimedi' in un'unica locuzione, "the drug of best behavior", la cura psichiatrica e la morale del buon comportamento sembrano corrispondersi intimamente, giacché la prima opera per riportare la fanciulla ribelle alla condotta ritenuta più accettabile secondo un modello costrittivo, culturale e sociale, che è in sé narcotizzante perché tende a limitare e reprimere il corpo, intorpidendolo: ricordiamo che la "dull" "spice" di *Actions in mu brains* era "a solace | to warm limbs".

Come già con la rimbaudiana figura di Ortensia sottoposta a variazione ne *La Libellula*, in questo testo Rosselli sembra aver riproposto – questa volta, però, con disillusione e amarezza – il tema della "adolescenzialità femminile" che, ai tempi del poemetto, voleva farsi mezzo di una "rivolta anche sociale", contro "l'ardua condizione sesso-sociale" vissuta *in primis* dalla donna<sup>17</sup>. *If my mind were fit a king's* sembra invece collocarsi *dopo* la sconfitta, *dopo* il fallimento della tentata rivolta se, di fronte al desiderio negato eppure indomito dell'eterna adolescente, viene prescritto il *farmaco* perché la riporti al 'miglior comportamento' placando gli eccessi della sua "mobilità mentale"<sup>18</sup>, ovvero quietando quell'"anormale eccitabilità del sistema nervoso" che, secondo i primi studi di

---

<sup>17</sup> Intervista a cura di B. M. Frabotta, in *Donne in poesia*, p. 159.

<sup>18</sup> J. Breuer, *Considerazioni teoriche*, in J. Breuer – S. Freud, *Studi sull'isteria*, p. 377.

psicoanalisi, agiterebbe la fanciulla *isterica*<sup>19</sup>. Così come descritta da Breuer, infatti, l'isteria sarebbe causata proprio dalla "tendenza a respingere ciò che è sessuale" propria di alcune "fanciulle che si stanno facendo donne": in particolare, di quelle che hanno "nature finemente organizzate", dotate di "grande eccitabilità sessuale e di altrettanta purezza morale che sentono ogni cosa sessuale inconciliabile con il loro intimo morale, come lordura e macchia"<sup>20</sup>. Sembra di trovare, in queste parole di Breuer, uno straordinario ritratto del soggetto poetico rosselliano, come, anche, di Amleto. Non si tratta però di un suggerimento che dalla psicoanalisi arrivi allo sguardo del lettore-critico per interpretare il testo. Sembra piuttosto che tale prospettiva fosse già contemplata dal discorso della poesia. Ricordiamo nuovamente che, nel 1965, ovvero l'anno durante il quale ha scritto anche questo testo, Rosselli era in cura presso uno psicoanalista freudiano: il già evocato dottor Bellanova. E sembra esser stato proprio Bellanova il terapeuta, già poeta futurista, che l'ha tanto colpita da influire infine sulla sua stessa idea di 'poeta', il quale, ricordiamo, deve lavorare sul legame tra esperienza e immaginario esattamente come fa un esperto della psiche<sup>21</sup>. È perciò molto probabile che Rosselli, attraverso Bellanova, sia entrata in contatto con gli studi sull'isteria<sup>22</sup> e ne abbia intenzionalmente tenuto conto per trattare quello che, come vedremo più avanti, ha definito come il "problema femminista" della sua poesia, difatti affrontato attraverso lo "studio delle diverse scuole psicologiche (soprattutto freudiane)"<sup>23</sup>: non sembra un caso

---

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 338.

<sup>20</sup> *Ibidem*, pp. 388-9.

<sup>21</sup> Ne abbiamo già parlato nell'ultimo paragrafo, *Scendere, in «cantinati pieni di significato»*, della sezione II: «*into bemused sleep*». È infatti di Bellanova che Rosselli doveva parlare in il 'Laboratorio di Poesia' (p. 249): "Per esempio, io ho conosciuto un freudiano. Appena mi ha conosciuto, mi ha fatto una domanda; non ho aperto bocca, appena l'ho visto. L'ho visto una volta ogni dieci giorni. Mi ha fatto una sola domanda, non ho potuto rispondere: mi ha provocato un lago nero davanti agli occhi, una specie di stortura terribile. Lui ha visto lo spavento sulla faccia e non ha mai toccato i temi che erano coinvolti nella domanda che mi rivolgeva, ha evitato. (...) una piccola domanda, casuale, cerco di rispondere e ho visto questa immagine che era una specie di lago nero storto. (...) Ora, un potere simile lo scrittore ancora non ce l'ha, ce l'ha un pochino."

<sup>22</sup> Il volume di Freud e Breuer non si trova nel Fondo Rosselli di Viterbo né ci sono riferimenti utili nell'epistolario con John. Questa supposizione si basa principalmente sui segnali che si trovano disseminati nella poesia del 1965 e sull'importanza del rapporto con Bellanova. Segnaliamo, però, un'altra coincidenza estremamente interessante: nel *King Lear*, qualche verso prima che il Re si definisca affetto proprio da "hysterica passio", il *fool* rievoca un detto popolare sulle oche selvatiche ("Winter's not gone yet, if the wild-gees fly that way."). Cfr. W. Shakespeare, *Re Lear*, II, 4, vv. 45-51 (Milano, Feltrinelli, 2010), pp. 112-3. Se non possiamo affermare con certezza il confronto diretto di Rosselli con gli studi freudiani, è indubbia la sua lettura del dramma shakesperiano, che già sembra indicare il problema dell'isteria.

<sup>23</sup> "(...) lo studio delle diverse scuole psicologiche (soprattutto freudiane) ha da tempo nel mio caso servito da piattaforma in un certo senso "femminista": scindo la problematica psicologico-intima da quella politica". *Donne in poesia*, pp. 159-60.

che “il gorgo interno” di *Serie Ospedaliera* sia legato ai movimenti dell’“utero” che come un “cavallo, bisbetico” galoppa nel corpo del soggetto<sup>24</sup>.

In *If my mind were fit a king's* troviamo quindi il soggetto ridotto alla condizione del *paziente*, affetto da un disturbo psichico che deriva dall'inibizione della sua frenesia sessuale e che la psichiatria intende domare con la cura farmacologica. Al contempo, il testo esibisce un'amara critica a questa stessa cura, critica che tocca il proprio apice là dove, come conseguenza di “the drug of best behavior”, vediamo “it” finire impiccato, dal momento che la cura agisce reprimendo e soffocando (“it hangs | suffocated”).

Perciò, i due periodi che costituiscono l'ultima stanza della poesia sembrano discutere le due possibili soluzioni che il soggetto si trova davanti. Entrambi i periodi sono introdotti dalla congiunzione “IF”, in un cerchio che congiunge il finale del testo al suo verso-titolo. Tuttavia, “If my mind were fit a king's” è un periodo ipotetico del secondo tipo, mentre “If you take a sip at it it will die” è del primo: entrambi ipotizzano in apodossi una conseguenza probabile per una condizione che, però, è solo ipotetica nel primo caso (visto che la mente, in effetti, *non* è ‘degnata d'un re’), mentre la condizione è possibile nel secondo (giacché ‘assaggiare il miglior vino’ sembra essere una prospettiva ancora attuabile). L'ultimo periodo introdotto da “IF” (“If it will hang hang it...”) non è invece ipotetico, ma condizionale. Vediamo che cosa implicano queste strutture sintattiche.

Posto che la *malattia* della ‘fanciulla troppo vecchia’ stia proprio in quel dissidio tra “morality” e “turpitude” cui alludeva già il secondo testo del dittico 1964, dissidio che l'ha portata infine alla *repressione* della sessualità, oramai le rimangono dunque due possibili opzioni, in realtà già anticipate nella stanza precedente. Una sta in quella “drug of best behavior” che culmina nell’“*hanging*”. La seconda, illustrata tra la fine della penultima stanza e l'inizio della successiva, è invece quella di *assaggiare* il ‘vino’ (“take a sip at it”) *scendendo* nella *cantina* dove sta gelosamente conservato (“in a cellar”): ‘vino’ che, a questo punto, deve essere ‘migliore’ proprio perché rimasto a lungo nascosto nello scantinato, dove è maturato e invecchiato, conservato nella sua ipotetica botte. L'immagine del *barile* non è presente in *If my mind were fit a king's*; tuttavia l'abbiamo incontrata nel secondo testo del dittico 1964: “The post, long prepared | *by the barrel*”.

---

<sup>24</sup> Cfr. *Serie Ospedaliera*, p. 240. Torneremo su questo testo e sull'isteria (sia femminile, sia trasversale) nel capitolo dedicato alla pancia.

La ‘posta’ in questione, come sappiamo, è la ‘lettera scarlatta’ che rappresenta il marchio della passione peccaminosa: ‘da tempo preparata | presso *la botte*’, la missiva sta in attesa di essere aperta e letta, mentre la voce del buonsenso intima al soggetto di buttarla via (“you *must go*, throw the letter”) giù, “down the steps”, proprio nello scantinato, perché lì rimanga chiusa, non letta e dimenticata – come rimossa. Al *dovere* di dimenticare e reprimere la passione, il finale di *If my mind were fit a king’s* oppone quindi la possibilità della discesa *volontaria* nel profondo, ovvero la via indicata dallo scavo psicoanalitico: l’unico percorso che permetterebbe al soggetto di *conoscere* il proprio *desiderio* assaggiando il vino ormai maturo e, così, di *uccidere* l’eterna *fanciullezza* (“If you take a sip at it it will die”), per uscire finalmente dal “loop” del tempo in cui è rimasto intrappolato.

Quest’ultima è, però, soltanto una conclusione *probabile*, e nel dubbio sulla sua efficacia sta invece la critica rosselliana alla psicoanalisi. Ricordiamo infatti il seguente passaggio, ancora dal secondo testo del dittico 1964: “But I do not see the answer! long prepared diagnosis | of the brave you have left me astrand.” Il problema è esattamente quello della diagnosi che, ‘preparata’ da ‘impavidi’ cavalieri (i medici, che in *If my mind were fit a king’s* arriveranno a somministrare la cura farmacologica con suadenti “tawny hands”, ‘mani abbronzate’), codifica la devianza del paziente (il suo errore) per poi lasciarlo “astrand”, creazione rosselliana che deve avere significato simile a quello di “stranded”: abbandonato e bloccato nel suo stesso stato di disagio.

Perciò, l’ultimo periodo della poesia sembra scartare dall’eventualità promessa dalla psicoanalisi di assaggiare il ‘vino migliore’, per tornare all’idea di assumere “calmly” la ‘medicina del buon comportamento’, quasi si tratti ormai dell’unica possibilità rimasta a disposizione. La condizione della “if-clause”, addirittura, pone la necessità dell’“*hanging*” (“If it *will hang*”: ‘se *deve* stare appesa’) come se, a dispetto delle ‘disquisizioni’ del soggetto, la cura fosse già stata decisa. Quindi, ‘se proprio deve pendere’ (la fanciullezza), ‘appendila con tutta la tua forza a | un albero il cui peso ne regga la potenza’: se la strada della repressione- sublimazione è quella da intraprendere, allora che si tenga ben lontana dal *terreno*, cioè dal vissuto del *corpo*, la fanciullezza, di modo che, una volta ‘liberata’ (“turned loose”), si riveli *pura e intatta*, “without a crêpe”. Se l’uccisione che avverrebbe sorseggiando il vino sembra metaforica perché necessaria alla continuazione della vita, l’impiccagione sembra invece annunciare una morte reale, che promette alla fanciullezza di rimanere *integra*. E ciò è possibile soltanto a patto che non la si *tocchi* (“save that you

touch it”) e a patto che *l'albero* cui viene appesa sia in grado di reggerne il peso, anziché piegarsi e scivolare in basso trascinando con sé la vergine, “down into putritude”, come avveniva nella poesia *Sleep*.

In questa generale atmosfera di patologia, sconfitta, prostrazione, la riaffermazione del soggetto sta ancora una volta nella lingua, nel gioco con quest'ultima e nella sua deformazione ironica: le ultime righe, battendo sulla serie “might”, “weight”, “might”, sfociano infine in quel francesismo, “crêpe”, che volendo indicare il *crespo* del corpo invecchiato (grinzoso e avvizzito) contro la pelle *liscia* dell'eterna fanciullezza, rimanda anche al lessico culinario. Del resto, come vedremo, il problema del corpo è che desidera *sempre* mangiare.



### III. 1. 3. A capo chino

tutto prendeva una piega imprevista  
se il dolor di capo ricominciava.

Amelia Rosselli, *Documento*

Pur nelle difficoltà di lettura che continuamente pone, il testo di *If my mind were fit a king's* ci porta a dedurre che il soggetto è teso, come sempre, tra due spinte. Queste, però, non riguardano più il problema del destino: a differenza di quanto avviene nel primo *Sleep*, l'interrogazione circa la colpa, la dannazione, la possibilità della salvezza, sembra essere messa da parte. È infatti finita la guerra per guadagnarsi un pezzetto di Paradiso che il soggetto dà ormai, definitivamente, come perduto. Adesso la poesia tratta da vicino il dissidio che il soggetto vive quotidianamente, una volta abbandonata la propria lotta contro la Legge, ritiratosi “in the rear”, nel retro. In questa posa ripiegata, affronta la propria travagliata esperienza interiore, vivendo il conflitto insanabile che si consuma tra mente e corpo, tra ideale e sensibile, tra purezza e passionalità<sup>1</sup>: conflitto da cui esplicitamente muove il testo di *If my mind were fit a king's*, che rende tortuosa la forma interna della poesia, sfociando infine nel discorso sul *disturbo psichico*.

Il secondo tempo della raccolta è, in effetti, disseminato di immagini che afferiscono ai due motivi su cui si chiude la stessa *If my mind were fit a king's*: da un lato, troviamo la sospensione a mezz'aria come forma di astinenza e distacco dal vissuto del corpo mentre, dall'altro, torna ancora quel contatto con il terreno che, ormai sappiamo, pertiene suo malgrado al soggetto poetico rosselliano.

Il verbo “to hang”, che a più riprese si ripete nella poesia appena esaminata, compare anche in quella successiva del gruppo dedicato alla mente, dove, addirittura, fa da anafora introduttiva a tutte le stanze<sup>2</sup>.

hangs clatter round the head  
as if transparency itself believed  
to be but small bulwark to its

<sup>1</sup> Tale condizione è stata giustamente definita come ‘purgatoriale’ da R. Deidier, *Una musica del dolore*, p. 83.

<sup>2</sup> Tra *If my mind were fit a king's* e *hangs clatter round the head* troviamo una poesia di cui abbiamo già parlato, nel corso del primo capitolo: *Do come see my poetry*. Qui, è la poesia stessa che ‘pende increspandosi’, come un velo o una tenda: “Do come see my poetry | sit for a portrait, it | hangs in dimples, by the | light bay window, and pronounces | no shape of word, but that | you find it imperative.” *Sleep*, p. 974.

mission: cutting straight into  
the heart.

hangs clatter on the bough, as  
if all despondency came from  
within, and sunshine were a ray  
of freedom exorbitant of your  
body. Hangs clatter on the spot  
you choose to frequent, sore  
point in the general plan of  
things, cutting risks out of  
matter.

hangs noise, sound, matter, all  
sorts of things round your sprig  
of a body – it withstands all,  
turning to its own turnpike.  
Hangs water in your mouth to  
signify you may mellow, all things  
within, outdoors, in the tremulous  
wave of the hand.<sup>3</sup>

Il testo, forse uno dei più delicati ed equilibrati nell'intero *corpus* rosselliano, è costruito su movimenti che si corrispondono perfettamente tra loro: ciò riesce a rendere meno problematica la deformazione linguistica, che si annuncia già dal verso-titolo, la cui una costruzione sintattica difatti è calcata su quella dell'italiano.

Quindi, nelle prime due stanze, il “clatter”, pendendo ‘attorno alla testa’ così come ‘dal ramo’, veicola l’associazione tra questi due elementi che, del resto, abbiamo già incontrato in *Actions in my brain*, dove il pensiero stesso si ramificava. Si tratta, inoltre, di un ‘frastuono’ che, come implica la parola “clatter”, è uno ‘sferragliamento’: rumore metallico di ingranaggi che stridono, come quelli del pensiero in *If my mind were fit a king's*, o fracasso di armi da guerra che si scontrano presso la testa tormentata del soggetto. La parola “trasparency” del secondo rigo corrisponde, poi, a “despondency”, che si trova nella stessa posizione nella stanza successiva, ed entrambe le sezioni testuali si chiudono su una preposizione implicita in funzione di clausola, introdotta sia nel primo caso che nel secondo dal medesimo elemento: “cutting”.

---

<sup>3</sup> Traduzione di E. Tandolo: “pende frastuono attorno alla testa | come se la trasparenza stessa credesse | essere un ben piccolo baluardo alla sua | missione: tagliando dritto dentro | al cuore. | | pende frastuono dal ramo, come | se tutto lo sconforto venisse da | dentro, e il sole fosse un raggio | di libertà che esorbita dal tuo | corpo. Pende frastuono sul luogo | che scegli di frequentare, dolente | punto nel piano generale delle | cose, tagliando rischi fuori dal- | la materia. | | pende rumore, suono, materia, ogni | tipo di cosa attorno a quel ramoscello | del tuo corpo – sopporta tutto, | ruotando attorno al suo stesso spiedo. | Pende acqua dalla bocca a | significare che potresti addolcirti, ogni cosa | dentro, fuori, nel tremulo | gesto della mano.” *Sleep*, pp. 976-7.

Si istituiscono, in questo modo, forti relazioni tra le due stanze: ulteriore dimostrazione, questa, di come Rosselli, pur scardinando il concetto tradizionale di ‘stanza’ e privando il testo di una stringente consequenzialità logico-sintattica, riesca tuttavia a costruire delle linee motiviche che segnano lo sviluppo semantico e figurativo della poesia, proprio attraverso il meccanismo di ripetizione con variazione, efficace anche quando questo si risolve in un movimento di contrasto, come avviene in *hangs clatter round the head*.

Nella prima stanza, vediamo lo sferragliare che circonda la testa puntare direttamente a penetrare il cuore, ed è questo l’obiettivo (“mission”) che la confusione (“clatter”) intende raggiungere: perciò, la ‘trasparenza’, ovvero ogni tentativo di far chiarezza, sa di essere solo un piccolo baluardo contro la via presa dal frastuono, che dalla mente si proietta fino al cuore, in un orientamento tutto volto all’interiorità. Nella seconda stanza, il “clatter”, pendendo dal ramo-pensiero, conferma ancora una volta come tutto lo ‘sconforto’ venga dal *didentro* (“from within”), mentre troviamo i raggi *esterni* del sole che, potenziale barlume di luce e vita, invece ‘esorbitano’<sup>4</sup>, deviano dal corpo del soggetto lasciandolo nella sua ‘macchia’ di buio, ovvero, in quel luogo assordante che, paradossalmente, è lui stesso a scegliere (“the spot | you choose to frequent”)<sup>5</sup>. Si noti il cortocircuito sinestetico, tra suono e visione, che si consuma nel corso delle due stanze come se il *rumore* riuscisse a creare, intorno alla testa, un annebbiamento *visivo* e un addensarsi di ombre contro il quale poco possono sia ogni esteriore raggio di sole sia ogni sforzo interiore di trasparenza: cosa che, del resto, abbiamo già visto accadere nella prima stanza di *If my mind were fit a king’s*.

La chiusa della seconda stanza, quindi, sembra voler offrire una spiegazione alla scelta del soggetto, anche per effetto dei due punti introduttivi. Si fonda, però, su un doppio senso che rende l’interpretazione ardua: all’inizio, “cutting risks” pare indicare che la scelta di vivere nel proprio frastuono interiore risponda al tentativo di ‘ridurre i rischi’, i pericoli che il soggetto correrebbe partecipando alla materia (“out of | matter”) ma, nel complesso, l’espressione fraseologica “cutting risks *out of* | matter” suggerisce tutt’altra azione, paragonabile a quella di tagliare via la ‘materia’ stessa per separarsene.

---

<sup>4</sup> “Exorbitant” è parola che esiste in lingua inglese ma come aggettivo, nel senso di ‘esorbitante, eccessivo’, mentre qui è usato come participio presente da un ipotetico “exorbit”, ‘esorbitare’, uscire fuori dall’orbita, probabile frutto di un calco sull’italiano.

<sup>5</sup> Ma questo “spot” potrebbe essere anche il luogo oscuro che il lettore sceglie di frequentare.

Paradossalmente, ciò che rimane, una volta che il soggetto ha tentato di eliminare la materia, sono proprio i suoi ‘rischi’, di cui evidentemente non può liberarsi: e sono un pericolo proprio secondo quella voce del “best behaviour” che il soggetto in parte sembra aver introiettato, in parte continua a combattere.

Le due stanze si concludono dunque su due formule corrispondenti che si fondano su differenti accezioni dello stesso verbo, “to cut”, opponendo, inoltre, l’azione verso l’interno a quella verso l’esterno: “*cutting straight into | the heart*” (“tagliando dritto *dentro* | il cuore”) e “*cutting risks out of | matter*” (“tagliando rischi *fuori* dal- | la materia”).

L’ultima stanza della poesia è divisa in due parti entrambe introdotte, ancora, dalla parole-tema “hangs”.

hangs noise, sound, matter, all  
sorts of things round your sprig  
of a body – it withstands all,  
turning to its own turnpike.  
Hangs water in your mouth to  
signify you may mellow, all things  
within, outdoors, in the tremulous  
wave of the hand.

Nella prima sezione, il corpo viene paragonato a un ‘ramoscello’ (“sprig | of a body”) evocando, presumibilmente, una locuzione tipica dell’inglese: “you are a mere sprig of a girl” si dice infatti a una ragazzina che, per quanto si atteggi a donna, è ancora acerba e immatura. Intorno a questo corpo verde di fanciulla pendono dunque ‘rumore, suono, materia e ogni | tipo di cose’, tutti elementi che evidentemente tormentano il corpo stesso se, subito dopo, il ‘ramoscello’ diventa uno ‘spiedo’ o ‘perno’<sup>6</sup>: ciò che circonda il corpo-ramo gli ruota attorno e lo affligge, mentre lo stesso gira ‘soportando tutto’. Nella seconda parte della stanza l’immagine dell’*acqua* che pende dalla bocca, non più *bava* desiderante né *schiuma* di rabbia, suggerisce (“signify”) al soggetto che potrebbe ancora *addolcire* “all things | within, outdoors” con un tremulo movimento della mano: “wave of the hand”. Ed è questo il gesto di chi prende commiato e si lascia alle spalle il “clatter”, dipartendosi definitivamente dalla materia: ricordiamo che il soggetto rosselliano è pur sempre una fanciulla che appartiene all’altrove e che, nel suo isolamento, sta in attesa del rintocco della morte per ricongiungersi.

---

<sup>6</sup> “Turnpike”, come suggerisce la traduzione di Tanello, non va interpretato come ‘casello autostradale’ (non avrebbe senso) ma scindendo i due elementi: è una picca che gira su se stessa (come uno spiedo).

L'idea generale cui rimanda l'uso di "to hang", in questo testo come nel precedente, copre dunque un'area molto vasta che, dalla (paradossale) lievità della sofferenza<sup>7</sup>, va alla condizione di sospensione in cui si trova il soggetto stesso, lontano e al contempo attratto dalla vita, fino a una vera e propria impiccagione, quella della fanciullezza che viene appesa all'albero affinché stia lontano dal materiale e dal terreno.

D'altro canto, abbiamo già visto come trovarsi vicino al suolo sia una posizione controversa perché, se permette il contatto con la vita concreta e con la sofferenza dell'umanità, al contempo vuol dire stare nel putrido, vicino a quelle cose basse che corrispondono all'impurità del soggetto stesso. Per questo se fino alla poesia *Sleep*, quindi più o meno fino al 1961, fino a *La Libellula* e alle *Variazioni*, il soggetto, sprofondando nello ctonio, incontrando l'infero, teneva eroicamente salde le ragioni della propria caduta e della propria poesia, invece le tracce che rimangono di questo motivo lungo tutto il secondo tempo della raccolta in inglese così come in *Serie Ospedaliera* indicano che il contatto con il suolo si è fatto, ormai, foriero di disperazione, tanto che viene messo in dubbio il senso stesso di questo "non staccarsi dalle cose basse, scrivendone | supina"<sup>8</sup>. Si consideri, per esempio, un breve estratto dal secondo *Sleep*:

*And bent to the ground your hips devout verify  
there is no lightning, but only more soup  
more meat, more fast – the choice of which  
is almost left to chance.*<sup>9</sup>

Il soggetto sa bene che non conseguirà alcuna salvezza né illuminazione, alcuna risposta celeste (il fulmine) al suo ripiegarsi verso il suolo. Questo ripiegamento, non a caso, coinvolge i 'fianchi devoti', ovvero, il ventre, che si scopre destinato non al cielo ma alla terra, cui del resto appartiene ("we call out help! and *fall drit | into a mire which is our belonging*"<sup>10</sup> recita un altro testo). Questo stesso ventre, però, dal suolo non riesce a ottenere il nutrimento che desidera. Ne ricava soltanto 'zuppa', 'carne', cibo, sì, concreto e materiale, ma intrinsecamente *misero* e inconsistente, come il pugno di terra che Virgilio

---

<sup>7</sup> Se il fardello da sostenere è sempre enorme e pesante (come un elefante), nelle poesie di metà anni '60 si fa strada la consapevolezza della banalità di questa stessa sofferenza, per "sentire in tutto | il peso della noia il disturbarsi per così poco" (Cfr. *Serie Ospedaliera*, p. 238)

<sup>8</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 266.

<sup>9</sup> Traduzione di E. Tandello: "E piegati a terra i tuoi fianchi devoti verificano | che non ci sono lampi, ma solo altra minestra, | altra carne, altro digiuno – la cui scelta è quasi lasciata al caso." Cfr. *Sleep*, pp. 1002-3.

<sup>10</sup> Traduzione di E. Tandello: "e caschiamo dritti | nel fango che è di nostra proprietà." Cfr. *Ibidem*, p. 1016.

lancia nelle “canne” di Cerbero: è cibo incapace di saziare la fame del soggetto, la sua brama di vita, tanto da sembrare un ‘*digiuno*’ rispetto ai frutti pieni e dorati che invece questi avrebbe voluto divorare – i “pomegranates” che non esplodono per la *kore*, in *a hundred times must i flow o’er the tiger tree*<sup>11</sup>.

Proprio la mancanza di speranza fa sì che il soggetto arrivi perfino a mettere in discussione i principi e le finalità della propria poesia, tempestando il testo di *domande* che rivolge a se stesso, come fa anche il sofferente soggetto petrarchesco allorché, nella canzone 70, si chiede “perché sparger al ciel sí spessi preghi”<sup>12</sup>.

Who am I talking to? Who asks me  
anything? What rebel use have you  
for my jargon? Why cry, why stamp  
your feet on this hot ground, rain  
ridden, of the tears which fall beloving  
on your hot head.

Why stamp your feet? Why cry in  
fragile night, if angels watch and  
stamp their feet, on the bottom  
of your heart, fragile and forgiving?  
Oh my hot soul: they, the rich, in  
mind and matter, would quiet you  
would prefer you keep safe out of  
the way of eventual murder.  
In the ways of the rich (their poor  
jargon) lies this brilliant thirst:  
to forgive you, and pass on then  
to thirsty revenge, if you will  
but allow me to even shake your  
tips, your cold and warm hands, clasping.

Since you tried out in many myriad  
shaped angles this thirst for anger,  
this your murder: you gave in: be  
poor, do not dismanage things flowing  
along your red roots.

(He sits and cries but won’t give  
in to solace, the mother of the  
prince, as he rolled along, slumbering  
on warm cushion: your gift, your  
promenade, your bearing with me,  
along with all red roots).<sup>13</sup>

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, pp. 904-6. Per la lettura di questo testo, rimandiamo al paragrafo *Sprofondare, «down into putritude»* del capitolo *Forme della catabasi*, sezione II: «*into bemused sleep*».

<sup>12</sup> F. Petrarca, *Canzoniere*, pp. 345-6.

<sup>13</sup> Traduzione di E. Tanello: “A chi sto parlando? Chi mi chiede | alcunché? A quale tuo ribelle scopo serve | il mio gergo? Perché piangere, pestare | i tuoi piedi su questo caldo terreno, infestato | dalla pioggia, dalle lacrime che cadono amorevoli | sulla tua calda testa. || Perché pesti i piedi? Perché gridi nella | fragile notte, se gli angeli vigilano e | pestano i piedi, sul fondo | del tuo cuore, fragile e pronto a perdonare? | Oh mia calda anima; essi, i

Il soggetto si chiede, qui, a chi sia diretta la sua poesia ribelle, misera e materiale, e che utilità abbia *pestare* con violenza il suolo per *lasciare le proprie impronte sulla terra*<sup>14</sup>, che è umida soltanto perché innaffiata da un pianto universale e non davvero fertile. La domanda è dunque dove porti il suo desiderio di vendetta contro l'ingiustizia e il massacro del mondo: motivi, questi, che riportano, ancora una volta, alla figura di Amleto, che fa capolino nel finale.

Le domande che il soggetto pone a se stesso potrebbero essere, in realtà, domande che gli sono state poste da *qualcun altro*: i commentatori della sua poesia. Pur nel generale sconforto, troviamo infatti un sarcastico riferimento ai 'ricchi, in | mente e materia'<sup>15</sup> che, dotati di buonsenso e di risorse economiche, vorrebbero placare il soggetto, allontanarlo dalla via del 'futuro omicidio' ("eventual murder"), esercitando il 'perdono' e 'trasmettendolo' sulla sua 'vendetta assetata' ("to forgive you, and pass on then | to thirsty revenge"). Questi stessi 'ricchi', nonostante il loro *status*, hanno però una *lingua povera* ("their poor | jargon") al contrario del soggetto che, irrimediabilmente misero, adopera il proprio "rebel ... jargon" animato dalla rabbia e dalla sete di vendetta ("thirsty revenge"): le passioni che, appunto, lo spingono sulla via dell'eventuale massacro.

L'espressione "rich, in | mind and matter", per altro, calca e rovescia la formula cristiana che promette il regno dei Cieli ai *poveri in spirito*, "poor in spirit"<sup>16</sup>, ed è sempre il testo delle *Beatitudini* che troviamo dietro l'immagine della 'sete di rabbia', "thirst of anger": "Blessed are they which do *hunger and thirst* after righteousness: | for they shall

---

ricchi, di | mente e di materia, t'acquieterebbero | preferirebbero ti tenessi al sicuro | da eventuale assassinio. || Alla maniera dei ricchi (il loro povero | gergo) giace questa brillante sete: | di perdonarti, e poi passare | ad assetata vendetta, se anche | solo mi lascerai stringerti le | punte delle dita, le tue fredde calde mani, aggrappandosi. || Da quando facesti prova in molte miriadi sagomati angoli di questa sete di rabbia, | di questo tuo assassinio: hai ceduto, sii | povero, non male amministrare le cose che scorrono | lungo le rosse radici. || (Egli siede e piange ma non cederà | alla consolazione, la madre del | principe, giunto barcollando, sonnecchiando | su caldi cuscini: il tuo dono, la tua | passeggiata, il tuo sopportarmi, | assieme a tutte le rosse radici.) *Sleep*, pp. 994-7.

<sup>14</sup> Il verbo "to stamp", che troviamo nella prima e nella seconda stanza di questa poesia, vuol dire 'pestare i piedi' nella comune forma intransitiva. Se transitivo, invece, (come usato da Rosselli) indica "to beat to pulp or powder", "to crush or press (fruit, esp. crabs) to extract the juice" o, ancora, "to impress" qualcosa su una superficie (Cfr. *OED*, vol. XVI, pp. 482-3). In questo testo, troviamo a più riprese la costruzione "to stamp the feet on (something)": pestando il terreno, i piedi del soggetto lo colpiscono violentemente e vi lasciano inciso il proprio segno (quasi lettere impresse sulla carta, si potrebbe dire) così come, più avanti, il suo cuore è ormai pestato e inciso dai segni lasciati dai piedi degli angeli, rivelando quanto siano state vane le sue preghiere. "To stamp" nel senso di 'imprimere' era del resto già usato in *If my mind were fit a king's* per indicare l'azione della luce interiore che 'stampa' violette del pensiero sul fondale della mente.

<sup>15</sup> Così come ironico è il ritorno degli elementi "mind and matter".

<sup>16</sup> "Blessed are the poor in spirit: | For theirs is the kingdom of heaven". Cfr. *The Gospel according to Matthew*, p. 938 [*Matthew* 5:3].

be filled”<sup>17</sup>. Qui, grazie alla quasi totale sovrapposizione fonica tra “hunger” e “anger”, vediamo che la stessa rabbia si fa oggetto della sete del soggetto – gioco ironico, sì, ma anche rivelatorio, perché ormai sappiamo come la collera divori il soggetto della poesia e istighi la sua fame di vendetta, intrappolandolo in un circolo vizioso da cui non riesce a uscire. L’allusione cristiana viene dunque ribaltata per smascherare l’ipocrisia dei ‘ricchi’: è facile perseguire la via del ‘perdono’ come la morale cristiana vorrebbe, quando se ne hanno le possibilità, mentali e materiali. Invece, il soggetto conosce la *miseria* sulla sua propria pelle, esperienza dalla quale scaturisce l’esigenza di ribellione.

L’ultima stanza racconta, però, la sua sconfitta. Avendo messo alla prova la sua ‘sete di rabbia’ e il suo desiderio di ‘omicidio’ da tutte le ‘angolature’ possibili, non rimane infatti che la ritirata dal campo di battaglia (“gave in”). Il che vuol dire accettare di rimanere povero (“be poor”) come la stessa parola cristiana richiede e cercare di non ‘mal-amministrare le cose che scorrono | lungo le ... rosse radici’: immagine, quest’ultima, che sembra alludere sia all’esigua e insanguinata eredità consegnata al soggetto dalla famiglia e dalla storia, sia al suo proprio ‘radicamento’ alla terra, alla vita umile e misera come alla dimensione corporea e carnale.

Quindi, in continuità con il motivo dell’eredità, nell’ultima sezione testuale, tra parentesi, troviamo una scena che sembra avere per protagonista Amleto (“he”): un Amleto che, però, non arriva fino in fondo alla propria tragedia perché, come il soggetto, ha rinunciato alla vendetta e *siede ora piangente*, avendo accettato la sconfitta e la ritirata dal campo di battaglia. Pur arresosi, non cede però al ‘sollazzo’, un conforto che, per via della costruzione della frase, sembra coincidere con la stessa “mother of the prince”: così, il riferimento a Gertrude posto vicino alla parola “solace” fa pensare che il principe, pur rinunciando alla vendetta, non abbia ceduto al godimento del *desiderio*, come ha fatto invece la madre che ha barattato la ricerca della giustizia con l’appagamento dell’*eros*<sup>18</sup>.

L’attacco della poesia successiva espande lo stesso motivo sovrapponendo in maniera vertiginosa (e blasfema) l’immagine di Gertrude a quella della Madonna: la prima è evocata in quanto ‘madre’ che, con il suo ‘lucidalabbra rosa pallida’, schernisce ‘il

---

<sup>17</sup> *Ivi* [Matthew 5:6].

<sup>18</sup> Vedi, a tal proposito, il monologo di Amleto contro il marciume del mondo e le lenzuola incestuose della madre, cfr. W. Shakespeare, *Hamlet*, I, 2, vv. 135-59 in Id., *Amleto*, pp. 28-31.



principe’, la seconda invece rappresenta l’unica ‘madre’ in cui il ‘perdono’ potrebbe mai prendere ‘forma’.

Pardon in the shape of mother with  
her pale pink lipstick sticks out  
its tongue at me: you do not follow  
it, the prince who sits, eating jam.  
She overrules your bread-hot band  
of pearls round the brain, will  
not give in to princely pride, or  
its hot intershade: your jam.

She overrules? She bends your pride (...).<sup>19</sup>

Così, attraverso la sovrapposizione delle due figure di madre, la prima stanza di questa poesia arriva a suggerire che il ‘sollazzo’ della regina sia, in sé, una forma di perdono. Il principe invece, con cui il soggetto evidentemente si identifica, lo rigetta (“you do not follow it”) e il perdono stesso si prende gioco di lui, tirando fuori la lingua: “Pardon” è, infatti, il soggetto sintattico dell’azione, “sticks out | its tongue”. Tuttavia, se anche fa la linguaccia al soggetto (mentre questi rimane a ‘mangiare marmellata’), “she” (la ‘madre’, in cui il perdono stesso prende forma) “overrules your bread-hot band | of pearl round the brain”: spadroneggia sul cervello del soggetto e non si arrende al suo ‘orgoglio principesco’, riuscendo invece a piegarlo (“She bends your pride”).

A partire da “eating jam” si sviluppa quindi una serie fonico-semantiche che è particolarmente fitta e densa, e si scandisce in “bread” (su cui andrebbe spalmata la marmellata), “brain” (in legame allitterante con “bread”) e, infine, di nuovo, “jam”. Cerchiamo di seguire le associazioni linguistiche e l’immaginario che queste evocano. La “band of pearl” sembra cingere la testa del soggetto come una *corona*, a significarne lo stato ‘principesco’; tuttavia, non sembra un *segno esterno* di effettiva regalità quanto piuttosto una *costrizione interna*, a immagine di quell’orgoglio principesco che, evidentemente, racchiude e circonda il ‘cervello’ del soggetto-principe. Sappiamo, però, che la sua mente non è degna di quella d’un re: difatti, la “band of pearl” si piega e viene “overruled” dal ‘perdono in forma di madre’. Questa ‘fascia’, oltretutto, sembra *cocente* come *pane* appena sfornato, giacché la formazione rosselliana “bread-hot” gioca con la

---

<sup>19</sup> Traduzione di E. Tandello: “Perdono in forma di madre con | il suo rossetto rosa pallido mi caccia fuori | la lingua: non lo segui, | il principe che siede, mangiando marmellata. | Ella è più forte della tua fascia di perle calda | di pane attorno al cervello, non cederà ad orgoglio principesco, o alla | sua calda ombra di mezzo: la tua marmellata. || È più forte di te? Essa piega il tuo orgoglio (...)”. *Sleep*, pp. 998-9.

diffusa costruzione “red-hot” che vuol dire, appunto, ‘rovente’. In sostanza, ciò che questo gioco sembra suggerire è che il soggetto sia una *testa calda*, espressione dell’italiano che in inglese suona “hot-head”: locuzione qui, forse, ironicamente allusa. Inoltre, abbiamo accennato al legame associativo che porta a “bread”, al ‘pane’, a partire dalla subito precedente “jam”, la ‘marmellata’, di cui il principe si nutre. Questa sembra rappresentare le condizioni della sua stessa vita: ricordiamo che il soggetto ha lasciato “the white marmalade | of choices” dapprima “to chance” e quindi “go wrong”<sup>20</sup>, cioè *andare a male*, proprio a causa del suo rancore e del suo orgoglio. Ma la parola “jam” può indicare anche un ‘ingorgo’: in sostanza, quello di un cervello che si è *surriscaldato* perché, cinto dalla corona rovente del suo “princely pride”, al contempo, è dominato e deriso dal “Pardon”. Per questo, si trova infine intrappolato in una “hot intershade”, una calda ombra di mezzo, che è la sua stessa “jam”: il *pasticcio* dolceamaro della sua vita, di cui si nutre perché, paradossalmente, rappresenta anche il suo passatempo *preferito* – ‘essere in un pasticcio’ o ‘in un guaio’ corrisponde, infatti, all’espressione “to be in a jam”, ma la locuzione “one’s jam” indica la predilezione di qualcuno per qualcosa.

Del resto, lo stesso principe, nell’ultima stanza di *Who am I talking to? Who asks me*, rimane a ‘sonnecchiare’ tra caldi cuscini, sognando di vecchie consolazioni: un regalo, una passeggiata, il conforto della pazienza altrui, lungo il lascito macchiato di sangue (ancora, “all red roots”) che, per forza, trascina con sé.

I due testi danno così nuova forma al conflitto vissuto dal soggetto, tra il desiderio di *vendetta* e la necessità del *perdono*, a seguito del massacro di cui, suo malgrado, è erede. Per questo, troviamo, da un lato, l’immagine di Amleto e, dall’altro, l’allusione alla parola cristiana: e il conflitto è tanto tormentoso da ‘surriscaldare’ il cervello del soggetto. Preso in tale *impasse*, questi non riesce né ad adempiere il dovere della vendetta né a seguire l’insegnamento del perdono, rimanendo sospeso nel mezzo, in una calda zona d’ombra. Perfino in questi casi, però, la gravità delle circostanze è come esorcizzata dall’ironia, che si realizza nel gioco con la lingua che, spinto fino al rompicapo, riesce infine a farsi beffa della stessa implicita tragedia che accosta il soggetto ad Amleto.

Inoltre, attraverso la poesia *Who am I talking to? Who asks me*, comprendiamo come radici, bulbi, tuberi, immagini che ogni tanto fanno capolino in *Sleep* in maniera

---

<sup>20</sup> Le due citazioni sono tratte, rispettivamente, dal secondo testo del dittico 1964 e dall’escluso *Time can stop either for good*: cfr. nota 53 della *Premessa* a questa stessa sezione.

apparentemente gratuita, siano invece segno (che così è tragico e ironico allo stesso tempo) di quel problema dell'eredità ricevuta, quindi da trasmettere, che in precedenza si trovava sviluppato proprio attraverso la memoria shakespeariana come attraverso quella eliotiana: si tratta, cioè, del problema di un soggetto che, trasportando con sé un'eredità povera e insanguinata, finisce per sprofondare nella terra senza che, però, questa possa davvero generare nuova vita, fiorire e fruttificare alla luce del sole.

Perciò, nel secondo *Sleep*, il soggetto sceglie piuttosto una sospensione ospedaliera, una posizione di mezzo, né infera né celeste, fino a vivere una “privazione di vita” che è purgatoriale, sì, ma che almeno dovrebbe prometersi meno dolorosa.

La rinuncia allo scontro aperto e la posizione di arretramento identificano dunque la poesia di questo tempo della raccolta: un'atmosfera esistenziale che si trova già descritta nel primo testo che apre il secondo *Sleep*, seguendo il dittico 1964.

Straight as a shaft of light she fled from  
the cunning race, fled into the hangar, black  
almost since its grey was clear. And in the straights  
of these definite standings she understood perhaps  
to have beloved all the world with too much  
intensity, and herself, the queen of it, as it  
ran ramshackle into the hangar, a plane on its  
way to triumph or its own perdition.

The hangar closed down: bent on practicability.  
She returned head lowered and a bordered belt  
on the sides, a trifle blowsy, but perhaps moderate  
enough in her judgement, to an old apprehension  
or acceptance of the causes: lower your nets  
when the fish drag, and clear the decks from  
all damaging surf! A plane, then a ship, all  
moderate means, and her belt waist in accordance  
with these laws of speed.<sup>21</sup>

Il soggetto femminile di questa poesia, a seguito del conflitto come un aereo da guerra si ritira volontariamente nel suo “hangar”, che chiude i battenti perché qui, ‘nelle strette | di queste decise posizioni’, il soggetto comprende il suo errore: aver amato con troppa

---

<sup>21</sup> Traduzione di E. Tanello: “Dritta come un raggio di luce fuggì dal- | l’astuta razza, fuggì nel capannone, nero | quasi da che il grigio s’era schiarito. E nelle strette | di queste decise posizioni forse comprese | d’aver amato tutto il mondo con troppa | intensità, e se stessa, d’esso regina, mentre | nel capannone un aereo correva sbalottando | verso il suo trionfo o la sua perdizione. || Tendente al pratico: l’hangar chiuse i battenti. Essa ritornò a testa bassa e con una cintura bordata | ai fianchi, un tantino appariscente ma forse moderata | alquanto nel suo giudicare, ad una vecchia apprensione | o accettazione delle cause: calate le reti | quando i pesci tirano, e liberate i ponti da | ogni travolgente risacca! Un aereo, poi una nave, tutti | mezzi moderati, e la sua vita incinturata in conformità | con queste leggi di velocità.” *Sleep*, pp. 952-3.

intensità tanto il mondo quanto se stessa, immaginando di esserne regina. Come chiarirà *If my mind were fit a king's*, invece, la sua mente non è degna della sovranità. Perciò, il soggetto esce dal suo confinamento a testa bassa (“head lowered”), con una cintura (“bordered belt”) stretta attorno ai fianchi per contenere il suo ventre e, soprattutto, per tenersi fermo in mezzo alla velocità del mondo, in favore di una vita dimessa, sobria, quasi monastic<sup>a</sup> – ma con ironia, visto che la ‘cintura’, segno di austerità, è ‘bordata’, quindi ornata.

Il testo sembra così completare l’accenno alla “new morality” su cui culminava quello precedente, la seconda poesia del dittico del ’64: come segnalato dall’immagine delle reti e della pesca, si tratta, evidentemente, dell’esercizio della pazienza e dell’umiltà cristiane, ultima *chance* per sperare che dall’acqua possa venire alcuna fertilità. Ricordiamo che invece nella poesia *Sleep*, il “fish monger” si dava ormai per rovinato, “broken”; e, del resto, *Time can stop either for good*, testo escluso del ’65 che abbiamo già avuto modo di incontrare, afferma che il tempo *non* è un ventre che, in quanto tale, possa essere fecondato per generare (“Time is no belly”) ma un *gancio* uncinato che, penetrando nel corpo della vittima, la stringe a sé (“it is a harpoon”)<sup>22</sup>.

La presenza dell’elemento “belt” in *Straight as a shaft of light she fled from* ricopre, inoltre, una doppia funzione meta-testuale, tale da dare continuità alla raccolta. *In primis* collega questa prima poesia del secondo tempo di *Sleep* al testo inaugurale dell’intero libro, *What woke those tender heavy fat hands*, che similmente si chiudeva accennando alla benzina che fa girare il pianeta: si trattava, in quel testo, dell’“accettazione malinconica” necessaria a vivere “in mezzo a una società fatta di carburante”<sup>23</sup>, società che ora sembra muoversi troppo velocemente per il soggetto (“in accordance | with these laws of speed”). In seconda istanza, la cintura schiude un nuovo motivo per la testualità di *Sleep*, alludendo al contenimento della *pancia*, il “belly” che, come vedremo, ricorrerà in numerosi testi

---

<sup>22</sup> *Poesie escluse da «Sleep»*, pp. 1118-20. Rosselli poteva avere in mente uno dei ‘sonetti terribili’ di Hopkins, *Thou art indeed just, Lord, if I contend*, in cui il soggetto si definisce un ‘eunuco del tempo’, sottolineando la sua impotenza creativa (nell’arte come nella vita): “birds build – but not I build; no, but strain, | Time’s eunuch, and not breed one work that wakes. | Mine, O thou lord of life, send my roots rain.” (Cfr. G. M. Hopkins, *Poesie e prose scelte*, pp. 154-5). Rispetto a questa immagine, se veramente vi allude, la poesia rosselliana attua un ribaltamento delle posizioni nel rapporto erotico-fatale che si consuma tra soggetto e tempo: questo non è infatti un *grembo* che il soggetto deve fecondare ma, al contrario, è la forza che, arpionandolo, penetra e prende possesso del soggetto stesso.

<sup>23</sup> ‘Paesaggio con figure’, p. 275.

del secondo *Sleep*, fino alla poesia che conclude l'intera raccolta, *Accidents befell her and ringingly she*.

### III. 1. 4. Devianze elettriche

La mente che si determina è forse  
un gioco fasullo?

Amelia Rosselli, *Variazioni Belliche*

È il caso di tornare adesso sui nostri passi, al gruppo di poesie apertamente dedicate all'attività interna alla 'testa'. Abbiamo visto come *If my mind were fit a king's* si apra problematizzando il rapporto tra mente e materia perché la prima non riesce a esercitare il proprio dominio sulla seconda e, anzi, confinata in posizione di arretramento, si lascia condizionare dai sensi e dai sentimenti, dai movimenti del corpo. Il testo prosegue quindi esplorando la scissione che il soggetto vive dentro di sé e culmina, infine, proprio nel problema della sessualità: in particolare, della *sessualità femminile* che, ricollegando il finale del testo al suo *incipit*, turba la mente del soggetto fino a renderla 'indegna d'un re'. Perciò, sembra necessario soffocare la passionalità e mantenere intatta la propria virginea fanciullezza sì che la mente, non più disturbata dal corpo, possa finalmente assumere una posizione elevata, lontana dalla materialità, da cui esercitare il proprio ruolo di dominio.

Sullo stesso conflitto tra mente e cervello torna anche l'ultimo testo del ciclo, che lo porta fino alle sue estreme conseguenze.

A mind quite narrow yet  
exhaled: a mind transmitting  
its morse code brutally  
on chairs painted white.  
A mind tapping out the  
message you'll not want  
to read, pleasing yourself  
with my confusion. Yet  
it's a telegram! to make  
you sigh, or verify me  
or explode into rapture.

A mind that does not know  
its code, yet in shallow  
waters so cold braces up  
against the mortified soul.  
You may hear its squinting  
its tearing the map with  
large fat hands, or withdrawing

to diversified code. Its  
code! Its tail: its mush  
grey matter, and the needle  
thrust, fattening the air.

Has it a balance? Has it  
a balanced view? Has it  
hands and feet, watering  
the air? No, its raptures  
are too short for comment  
and withdraw into caverns  
larger than your mouth  
when you start speak.

I am no mind – I am a brain  
made fast to cajolery, its  
breath interlocked with  
separate time. No brain  
no time – no stinging smile;  
a grey lump, an electric  
swerve – then all is gone.  
Mind sever me from matter  
do not lose time, lose it  
if you must on despair's  
hill, but mock me not!

Quite quiet the breath  
takes time: its cajolery  
is fast hung to your silent  
mind of the matter.<sup>1</sup>

Il breve *corpus* aperto da *Must I tire my mind out* si chiude con *A mind quite narrow yet* in un cerchio che ricollega perfettamente l'una all'altra. Anzitutto, entrambe le poesie recano nel breve verso-*incipit* la parola 'mente' che proprio in virtù della *tensione* cui allude il primo testo ("to tire out") sembra ora farsi *sottile* ("narrow"). L'aggettivo "narrow" è, però, anche ironico, indicando una certa *limitatezza* con l'allusione alle espressioni "to have a narrow mind" o "to be narrow-minded", usate comunemente per indicare una

---

<sup>1</sup> Traduzione di E. Tandolo: "Una mente alquanto stretta eppure | esaltata: una mente che trasmette | il suo morse brutalmente | su sedie dipinte di bianco. | Una mente che trasmette il | messaggio che non vorrai | leggere, compiaciuta della | mia confusione. Eppure | è un telegramma! per farti | sospirare, o verificarmi | o esplodere d'estasi. || Una mente che non conosce | il suo codice, eppure in | acque basse così fredde si fa forza | contro l'anima mortificata. Puoi sentirla nel suo strabismo | strappare la pianta con | large mani grasse, o ritirarsi | in un codice diverso. Il suo | codice! La sua coda: la sua | molle materia grigia, e l'ago | conficcato, ingrassano l'aria. || Possiede un equilibrio? Un | parere equilibrato? Ha | mani e piedi, che annaffiano | l'aria? No, le sue estasi | sono troppo brevi per alcun commento | e si ritirano in caverne | più grandi delle vostre bocche | quando vi mettete a parlare. || Io non sono una mente – sono un cervello | reso veloce dal raggio, il suo | fiato incatenato al | tempo diviso. Niente cervello | niente tempo – nessun sorriso pungente; | un raggrumo grigio, una | sbandata elettrica – e poi tutto sparisce. | Mente separami dalla materia | non perdere tempo, perdilo | se devi, sulle colline | della disperazione, ma non ti far beffa di me! || Del tutto quieto il fiato | prende tempo: il suo giocherellare | è appeso stretto alla tua silente | mente della materia." *Sleep*, pp. 1032-5.

persona dalle vedute ristrette: ed è la stessa limitatezza per cui questa mente non può essere ‘degnà d’un re’<sup>2</sup>. Ma è anche la forma della poesia che, passata attraverso l’allargarsi del rigo in *Actions in my brain* e in *If my mind were fit a king’s*, torna a farsi ora *assottigliata*, com’era già in *Must I tire my mind out*, seppur *A mind quite narrow yet* sia di estensione molto più lunga. Il testo segna, così, la chiusura del ciclo di poesie dedicate alla ‘testa’, sia dal punto di vista formale sia, come subito vedremo, da quello contenutistico; difatti, il motivo che ha dominato il gruppo di poesie si apre al confronto con il lettore, mettendo a tema la possibilità stessa di comunicare il vissuto dell’entità mente-corpo attraverso la lingua (e la scrittura) della poesia.

Come già nei precedenti testi, le prime tre stanze di *A mind quite narrow yet* descrivono l’attività della mente del soggetto. A inizio poesia veniamo a sapere che questa, pur stretta, limitata, inadatta alla posizione regale (“narrow”), nondimeno, è “exhalted”; ed è in tali condizioni che trasmette un messaggio in *codice* per il lettore, il quale, tuttavia, non vorrà davvero leggerlo, compiacendosi invece di trovare solo ‘confusione’ nei suoi segni. Eppure, il messaggio c’è (“Yet | it’s a telegram!”) e, anzi, intende far sospirare il lettore (“to make | you sigh”), dargli prova dell’esistenza e dell’autenticità del soggetto (“verify me”) o farlo esplodere nella stessa estasi (“explode into rapture”) che, evidentemente, ha preso la mente del soggetto.

A incorniciare questa prima stanza troviamo dunque un’area semantica ben precisa: quella che descrive *l’esperienza mistica* come un *elevarsi* (significato letterale di “to exalt”<sup>3</sup>) al di sopra del mondo fisico e corporeo fino a raggiungere il *rapimento estatico* (“rapture”), ovvero, la pura contemplazione del *divino* secondo la mistica cristiana, dove a innalzarsi è l’anima. In questo caso, “exhalted” è invece la *mente*, che dovrebbe elevarsi al di sopra del limite *materiale* per raggiungere l’ideale: benché chiusa e ristretta, “narrow”, la mente del soggetto sembra esser riuscita a eccedere il suo stesso confine, nell’estasi.

Al contempo, però, il percorso tracciato dalle poesie precedenti e l’eco della lingua italiana inducono la possibilità di un secondo livello di lettura di questi stessi termini: l’aggettivo italiano ‘esaltato’, infatti, non è sinonimo di ‘elevato’<sup>4</sup> quanto, piuttosto, di

---

<sup>2</sup> Parlando, evidentemente, di *Actions in my brain* e di questo ultimo testo, Rosselli affermava: “In maniera a volte scherzosa parlavo della velocità del pensare...indugiavo su codici e problemi del cervello...il tutto può apparire leggermente ironico. Dipende dal modo in cui si legge.” Intervista a cura di Marco Caporali, p. 115.

<sup>3</sup> La variante con l’‘h’ (“exhaltation” e derivati) usata da Rosselli è contemplata ma data come forma obsoleta in *OED*, vol. 5, p. 534.

<sup>4</sup> Al massimo, può esserlo nel senso di “elevato dalle lodi altrui”.



*esagitato*, infervorato, persino elettrizzato, a maggior ragione se si tratta di una ‘mente esaltata’, che è tale proprio perché ‘in grande agitazione’. Lo stesso lessico che descrive l’*elevazione mistica nell’estasi* riesce, dunque, ad alludere a uno stato di *eccitazione* mentale-cerebrale che è esattamente quello del soggetto, che conosciamo fin nella sua fisiologia grazie ad *Actions in my brain*: una tale *frenesia* da sfociare ora in una vera e propria *esplosione*. Del resto, la parola “rapture”, che letteralmente significa ‘estasi’, è di per sé correlata semanticamente a “ravish”, termine che abbiamo incontrato in *Well, so, patience to our souls* come nella prima poesia del dittico 1964: il ‘rapimento’ della mente è perciò come un ‘ratto’ violento, per certi versi molto più simile al *delirio* che alla contemplazione estatica, che, non a caso, si esprime “brutally”, *brutalmente*. Perciò, le “chairs painted white” su cui la mente ‘picchietta’ (“tapping out”) il suo telegramma in codice Morse sembrano, da un lato, sostituire la superficie *bianca* su cui ordinariamente si trascrive un messaggio, la pagina o il foglio, dall’altro lato, suggeriscono uno scenario ospedaliero-manicomiale: quello che, secondo un osservatore raziocinante, sarebbe più adatto a una mente tanto esaltata e confusa. Che il codice Morse venga ‘tamburellato’ sulle ‘sedie’ implica, oltretutto, il coinvolgimento del *corpo* (quantomeno, delle dita) attraverso cui, evidentemente, la *mente* si esprime – su questo, però, torneremo più avanti.

Dal rapimento frenetico della mente, allo stesso tempo estatico e delirante, il lettore può dunque decidere se farsi coinvolgere o meno: nel primo caso, prestandosi all’ascolto e facendosi raggiungere e attraversare dal ‘telegramma’ della mente, fino a esplodere nella stessa estasi; nel secondo caso, riducendo a mera ‘confusione’ la mancanza, nel messaggio, di una codificazione strettamente razionale. Del resto, come la seconda stanza afferma, la mente stessa non conosce la *lingua* in cui formula il telegramma.

A mind that does not know  
 its code, yet in shallow  
 waters so cold braces up  
 against the mortified soul.  
 You may hear its squinting  
 its tearing the map with  
 large fat hands, or withdrawing  
 to diversified code. Its  
 code! Its tail: its mush  
 grey matter, and the needle  
 thrust, fattening the air.

Nonostante ciò, la mente tenta in ogni modo di esprimersi facendosi forza contro la *mortificazione* dell'anima (“braces up | against the mortified soul”), che è dovuta, forse, alla difficoltà di farsi comprendere e di comunicare il proprio vissuto autenticamente, senza avvilirlo. Il lettore può perciò ‘sentire’ la mente che, nello sforzo di trasmettere il suo telegramma, dà occhiate di sbieco (“squinting”) o fa a pezzi la mappa (“tearing the map”) con le sue ‘larghe grasse mani’<sup>5</sup>: cioè, la mente non comunica direttamente ma sempre in maniera *obliqua* e, addirittura, disperde con violenza tutte le *coordinate* che di solito permettono di orientarsi nello spazio del discorso linguistico, fino a indietreggiare, per ‘ritirarsi’ (“withdrawing”) verso un altro “code”, “diversified”. Si tratta di un codice che è *diverso*, nella misura in cui si distingue da qualsiasi altra lingua, e che già in se stesso deve essere molteplice e *diversificato*, sempre soggetto a trasformazioni, nel segno di quello spostamento continuo che è necessario a esprimere le ‘azioni’ troppo rapide e frenetiche del cervello. Notiamo come la ripresa del movimento di *arretramento* (“withdrawing”) che conduce al “diversified code” sia coerente con l’immaginario *spaziale* evocato dal dettaglio della ‘mappa’. Al contempo, le “large fat hands” che la ‘fanno a pezzi’ rimandano al primo testo di *Sleep, What woke those heavy fat hands*. Sono evidentemente le stesse mani che, in quella poesia, avevano agito portando le anime alla condanna e all’esecuzione del boia: nel dettaglio delle ‘mani’ è così sintetizzata la vicenda della *caduta* del soggetto, fino alla sua *mortificazione*. Quest’ultimo termine, biologicamente parlando, descrive una condizione di *svilimento* che è simile alla morte, e ricordiamo che le “bodily stripped souls” di *What woke those heavy fat hands* erano tornate alla polvere nonostante continuassero ad agitarvisi (“fermenting in the dust”). Soprattutto, però, “mortification” è una parola che afferisce, nuovamente, al linguaggio ascetico cristiano: strettamente legata all’idea di sacrificio, la ‘mortificazione’ indica la sofferenza e la penitenza che l’uomo volontariamente si infligge nel cammino di *purificazione* e, quindi, di *perfezione* da intraprendere per avvicinarsi a Dio, reprimendo, umiliando, castigando (appunto, *mortificando*) la dimensione carnale, non soltanto nell’atto ma anche nella *volontà*, che si presuppone già corrotta dal peccato originale. Ed è proprio con un movimento *contrario* a quello subito dall’anima (“against the mortified soul”), la quale, colpevole, si trova umiliata e schiacciata nel gelo di ‘acque basse’ (“in shallow | waters so cold”), che la mente

---

<sup>5</sup> Si noti la sinestesia tra udito e vista (“hear its squinting”): un cortocircuito tra i due sensi che descrive proprio l’atto della lettura del messaggio.

si fa forza e si protende verso l'alto. Difatti, “to braces up” è un verbo fraseologico il cui senso figurato è propriamente quello di ‘tenersi forte’ ma che Rosselli sembra usare anche in virtù del significato delle singole componenti: l'avverbio, in particolare, assume un peso significativo indicando quella tensione verso l'alto (“up”) che sostiene (“to brace”) la *mente* mentre questa, “exhorted”, cerca di elevarsi *contro* la mortificazione dell'*anima*, ovvero, contro quella spinta verso il basso (“mortified soul”) che, volendo umiliare le pulsioni corporali, la schiaccia in acque fredde. La mente, che in *If my mind were fit a king's* si trovava ripiegata su se stessa, rivolta verso il suo stesso ‘retro’, ora tenta di allungarsi e protendersi verso l'alto (verso il “mondo delle idee”?) andando oltre il corpo e oltre l'anima stessa, che nel corpo rimane invischiata perché questo ne inquina e corrompe la volontà. Tuttavia, poiché la mente cerca, allo stesso tempo, di trasmettere un messaggio all'Altro, non può che articolarlo in segni che sono sensibili e materiali (“tapping out”): così, tesa verso differenti direzioni (l'alto e il basso, l'idea e la materia), la mente finisce per incrociarsi gli occhi (“its squinting”) e per confondere le coordinate (“its tearing the map”) sino a ricadere nel suo stesso retro (“withdrawing”).

Il suo sforzo – che è, contemporaneamente, di sublimazione verso l'alto e di comunicazione verso l'Altro – si converte, così, in un movimento spaziale che culmina nel gioco bilingue: “Its | code: its tail”. Quest'ultimo, passando attraverso l'eco dell'italiano, associa la lingua ‘diversificata’ della mente (“code”) alla sua stessa ‘coda’ (“tail”)<sup>6</sup>: a ciò che sta nel suo retro e che, perciò, non è subito visibile né evidente. E la ‘coda’ della *mente* (la sua parte posteriore, più recondita) è la ‘molle *materia grigia*’ che formula il codice stesso, il *cervello*. In altri termini, la mente deve per forza fare i conti con il corpo che la condiziona pur stando ‘nel retro’, dal momento che è *qui* che si muovono le parole, le ‘azioni nel cervello’ che articolano il messaggio: ed è per questo che la mente non conosce il codice in cui viene espresso. Nel cervello, però, sta conficcato un ago (“the needle | thrust”): un elemento minimo e pungente che ne *disturba* il funzionamento, simile a quell'ago che, penetrato nella necessità, ne ha compromesso il regolare corso. L'accostamento tra “mush” e “grey matter” evoca, oltretutto, la locuzione inglese che indica un cervello ridotto ‘in poltiglia’ (“a brain turned to *mush*”), a sottolineare quanto ormai sia malconcio quello del soggetto.

---

<sup>6</sup> Il gioco è stato già notato da L. Barile in *Amleto in Sleep*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 74.

Di conseguenza, se il cervello è disturbato e si trova ridotto a una poltiglia, il soggetto deve ammettere, nella terza stanza, che la sua mente non può avere equilibrio<sup>7</sup>. Come abbiamo visto accadere nella poesia di Emily Dickinson, *I felt a Cleaving in my Mind*, l'attività della mente è disturbata proprio perché al suo interno (o, nel caso rosselliano, *nel suo retro*) il cervello si è come *fisicamente* danneggiato.

Difatti, le sue “raptures” sono tanto brevi da non consentire alcun ‘commento’. Sappiamo già che i movimenti cerebrali descritti in *Actions in my brain* sono tanto veloci da superare qualsiasi tentativo di fermarli: *A mind quite narrow yet* espande ora lo stesso motivo.

its raptures  
are too short for comment  
and withdraw into caverns  
larger than your mouth  
when you start speak.

Le ‘esaltazioni’ del pensiero sono così brevi e rapide che, non appena sopraggiunte, svaniscono ritirandosi (di nuovo: “withdraw”) in ‘caverne più grandi’ di quanto possa esserlo una ‘bocca’ che si apre per ‘parlare’. Ovvero, le folgorazioni che scaturiscono dalle frenetiche ‘azioni nel cervello’, e che la mente si sforza di comunicare, difficilmente possono articolarsi in un discorso razionale, giacché la lingua comune non può contenerle: il codice della mente-cervello non può che essere obliquo e dissonante, ‘diversificato’. Emergendo improvvisamente dal ‘retro’ del pensiero (“Its | code! Its tail”), dal suo “buio fisico e corporeo”<sup>8</sup>, queste “raptures” vi riaffondano subito, talmente immediate da non poter essere spiegate né interpretate dalla lingua comune. Ed è questa una rarissima descrizione che Rosselli regala della propria parola poetica che, esprimendo l'estasi-delirio della mente-cervello nella sua lingua ‘diversificata’, tenta di portare il lettore alla compassione, nel senso etimologico del termine: a *sentire, riconoscere, esperire* su di sé il vissuto della mente-cervello (“to make | you sigh | or verify me”), fino a

---

<sup>7</sup> La frase “Has it | hands and feet, watering | the air?” ritorna ironicamente sulle immagini usate nella stanza: “A mind that (...) in shallow | waters so cold braces up” e “tearing the map | with large fat hands”. Nel primo caso, il contesto figurativo fa sì che “to brace up” indichi anche, attraverso un corto-circuito con l'italiano, il tentativo di “sbracciarsi” per non annegare nelle ‘acque basse’. Contestualmente, abbiamo l'immagine della mente che usa le sue ‘larghe grasse mani’ per fare a pezzi la ‘mappa’. Dunque, ora, il soggetto si chiede con ironia se la mente abbia effettivamente ‘mani’ per stracciare qualcosa, o ‘piedi’ utili a sostenere il soggetto, permettendogli di tenersi a galla.

<sup>8</sup> Sembra, così, incredibilmente calzante la descrizione della poesia rosselliana di Zanzotto, che riconosce la presenza di “un massimo di coscienza nel massimo di buio fisico e corporeo”, cfr. A. Zanzotto, ‘Amelia Rosselli: Documento’, in *Scritti sulla letteratura*. pp. 127-8.

esplodere nella stessa ‘estasi’ (“or explode into rapture”) seguendo le scariche fulminee che il ‘telegramma’ (il testo) cerca di trasmettere.

Oltretutto, affermando che le ‘estasi’ sono “too short for comment”, questa stanza sembra porsi in continuità con la prima, a lanciare un sarcastico attacco al lettore diffidente: proprio perché non può seguire con il suo ‘commento’ le folgorazioni della mente-cervello, questo tipo di lettore si compiacerà di trovare soltanto ‘confusione’ nel messaggio del soggetto. Al contempo, però, la ‘bocca’ che pur spalancata è comunque troppo piccola in confronto alle ‘caverne’ nelle quali sprofondano i movimenti della mente, è quella del soggetto stesso, impegnato a *esprimere* e *articolare* nel suo ‘codice diversificato’ le veloci azioni del cervello: il volo degli uccelli-parole che, saltando da un ramo all’altro del pensiero, ne disturbano la linearità, per via di quell’‘ago’ che vi fa interferenza.

L’associazione che stringe tra loro i termini “caverns” e “mouth” riprende l’immagine dell’antro infero che abbiamo trovato nel secondo testo del dittico 1964 e, ancora prima, in *at the corner the dew*, dove l’Inferno / garage “holds wide | its hoary cavern mouth”. Così, le profondità mentali in cui affondano le “raptures” della mente assumono esse stesse l’aspetto di cavità infernali: voragini che si aprono nell’andamento del pensiero, divorandolo e impedendogli di procedere regolarmente.

Proprio perché vi si consumano tali “raptures”, *inafferrabili* e *oscuri*, il soggetto deduce, nella quarta e penultima stanza, di non essere affatto *mente* ma piuttosto *cervello*, materia grigia (per altro in poltiglia) che rimane vincolata alla dimensione del corpo e non può andare oltre (“I am no mind – I am a brain”): dall’‘esaltazione’ mistica della prima stanza arriviamo, così, alla ricaduta nel limite del materiale.

I am no mind – I am a brain  
made fast to cajolery, its  
breath interlocked with  
separate time. No brain  
no time – no stinging smile;  
a grey lump, an electric  
swerve – then all is gone.  
Mind sever me from matter  
do not lose time, lose it  
if you must on despair’s  
hill, but mock me not!

Quite quiet the breath  
takes time: its cajolery

is fast hung to your silent  
mind of the matter.

Le due stanze concludono la poesia esplicitando il dissidio tra mente e materia che è il *problema* intorno a cui ruota l'intero ciclo di testi. La mente, infatti, corrisponde all'intelletto e, in quanto tale, dovrebbe dominare i movimenti della materia fino a renderli, appunto, *intelligibili*; poiché, invece, non riesce a seguirli (tantomeno a catturarli o a frenarli), al soggetto non resta che ammettere di coincidere, piuttosto, con l'attività frenetica e incontrollabile del proprio stesso cervello, che è “made fast to cajolery”, espressione che vuol dire tanto ‘reso veloce dal raggio’ quanto ‘legato stretto al raggio’.

L'uso della parola “cajolery” e di conseguenza il senso del discorso rimangono localmente enigmatici ed è leggendo attentamente tutta la stanza che possono sciogliersi.

In quanto *materia*, il *cervello* è associato al *tempo* (“No brain | no time”) al quale, difatti, il suo ‘respiro’ è ‘incastrato’ (“its | breath *interlocked* with | separate time”): il ritmo delle azioni del cervello è, cioè, come ‘intrecciato’ (altra possibile accezione di “interlocked”) a una dimensione temporale che, oltretutto, sembra autonoma, ‘separata’, tale da scorrere per conto proprio (“separate”). Proprio perché è legato al tempo, il soggetto comprende che soltanto estinguendo il ‘respiro’ del cervello la sua mente potrà finalmente liberarsi dalla trappola del tempo stesso, dal suo sorriso pungente (“no stinging smile”): la soluzione sembra allora sopprimere quel ‘grumo grigio’ che è il cervello stesso, con una ‘sterzata elettrica’, una deviazione improvvisa d'energia (“a grey lump, an electric | swerve – than all is gone.”)

Il riferimento elettrico ha un effetto tanto forte da innescare diverse reazioni nel lettore. Anzitutto, crea un'associazione con la prima stanza, là dove si dice che il messaggio viene ‘trasmesso’ dalla mente ‘in codice Morse’. Se ne può dedurre che, emesso dal “cervellotico corpo”, tale ‘telegramma’ debba arrivare alle dita affinché queste, “tapping out the | message”, lo restituiscano al lettore. Così, il messaggio della mente sembra dover attraversare la fitta rete nervosa che collega il cervello alle mani percorrendo quel particolarissimo *sistema telegrafico elettrico* che è il corpo umano, similmente a quanto avviene in una poesia di Marina Cvetaeva, *I fili del telegrafo*, là dove “i lirici cavi”, “rombando” dell’“altissima tensione” del soggetto, trasmettono “di

cordame | in cordame – i *suo*i inediti sospiri, | la *sua* passione frenetica”<sup>9</sup>. Dal cervello alle dita, è quindi il corpo il sistema elettrico che traduce e trasmette sotto forma di segni *materiali* il messaggio *ideale* della *mente*. In altre parole, la poesia, che vorrebbe comunicare le idee della mente, non può prescindere dal coinvolgimento del corpo e dal suo funzionamento elettrico, a partire dall’attivazione neuronale del cervello che si fa, poi, trasmissione nervosa, per arrivare alle mani, che, muovendosi per comando cerebrale, redigono infine concretamente il ‘telegramma’.

Inoltre, dobbiamo notare come il ‘codice’ elaborato dal corpo, in quanto codice Morse, sia un picchietto irregolare, un rumore *intermittente* e *discontinuo* (quindi, anche in questo senso, “separate time”: ‘tempo disconnesso’ o ‘interrotto’) come intermittente e discontinuo era già, nella poesia di Emily Dickinson, il movimento *sonoro* del pensiero: segnato dalla *disarmonia*, inevitabile conseguenza dell’*intima frattura* che, spaccando il cervello, ha squassato anche la mente. Nella poesia rosselliana, se il cervello è ridotto in poltiglia e oltretutto la sua rete di trasmissione è disturbata, ne consegue che *incongrua* e *dissonante* sia anche la lingua che traduce ed esprime il messaggio ideale della mente.

Perciò, se all’inizio del testo il soggetto si illudeva che la ‘confusione’ apparente del telegramma indicasse lo stato di estasi della sua mente, ora si rende conto che la sua esaltazione dipende piuttosto da un’interferenza, una disfunzione interna alla mente stessa, che è l’ago conficcato nel suo corpo materiale, il cervello. La frenesia che ne consegue è tale da rischiare il sovraccarico elettrico, fino a comportare danni irreversibili: “an electric | swerve – then all is gone”.

Dal *tempo*, che al contempo ‘incastra’ e ‘disgiunge’ (“*interlocked with separate time*”), rendendo discontinuo tutto ciò che fin troppo velocemente converge nel cervello, parole e pensieri, il soggetto vorrebbe quindi liberarsi. L’invocazione “Mind sever me from matter” riprende, esattamente, il senso del finale che abbiamo trovato in *If my mind were fit a king’s* e in *hangs clatter round the head*, dove l’aspirazione a tagliarsi fuori dal materiale è tale da culminare, nel primo caso, nell’impiccagione del proprio corpo di fanciulla, nel secondo, nel suo congedo definitivo. Tuttavia, la mente, che dovrebbe *recidere* (“sever”) il soggetto dalla materia, ‘perde tempo’, prendendosi gioco del soggetto (“mock me not!”). Ed è proprio questa la “cajolery” a cui il soggetto è vincolato. La mente, tenendo

---

<sup>9</sup> Dalla sezione 3 de *I fili del telegrafo*. Cfr. M. Cvetaeva, *Dopo la Russia* (Milano, Arnoldo Mondadori, 1988), p. 69.

il soggetto strettamente legato alla *lusinga* di trovarsi *oltre* la materia, *elevata* nella sua *estasi*, in realtà, non divide il soggetto dalla materia né può farlo, perché essa stessa, come concluderà la poesia, è “mind of the matter”. A questa ‘mente della materia’, che fuori dalla materia stessa non può esistere, sta dunque *appeso stretto* l’inganno del *tempo* (“the breath | takes time: its cajolery | is fast hung to the silent | mind of the matter”): ed è, infatti, il tempo il vero adulatore. Se la mente si inganna di poter eccedere i confini della materia, il tempo invece la tiene ben incatenata al *respiro* del cervello, quindi, proprio perché il cervello è materia, la tiene incatenata a se stesso, al tempo, con un cappio tanto stretto che il respiro rallenta sempre più fino al silenzio definitivo, in cui si estingue il rumore intermittente del cervello, della mente e della poesia.

Il problema del *tempo* e della *materia* non può dunque che essere intimamente correlato alla presenza ingombrante e silenziosa che in *Must I tire my mind out* assumeva le sembianze di un elefante bianco, e che qui pervade le ultime due stanze della poesia: la morte. In particolare, nella parte centrale della penultima stanza, questa si cala e penetra entro lo stesso funzionamento elettrico del sistema corporeo. Infatti, l’azzeramento desiderato dal soggetto, unica vera soluzione alla sua frenesia cerebrale (“No brain | no time”), sembra poter venire da una ‘sterzata elettrica’ (“an electric swerve”), una deviazione improvvisa e violenta rispetto al normale funzionamento del sistema, che porterebbe il ‘grumo grigio’ del cervello (“grey lump”) già ridotto in ‘poltiglia’ (in precedenza: “mush | grey matter”) ad annullarsi definitivamente: “– then all is gone”. Ed è questo un riferimento che getta una luce inquietante sull’intero testo: se la ‘deviazione’ può essere rappresentata da un corto-circuito interno al cervello – un sovraccarico dovuto a una “rapture” eccessivamente intensa –, il fatto che in apertura il soggetto si dicesse “on chairs painted white” prospetta anche un’ambientazione *ospedaliera-manicomiale*, sì che l’evocazione della scarica elettrica riesce a richiamare l’elettrochoc<sup>10</sup>, o *carceraria*, come se il soggetto, da sempre colpevole e macchiato dal peccato (ricordiamo che la sua è una “mortified soul”), fosse ormai pronto a pagare il prezzo della propria diversità e del proprio errore con l’esecuzione capitale, sulla *sedia elettrica*.

---

<sup>10</sup> L’ipotesi del riferimento all’elettrochoc è stata già avanzata da L. Barile, in *Amleto in Sleep*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 75.



Se *What woke those tender heavy fat hands* introduceva nella raccolta il motivo dominante della condanna attraverso l'immagine della *mannaia*, se *If my mind were fit a king's* ha prospettato la morte per *impiccagione*, a questo punto di *Sleep*, l'esecuzione avviene per *elettricità*. Questa, già intrinseca all'attivazione dei circuiti neuronali e all'innervazione dell'intero sistema corporeo, portata alla massima intensità, porterebbe infine l'attività abnorme e frenetica del cervello all'annullamento: al contempo, adempimento della punizione e paradossale riposo per il soggetto. Difatti, nell'ultima stanza, la 'mente della materia', man mano che il fiato rallenta ("Quite quiet the breath | takes time"), si fa "silent", come se la scarica elettrica avesse, finalmente, fermato i verbi.

Dicevamo, però, che proprio perché la condizione della mente-cervello che subisce la 'sterzata elettrica' è quella di *frenesia* ("exhalted") e *disfunzione* ("the needle | thrust"), quindi di disturbo psichico, l'allusione sembra essere simultaneamente alla terapia elettroconvulsivante<sup>11</sup>. Una simile sovrapposizione, tra elettroshock e elettrocuzione, si trova in un romanzo che abbiamo ricordato in precedenza: *The Bell Jar* di Sylvia Plath, di cui Rosselli possedeva un'edizione datata 1966, quindi successiva rispetto alla stesura di questi testi. Vi si trovano, però, delle coincidenze estremamente significative.

Sin dall'inizio del romanzo la protagonista, Esther, evoca la storia dei coniugi Rosenberg, destinati all'elettrocuzione proprio nella stessa estate in cui lei vivrà la sua crisi, ricordando le impressioni che quel caso le stimolava, anche se *allora* il pensiero della scarica elettrica non poteva avere ancora nulla a che fare con la sua propria storia – mentre sappiamo che *dopo* lei stessa sarà sottoposta alla terapia elettroconvulsivante, e nel peggiore dei modi, senza anestesia:

It was a queer, sultry summer, the summer they electrocuted the Rosenbergs, and I didn't know what I was doing in New York. I'm stupid about executions. The idea of being electrocuted makes me sick (...). It had nothing to do with me, but I couldn't help wondering what it would be like, being burned alive all along your nerves.  
I thought it must be the worst thing in the world.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Vista in questa prospettiva, anche la "bread-hot band of pearls | round the brain" di *Pardon in the shape of mother* assume una connotazione inquietante, se può rappresentare la fascia che, tenendo fermo il soggetto per le tempie, trasmette la scarica elettrica: questa, *rovente*, manderebbe in poltiglia il cervello, "its jam", che, qui, in *A mind quite narrow yet*, è ormai "mush" e "lump". Grazie all'ambiguità propria dei testi rosselliani, questa lettura non esclude l'interpretazione precedentemente tracciata: è probabile che il dissidio tra 'orgoglio principesco' e 'perdono' cinga il 'cervello' del soggetto fino ad arroventarlo e ridurlo in poltiglia, proprio come farebbe una scarica elettrica.

<sup>12</sup> S. Plath, *The Bell Jar*, p. 1. Traduzione di A. Bottini: "Fu un'estate strana, soffocante, l'estate in cui i Rosenberg morirono sulla sedia elettrica, e io ero a New York e mi sentivo come un'anima persa. Io le condanne a morte non le reggo. L'idea della sedia elettrica, poi, mi fa star male fisicamente (...) Non che mi riguardasse, ma non poteva fare a meno di domandarmi che effetto faceva, essere bruciati vivi lungo tutto i nervi. Deve essere la cosa più orrenda che esiste, pensavo." Cfr. Id., *La campana di vetro*, p. 243.

Il riferimento ai Rosenberg torna anche oltre, quando Esther incontra Hilda, un'altra ragazza del tirocinio al *Ladies' Day*, che è tanto insensibile e disumana da sembrarle posseduta da un demone:

So I said, 'Isn't it awful about the Rosenbergs?'  
The Rosenbergs were to be electrocuted late that night.  
'Yes!' Hilda said, and at last I felt I had touched a human string in the cat's cradle of her heart.  
(...) 'It's awful such people should be alive.'  
She yawned then, and her pale orange mouth opened on a large darkness. Fascinated, I stared at the blind cave behind her face until the two lips met and moved and the dybbuk spoke out of its hiding place, 'I'm so glad they're going to die'.<sup>13</sup>

Quando verrà sottoposta all'elettroshock dal Dottor Gordon, l'esperienza lascerà in Esther un senso di *colpevolezza* come se la terapia volesse avere un effetto *punitivo*: "I wondered what terrible thing it was that I had done"<sup>14</sup>. Ed è esattamente questa sensazione a segnare il punto di tangenza tra la storia di Esther e la tragedia dei Rosenberg, se nella *caduta* della ragazza sta la sua *colpa*: "It was comforting to know I had fallen and could fall no farther"<sup>15</sup>.

Nonostante le somiglianze tra la narrazione di Plath e il testo rosselliano – che arrivano fino all'immagine della *bocca cavernosa* di Hilda che demoniacamente si apre per *commentare* l'elettrocuzione dei Rosenberg – non possiamo affermare l'influenza della prima sul secondo. È invece inevitabile ricordare come, loro malgrado, Plath e Rosselli abbiano vissuto la comune esperienza traumatica della terapia elettroconvulsivante, più o meno nello stesso periodo (Plath nel '53, Rosselli nel '54) che è, oltretutto, il periodo della 'caccia alle streghe' e dell'elettroesecuzione dei Rosenberg – quest'ultima, ovviamente, più incisiva su Plath che su Rosselli<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Id. *The Bell Jar*, p. 96. Traduzione di A. Bottini: "Così dissi: «Non è terribile questa cosa dei Rosenberg?» I Rosenberg dovevano essere giustiziati sulla sedia elettrica proprio quella sera. «Sì!» esclamò Hilda, e io pensai di avere finalmente toccato una corda umana nel gomito del suo cuore. (...) «È terribile, gente così non deve vivere.» E fu allora che sbadigliò, e la sua bocca arancione pallido si aprì sul buio. Affascinata, rimasi a fissare la caverna cieca nella sua faccia, finché le labbra si richiusero e presero a muoversi e il *dybbuk* parlò dal fondo del suo nascondiglio: «Sono proprio contenta che muoiano.»" Cfr. Id., *La campana di vetro*, p. 342.

<sup>14</sup> Id., *The Bell Jar*, p. 138. Traduzione di A. Bottini: "Che cosa terribile avevo mai fatto, mi chiesi", cfr. Id., *La campana di vetro*, p. 385.

<sup>15</sup> Id., *The Bell Jar*, p. 43. Traduzione di A. Bottini: "Era una consolazione sapere che non potevo cadere più in basso di dov'ero." Cfr. Id., *La campana di vetro*, p. 288.

<sup>16</sup> Nondimeno, la critica all'elettrocuzione intensificatasi negli Stati Uniti proprio durante gli anni Sessanta arrivava anche ai mass-media italiani – si veda, per esempio, un articolo del 15 gennaio 1965 del «Corriere della Sera» dedicato proprio all'elettrocuzione a seguito di un documentario trasmesso in televisione la sera prima: l'autore, Franco Occhiuzzi, ripercorre la critica alla pena capitale per elettricità ricordando inoltre come "sulla sedia elettrica (...) siano morti più poveri che ricchi, più negri che bianchi, più analfabeti che persone istruite". Del resto, tale

Difatti, nonostante la lontananza geografica e in parte culturale, *The Bell Jar* ci aiuta a sciogliere un nodo che è estremamente utile alla lettura di *A mind quite narrow yet*, perché il *focus* del discorso sta proprio in quella colpevolezza che macchia il soggetto: in quel *disturbo* che è segno della sua *caduta* e che perciò comporta la necessità di una *cura* a risanare il sistema e ricostituirne l'ordine. Come rivela la poesia rosselliana, questa finisce per somigliare, più che a un trattamento terapeutico, a una *correzione repressiva* (“the drug of best behavior”) o a una *punizione* (l'elettroshock-elettrocuzione di *A mind quite narrow yet*) entrambe inflitte al soggetto per aver commesso quell'*errore innecessario* in cui sta la sua infrazione dell'ordine. Così, quando si smorza la lotta per rivendicare le ragioni della propria differenza, al senso del peccato si lega intimamente il desiderio di morte: agognato *sonno* per un soggetto che, stanco e affaticato dal suo stesso 'sragionare', si dispone ora ad accettare la propria colpa e la conseguente punizione.

Il passaggio attraverso il romanzo di Sylvia Plath si rivela ancor più appropriato se pensiamo che Esther, giovane donna in cui si è risvegliata la *sessualità*, è tormentata dal pensiero della *purezza*<sup>17</sup>, esattamente come accade al soggetto della poesia rosselliana in *If my mind were fit a king's*.

Il dissidio tra corpo e intelletto, che abbiamo visto fare da sostrato a tutta la poesia di *Sleep*, si fa dunque *lacerante* in questi testi perché prende luogo nella testa, proprio là dove si suppone che la *mente* eserciti un ruolo di dominio e controllo sulla *materia* e dove s'imbatte invece nel proprio stesso limite, fisico e corporeo. Il fallimento della mente sta allora nella sua impossibilità a svincolarsi dalla materia se non a prezzo di rinunciare al corpo; ma lasciare quest'ultimo vuol dire congedarsi dalla vita stessa, ipotesi drastica che, come abbiamo visto, i testi di tanto in tanto prospettano. Ciò rappresenta, però, soltanto una delle facce della ricerca poetica rosselliana, che continuamente rovescia la medaglia

---

critica trovava risonanza nel mondo dell'arte. A prova dell'impatto della storia dei Rosenberg anche in ambiente italiano, ricordiamo per esempio che Renato Guttuso (che Rosselli frequentava) ha dedicato un ritratto ai coniugi. Ancora, è del 1964 *Electric Chair*, serigrafia mista a pittura acrilica con cui Andy Warhol ha dato avvio alla mini-serie tutta dedicata allo stesso tema, che è compresa, a sua volta, nella più grande serie di *Death and Disaster*. Basata su una foto della camera della morte della Sing Sing Prison di New York, dove nel 1953 si è consumata proprio la condanna a morte dei Rosenberg, la serigrafia in bianco e nero pone al proprio centro la sedia, vuota, mentre la parola “SILENCE” è visibile sullo sfondo, alludendo al fatto che l'esecuzione si svolge alla presenza di un pubblico: la forza della serigrafia sta nel senso di vuoto e di perturbante quiete che emana dalla sedia, a rappresentare l'irrapresentabile, la morte stessa, come assenza e silenzio.

<sup>17</sup> “When I was nineteen, pureness was the great issue. (...) and this seemed the only really significant difference between one person and another.” S. Plath, *The Bell Jar*, p. 77. Traduzione di A. Bottini: “Quando avevo diciannove anni, la verginità era il problema centrale della vita. (...) mi sembrava che quella fosse l'unica differenza veramente significativa tra le persone.” Cfr. Id., *La campana di vetro*, p. 323.

perché, al tentativo di sublimazione della mente e alla necessità di prendere commiato dalla materia, contemporaneamente oppone la necessità di far entrare il corpo nel regno della parola: il problema di cui la poesia si fa carico riguarda così la possibilità di essere mente e materia, intelletto e corpo, ideale e sensibile in una volta sola, ovvero, la possibilità (che forse è impossibilità) di conciliare gli opposti entro il luogo finito che è la scrittura poetica.

L'esibizione di tale dissidio in quanto *motivo* della poesia non può infatti prescindere da un problema di espressione e testualità, che è un problema di *trasmissione* del messaggio attraverso la poesia stessa, quindi di *forma*. Non a caso, ripercorrendo *A mind quite narrow yet* si capisce come “interlocked with separate time” siano anzitutto le *parole*: quei movimenti di idee che, troppo veloci fintantoché si trovano nel pensiero, si trovano vincolati al tempo e al respiro del cervello nel momento in cui questo tenta di riformularli in un codice, finché, entrando nella forma della poesia, i movimenti psichici si traducono in segni materiali, costretti nel ‘fiato’ e nel ‘tempo diviso’ della scrittura/lettura. Si noti che, soprattutto mentre il testo parla del tempo del cervello, il ritmo della poesia viene continuamente interrotto dalle pause della punteggiatura (virgole e trattini) e dagli *enjambement*, tra loro ravvicinati per la brevità delle righe. L'alternarsi di parole e pause che scandisce la poesia trova, del resto, corrispondenza nell'immagine iniziale del codice Morse: quel sistema di segni sonori – che si fanno grafici e poi di nuovo sonori – che registra il movimento interrotto e intermittente del pensiero, in virtù del quale la lingua è costretta a *diversificarsi* perché non esiste altra possibilità di espressione, trasmissione, consegna del messaggio.

## III. 2. La piaga della pancia e il parto del cuore

### III. 2. 1. L'ombelico della belligeranza

È  
come se, nel tuo vuoto coronato d'ombelici  
impudichi, nascesse una storia vera,  
veramente attenta alle tue parole.

Amelia Rosselli, *Serie Ospedaliera*

Dentro la testa si consuma dunque l'affanno della mente che, assediata dal pensiero della morte, tenta con tutte le sue forze di sollevarsi al di sopra del “cervellotico corpo” per uscire, però, sconfitta nella sua lotta per la sublimazione perché anche il movimento del pensiero si rivela intimamente radicato alla materia, vincolato al tempo, destinato perciò a estinguersi, a finire nella morte stessa. Il dissidio tra mente e cervello è, così, specchio di quel conflitto tra metafisico e fisico che, toccando il proprio culmine nello spazio della testa, coinvolge anche un altro tema altamente ricorrente nel corso del secondo *Sleep*, il luogo corporeo in cui va a concretizzarsi l'istanza opposta a quella della mente: il *ventre*. Dal “belly”, che Rosselli lega fonicamente alla parola “belligerency”, scaturisce infatti l'altra spinta, appunto, *bellica* che, muovendosi dentro il soggetto della poesia, lo porta a muovere battaglia all'esterno<sup>1</sup>: se dalla *testa*, entro la quale si radica la mente, viene la tensione verso l'ideale e il tentativo di trascendere il mondo fisico e materiale, dentro la *pancia* agiscono invece quelle pulsioni che, in direzione contraria, ancorano il soggetto al suolo, al corpo, all'erotismo, quindi alla morte.

---

<sup>1</sup> L'alta ricorrenza della parola “belly” in questo momento compositivo di *Sleep* è stata anzitutto notata da Gian Maria Annovi (in «*Time can stop (and it does)*»: un inedito da «*Sleep*» di Amelia Rosselli, p. 37) e successivamente indagata da Laura Barile (in *Amleto in Sleep*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 67). Annovi ne conta 8 occorrenze, Barile 11: discrepanza che presumibilmente viene dalla scelta di considerare o meno “belligerent” come occorrenza di “belly”. Entrambi hanno sottolineato come, nell'uso rosselliano, “belligerency” arrivi a comprendere l'idea di ‘gravidanza’: dichiariamo sin da subito che, pur condividendo questa specifica intuizione, la nostra interpretazione complessiva prende infine una strada diversa da quella indicata da entrambi i critici.

La nostra indagine sul motivo della *sensualità*, che nella pancia trova la propria sede fisica, prende avvio da *An idea is a host, embarrassed it might*, una poesia anch'essa appartenente al nucleo del 1965 che Rosselli ha però escluso dall'edizione definitiva della raccolta. Pure, si tratta di un testo particolarmente prezioso perché permette di schiudere le implicazioni sottese proprio dall'immagine del "belly" così ricorrente nei testi del secondo *Sleep*. Non solo: quasi Rosselli abbia riversato in questo testo la testimonianza della sua propria esperienza poetica, vi troviamo inscritta la strada tracciata dal conflitto che, dall'alto, dall'ideale, scende giù, fino a sprofondare nell'intimità della terra. Non a caso, ad aprire e chiudere la poesia troviamo "An idea" e "a heart | of mud", parole che segnano l'inizio e la fine di questo percorso.

An idea is a host, embarrassed it might  
have to resign its post: a post is a  
hot tower, lying in the mist, no, peeking  
through high clouds. Your tumble among  
the heathen (the heath was white with  
thunder), your tumble among the furs and  
stripes of creation had you lie still  
quietly almost, reading into witches'  
hands, down the road of gospel.

Your idea is a host, selling screams for  
bewitchery, breaking those clouds through  
with triumphant haste, taste of the battle.  
i am not without despondency cried he  
to the upper story man: i am not without  
haste yet cannot remember my name, even  
those eleven syllables which formulate  
my taut world, those words with which  
you announce, enounce, and despair, even  
those words, with which you despair heredity  
renown and gain, lost in featherdown  
spirited like most, but unobtainable,  
emprisoned in this dark closet, my year's  
plague.

Had you thought of saying what lay on  
your mind you would have scribbled down  
divers signs on a scratch of paper: and  
tied down to earth with its forged iron  
bell, all those pronouns interesting you.

Which bent and pulled, and screamed off  
turning the corner in haste. I am not  
this year's plague but announce, idiosyncrasies  
turmoil in my blood, correctitude and  
tantrums in ink, bell-shaped, almost  
unpronounceable, till they lie square

athirst for pronunciation. Here lies  
A.R. – she sits, lies, stands, drinks  
twists her mind out of order then puts  
it back again into order, with a thin-  
lipped smile, a jaunt on her new face  
and a triangular smirk on her fat hips  
rounding the point, rounding the point!  
of belligerency.

She is set to rest on her graveyard walk  
and will regard no one with studious love  
now that her walking stick sticks into  
the mud, prying straight into a heart  
of mud.<sup>2</sup>

A dispetto del tono iniziale apparentemente descrittivo-esplicativo (“An idea is...”), la poesia si apre ancora una volta su uno scenario enigmatico che, valicando l'apparenza logica della sintassi, si costruisce soprattutto sugli accostamenti sonoro-ideali. Infatti, pur ruotando intorno a un concetto-cardine, ovvero, il tentativo di *definire* che cosa sia un'idea, l'immaginario della poesia finisce per essere intenzionalmente ambiguo, grazie all'ampiezza semantica delle due parole che, proprio in apertura di testo, scandiscono il primo giro di frase, trovandosi in legame rimico tra loro: “host” e “post”.

Abbiamo già incontrato il primo di questi termini nella poesia intitolata *Sleep*. Correlato a “lost”, dapprima fonicamente e quindi semanticamente, “host” vi si trovava impiegato secondo due accezioni differenti ma tangenti tra loro, entrambe atte a definire il soggetto della poesia: come ‘ospite’, non accolto ma perduto negli intrichi del mondo, e come ‘vittima sacrificale’, causa ed effetto del suo massacro<sup>3</sup>. Questa immediata associazione porta il lettore a intendere la stessa parola, in *An idea is a host, embarrassed it*

---

<sup>2</sup> Traduzione di E. Tandello: “Un’idea è un ospite, imbarazzata di dover forse | cedere il posto: un posto è una | torre rovente, che s’erge nel mezzo, no, che sbircia | da alte nubi. Il tuo ruzzolare fra | i pagani (la brughiera candiva di | tuono), il tuo ruzzolare fra le pellicce e le | strisce della creazione ti costringeva a giacere immobile | quasi quieta, leggendo nelle mani | delle streghe, lungo la strada del vangelo. || La tua idea è un ospite, che vende urla per | stregoneria, spezzando quelle nubi | con trionfante fretta, gusto della battaglia. | Io non sono privo di sconforti egli gridò | all’uomo dell’ultimo piano: non vado | senza fretta ma non ricordo il mio nome, | nemmeno quelle undici sillabe che formulano | il mio teso mondo, quelle parole con cui | annunci, enunci e disperì eredità | fama e guadagno, perse in un piumino | animato come tanti, ma introvabile, | imprigionata in questo buio armadio, piaga | di questo mio anno. || Avesse pensato di dire ciò che ti pesava | avresti scribacchiato diversi | segni su un ritaglio di carta: e | legati a terra dalla sua campana di | ferro, tutti quei pronomi che t’interessano. || Che si piegavano e tiravano, e gridavano | girando l’angolo di fretta. Io non sono | la piaga di quest’anno ma faccio annunci, idiosincrasie | mi ribollono nel sangue, correttezza e | bizzze in inchiostro, a forma di campana, quasi | impronunciabili, finché non giacciono ordinate | assetate di pronuncia. Qui giace | A.R. – siede, giace, sta in piedi, beve | scombina la mente e poi la rimette | di nuovo in ordine, con un sorriso | a fior di labbra, brio sul nuovo volto, | e un sorriso triangolare sui suoi fianchi rotondi | arrotando il punto, arrotando il punto! | di belligeranza. || Risposerà sul suo vialetto al cimitero | e non riguarderà più nessuno con diligente amore | ora che il suo bastone da passeggio si conficca | nel fango, spiando dritto in un cuore | di fango.” *Poesie escluse da «Sleep»*, p. 111-2.

<sup>3</sup> Vedi il paragrafo *As Hamlet sleeps, Ophelia slips* del capitolo *Sonno e Poesia*, sezione II: «*into bemused sleep*».

*might*, anzitutto, nel senso di ‘ospite’: l’idea sarebbe, cioè, come uno ‘straniero’ che, sopraggiunto nello spazio della mente, si trova immerso nella nebbia – presumibilmente, la stessa che oscurava i pensieri in *If my mind were fit a king’s*. Pure, in mezzo a tale offuscamento, l’idea *non giace* inerme (“laying in the mist, *no*”); invece prende attivamente *posizione* su una *torre ardente* (“a post is a | hot tower”) per ‘sbirciare | tra alte nuvole’: e deve essere per questo, vista la sua *altezzza*, che è ‘imbarazzata’ dall’eventualità di dover ‘abbandonare il proprio posto’ (“to resign its post”). L’immagine della “tower ... peeking | through high clouds” richiama quella del *faro* a cui, nella stessa raccolta, è dedicata un’intera poesia<sup>4</sup>: dal faro, che generalmente si colloca proprio su un’alta torre, parte infatti il raggio di luce che, squarciando il buio, consente ai naviganti di orientarsi in condizioni di scarsa visibilità.

Nel complesso, l’immaginario sembra riproporre quello dei vv. 13-20 del *Pensiero dominante* di Leopardi:

Come solinga è fatta  
 la mente mia d'allora  
 che tu quivi prendesti a far dimora!  
 Ratto d'intorno intorno *al par del lampo*  
 gli altri pensieri miei  
 tutti si dileguar. *Siccome torre*  
*in solitario campo,*  
*tu stai solo, gigante, in mezzo a lei.*<sup>5</sup>

È però interessante osservare come Rosselli riesca a costruire per la sua ‘idea’ un’immagine che, pur accogliendo quella leopardiana, è resa più complessa e ambigua dalla serie di associazioni foniche e semantiche.

Infatti, se la sintassi associa sin da subito il tema “idea” a “host”, questa parola-idea si trova poi in rima con “post”, la cui polisemia consente infine di arrivare a “tower”: l’idea-ospite’ non può *giacere* perché la ‘posizione’ (“post”) cui corrisponde è, in sé, *verticale*, com’è suggerito da un altro significato di “post”, ovvero quello di ‘palo’, subito dopo trasfigurato in una ‘torre’ (“a post is a | hot tower”). Così, è l’immagine del ‘palo’ intrinseca alla parola “post” che, opponendosi all’orizzontalità evocata dal verbo “to lay”, porta alla figura torreggiante di leopardiana memoria, la quale si dà, infine, come ‘sede’ e ‘posizione’ atti all’‘idea’. Ne consegue che neanche il velo che la avvolge possa

<sup>4</sup> Vedi il paragrafo *Una voce dal margine* dal capitolo *Lingua e memoria*, sezione I: *Ripercussioni e risonanze*.

<sup>5</sup> G. Leopardi, *Canti*, pp. 210-5. Corsivi miei.



essere di nebbia, visto che questa ne denoterebbe l'ubicazione bassa, vicino al suolo. Si tratta invece di una coltre di 'alte nuvole': l'idea si erge *verticalmente* fino a raggiungere il cielo e scrutare dentro la 'livrea' che lo offusca con il suo sguardo caldo ("hot tower"), come il raggio luminoso di un faro che, "al par del lampo", faccia luce nell'oscurità.

Allo stesso tempo, a questo specifico immaginario che dà all'idea una forma da abitare (la torre) e una direzione da seguire (l'alto), Rosselli riesce a sovrapporre uno scenario propriamente *bellico*, seguendo un altro significato della parola "host": l'idea assume infatti i tratti di un 'esercito'. Un'idea sarebbe dunque solida, imponente, gigante come una 'torre', ma anche "multipla" ed eterogenea<sup>6</sup> come un'armata, nutrendo così in se stessa il seme del conflitto, come accadeva con l'immaginario della poesia per Dylan Thomas<sup>7</sup>. Del resto, l'eventualità di doversi ritirare che imbarazza l'idea corrisponde anche a dover 'abbandonare la propria *postazione militare*', secondo un'altra possibile interpretazione dell'espressione "to resign its post". Ancora, passando attraverso l'eco dell'italiano, chi 'fa il palo' si trova esattamente in una posizione di *guardia*. Questo scenario bellico, ancora vago nelle prime righe della poesia, è sostenuto da tracce che si trovano più avanti nel corso del testo: si considerino, nella seconda stanza, il riferimento al 'gusto della battaglia' ("haste, taste of the *battle*") e, ancora oltre, la "belligerency" su cui culmina la penultima stanza.

Ricapitolando, l'intreccio di tutti questi piani porta a concepire l'idea come un'entità bellicosa che, ergendosi alta e altera come una torre, ha slancio verticale, arrivando tanto in alto da toccare il cielo e scrutare oltre la sua coltre di nubi. E poiché la parola "host" porta in sé anche il valore *sacrificale*, deduciamo che *sacrificale* debba essere la *lotta* implicata dalla bellicosità dell'idea'.

Abbiamo già visto, nel primo capitolo di questo lavoro, come il ricorso del termine 'idea', assieme a quello di 'forma', sia fondamentale per la comprensione di *Spazi Metrici*. È infatti intorno al concetto di parola come *idea* che Rosselli elabora la sperimentazione

---

<sup>6</sup> Ricordiamo che nel descrivere la natura della parola, Rosselli si rifà proprio al concetto di 'idea': "Io penso che la parola non è nominativa soltanto, non è cosa soltanto, la *definizione è idea* e che l'idea sia *multipla* e *riducibile a un'immagine della parola*." 'Laboratorio di poesia', p. 231. Corsivi miei. Per la nostra trattazione, vedi il paragrafo *La forma delle idee* del capitolo *La ricognizione del mondo*, sezione I: *Ripercussioni e risonanze*.

<sup>7</sup> Ecco il passo della lettera di Thomas a Treece di cui abbiamo già parlato nel paragrafo *The womb of the war*, capitolo *La ricognizione del mondo* della sezione I, *Ripercussioni e risonanze*: "A poem by Cameron needs no more than one image; it moves around one idea from one logic point to another, making a full circle. A poem by myself needs a *host of images*. I make one image (...) let it breed another, let the image contradict the first, make, of the first image bred out of the other two together, a fourth and contradictory image, and let them all, within my imposed formal limits, *conflict*." D. Thomas, *The collected letters*, pp. 280-3. Corsivi miei.

sulla *forma* della poesia, così come, in senso più generale, è in nome dell'idea-ideale che Rosselli andava in battaglia con la propria scrittura, tanto che uno dei motivi – irrisolti – che attraversano la sua intera opera, sin dagli esordi, è proprio quello dell'*idealismo*.

Da un lato, in questo termine converge la ricerca di *conoscenza* del soggetto poetante, che arriva a toccare, non senza ironia, perfino l'idealismo trascendentale di Kant, sia perché questo indaga l'innatismo *formale* e la condizione di *conoscibilità* degli oggetti, sia perché l'“ideale trascendentale” – l'insieme di tutti i predicati possibili, il concetto limite della ragione – coincide, per Kant, con Dio. Così, in *Variazioni Belliche*, la frase “Nel mondo psicologico | delle mie idee era innata l'idea di dio”<sup>8</sup> riesce a fondere, nella solita commistione di serietà e amara ironia, reminiscenza platonica, idealismo kantiano, psicologia della forma, fili che si annodano nel problema cardine della poesia rosselliana: il mistero della presenza (in verità, assenza) di Dio, che, come sintetizza perfettamente la citazione, coincide con l'Idea assoluta ma perduta intorno alla quale dovrebbe articolarsi ogni esperienza umana<sup>9</sup>.

Dall'altro lato, a guidare la battaglia poetica di Rosselli non è soltanto la rivendicazione dell'idea in quanto contenuto dell'intelletto e fondamento della conoscenza, esigenza che stimola la mente a elevarsi verso vertiginose altezze contemplative. È anche e soprattutto l'*ideale civile e politico* che porta il soggetto, erede tanto della tradizione democratica quanto della tragedia della propria famiglia, a combattere *fieramente* in nome dei poveri, degli umiliati, di coloro che sono oppressi, ai margini della società, tanto che l'“ideale trascendentale” si trova infine paradossalmente “trasceso”, superato e sormontato dal soggetto, che però lo rovescia in basso, sulla soglia della miseria, “fuori della libertà”, ovvero, entro i limiti di quello che, nelle interviste, Rosselli definiva come lo “stato della necessità”<sup>10</sup>:

- la fierezza era il mio  
ospedale. Era il mio ideale! Ideale trascendentale e trasceso  
tra i cardini della povertà. Furibonda rimavo fuori della

---

<sup>8</sup> *Variazioni Belliche*, p. 94.

<sup>9</sup> La stessa poesia intreccia al discorso filosofico-psicologico la dimensione biografica. Infatti, come già notato da G. M. Annovi (nella sua tesi di dottorato *Altri corpi. Temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta*, presso l'Università di Bologna, 2007, pp. 139-40), nel seguito del testo, è possibile riconoscere le figure del padre e della madre, rispettivamente, nell'“ultimo dio” e nella “monade”, entrambi caduti: “Nel mondo | psicologico della mia infanzia cadeva l'ultimo | dio. Nel mondo inglese della mia infanzia cadeva | la monade.” Del resto, è proprio l'esperienza della perdita che, come avviene per Amleto, disgrega il mondo del soggetto, lanciandolo nella costante percezione dell'Assenza.

<sup>10</sup> Riprendiamo la stessa dichiarazione citata in precedenza: “io non ho capito il termine libertà per anni, proprio, anzi credevo nello stato della necessità”. ‘Paesaggio con figure’, p. 297.

libertà.<sup>11</sup>

A prova che l'*ideale*, in tutta la sua complessità, costituisce il fine ma anche l'arma della battaglia poetica rosselliana, il testo di *An idea is a host, embarrassed it might* descrive, subito dopo un *incipit* tanto denso, la caduta del soggetto: movimento che costantemente torna nella poesia, e che sembra qui conseguire al tentativo di arrampicare la torreggiante, bellica idea per raggiungerne la vetta.

An idea is a host, embarrassed it might  
have to resign its post: a post is a  
hot tower, lying in the mist, no, peeking  
through high clouds. Your tumble among  
the heathen (the heath was white with  
thunder), your tumble among the furs and  
stripes of creation had you lie still  
quietly almost, reading into witches'  
hands, down the road of gospel.

La poesia sembra dunque condurre il lettore nel pieno svolgimento di una lotta che, pur non descritta apertamente, interessa il soggetto e l'idea, l'uno impegnato a prender dominio sull'altra perché questa gli consenta, infine, di accedere alla verità che si nasconde oltre le 'alte nuvole' del cielo. Tuttavia, come già sappiamo, proprio mentre rivendica la sovranità della mente e il valore dell'ideale, il soggetto deve far i conti con la sua propria dimensione terrena, rispetto alla quale, del resto, lo stesso idealismo vorrebbe e dovrebbe offrirsi come guida, lume che conduce alla salvezza – ingenuità, questa, a cui il soggetto stesso, dopo la caduta, guarda con pungente autoironia.

Al tentativo di conquistare la cima della 'torre-idea', infatti, più che una caduta epica segue un goffo 'capitombolo' o 'ruzzolone' ("your tumble") che precipita il soggetto in mezzo ai 'pagani', gli adoratori di un falso dio ("the heathen"), ovvero tra 'pellicce' e 'strappi di creazione' ("among the furs and | stripes of creation")<sup>12</sup>: respinto dal "mondo delle idee", il soggetto ruzzola tra la vanità mondana e l'umanità sofferente, fino a giacere quasi del tutto fermo, avendo a disposizione, da 'leggere', soltanto i segni incisi nelle 'mani di streghe', 'giù lungo la strada del vangelo'.

---

<sup>11</sup> *Variazioni Belliche*, p. 83.

<sup>12</sup> La parola "stripes" indica genericamente delle 'strisce', ma, visto il contesto, è probabile che Rosselli si rifaccia al senso di 'piaghe' proprio della terminologia cristiana. In particolare, si veda l'espressione: "And with His stripes we are healed", che allude alle ferite di Cristo in croce. Cfr. *The unknown prophet*, p. 569 [Isaiah 53:5].

Il riferimento alle ‘streghe’ si trova in linea con una certa ricorrenza, nella seconda parte di *Sleep*, del campo semantico relativo all’incantesimo e al sortilegio. Abbiamo per esempio visto, in *Must I tire my mind out*, lo “spell” che il mare scaglia sul soggetto: un incanto che, nonostante il suo fascino, si rivela essere il richiamo aspro e solenne della morte. In questo caso, la “bewitchery” indica quella *seduzione* menzognera e fallace che i ‘pagani’ perseguono nel corso della loro vita mondana, quasi sia per loro un ‘vangelo’ che, però, li allontana dalla ricerca autentica della verità e, quindi, dall’Idea: difatti, la ‘strada’ di questo ‘vangelo’ si dipana *in discesa* anziché in salita (“*down the road of gospel*”). Il fatto che il soggetto, una volta caduto, *legga* nelle loro ‘mani’, fa inoltre sospettare che queste “witches” sostituiscano le Muse in un mondo ormai lontano dall’ideale come dal divino: il “bemusement” delle vergini celesti non può che rovesciarsi in ingannevole “bewitchery”.

Notiamo come questa parte della stanza sembri evocare intenzionalmente una lingua di stampo evangelico-paolino (“the heathens”, “gospel”, la stessa “bewitchery”)<sup>13</sup>: uno dei tanti segni dell’eco cristiana che risuona nella poesia rosselliana che, tutt’altro che peregrina e gratuita, avremo modo di trattare più avanti.

L’inizio della seconda stanza ci presenta di nuovo l’armata dell’‘idea’ che, rialzandosi dopo il capitombolo, si trova ora in legame di possesso rispetto al soggetto (non più “An idea” ma “Your idea”) intenta a urlare contro le seduzioni della ‘stregoneria’<sup>14</sup>, armata di ‘trionfante fretta’ nel ‘gusto della battaglia’ nuovamente intrapresa per disperdere le nuvole.

Your idea is a host, selling screams for  
bewitchery, breaking those clouds through  
with triumphant haste, taste of the battle.

<sup>13</sup> L’area semantica del “bewitching” è infatti impiegata nel Nuovo Testamento per indicare l’atteggiamento di coloro che, sedotti e ‘stregati’ da altri credo, non perseguono la verità di Cristo. Si veda il seguente passo, tratto della lettera di San Paolo apostolo, predicatore della parola di Cristo proprio “*among the heathens*”, ai Galati, ammalati e travolti da falsi predicatori “unto another *gospel*”: “O foolish Galatians, who hath *bewitched* you, that ye should not obey the truth, before whose eyes Jesus Christ hath been evidently set forth, crucified among you?”. I Galati sono stati *sedotti*, allontanati dall’insegnamento di Cristo e riportati al recupero della legge di Mosè, come per effetto di una *stregoneria*, che li ha trascinati verso un altro, ingannevole *vangelo*. Cfr. *Letter to the Galatians*, p. 1114-6 [Galatians 1:6]. La lettera di San Paolo non presenta considerevoli segni di lettura nella Bibbia di Rosselli: non vogliamo perciò affermare un’intenzionale allusione a questo specifico passo quanto piuttosto segnalare l’adozione di una *lingua* di matrice neotestamentaria.

<sup>14</sup> Ma letteralmente la frase è traducibile come: ‘La tua idea è un esercito, che vende urla per | stregoneria’. Ammessa l’ipotesi che “bewitchery” indichi la fallace poesia dei pagani, in questo caso, avremmo l’idea del soggetto che ‘vende’ le proprie urla al prezzo della stregoneria, cercando di rompere le sue nuvole: cioè, la scrittura *idealista* del soggetto si vende esattamente come si vende la poesia *idolatra*, però con l’intenzione di rompere i suoi inganni con il proprio clamore bellico.

i am not without despondency cried he  
to the upper story man: i am not without  
haste yet cannot remember my name, even  
those eleven syllables which formulate  
my taut world, those words with which  
you announce, enounce, and despair, even  
those words, with which you despair heredity  
renown and gain, lost in featherdown  
spirited like most, but unobtainable,  
emprisoned in this dark closet, my year's  
plague.

Nel resto della stanza, assistiamo a una vera e propria scena teatrale, con un'oscillazione dei pronomi personali grazie alla quale il soggetto sembra scindersi e proiettarsi in due diversi personaggi, entrambi attivi e affaccendati attorno all'idea'. A fornire lo scenario di questa teatralizzazione è proprio l'ambiguità dell'immaginario relativo all'idea': dalla figura dell'*esercito* che la connota all'inizio della stanza torniamo ora a quella della *torre* che viene implicitamente allusa. Infatti, troviamo "the upper story man": l'«uomo del piano alto» che evidentemente ha preso dimora sulla cima della 'torre-idea', riuscendo così a impersonare l'attitudine *ideale* e *idealista* del soggetto. L'altro personaggio si autodefinisce invece, quasi in atteggiamento giustificatorio, "not without despondency", "not without haste"<sup>15</sup>, come se il suo 'sconforto', ovvero l'*abbattimento* d'animo che lo colloca in una posizione bassa<sup>16</sup>, e la sua 'fretta', cui pure dovrebbe corrispondere il 'gusto della battaglia' (secondo la precedente associazione sonoro-ideale tra "haste" e "taste of the battle"), non riuscissero a spingerlo in avanti nella lotta per l'ideale, a causa di quell'*oblio* che ha investito il suo stesso nome ("yet cannot remember my name...") tanto quanto le 'parole che annunciano, enunciano e disperano' ("...those words with which | you announce, enounce and despair...")<sup>17</sup>. In questo modo, i due uomini sembrano farsi *attori* di due aspetti del soggetto che si trovano messi in dialogo tra loro. Di fronte alla tensione del mondo ("my taut world"), l'uno esprime lo svilimento che mortifica la lotta per l'idea, l'altro insiste invece perché la battaglia continui, proprio

<sup>15</sup> Ritroviamo qui la stessa struttura sintattica che abbiamo già incontrato nel testo di *Sleep* e anche in *Time can stop either*. "i am... cried...".

<sup>16</sup> "Despondency", parola già incontrata in *bangs clatter around the head*, indica propriamente uno stato di *abbattimento*: una "depression or dejection of spirits through loss of resolution or hope" (cfr. *OED*, vol. IV, pp. 532-3) ovvero "the state of being (...) extremely *low* in spirit" (vedi il dizionario Merriam-Webster, disponibile online).

<sup>17</sup> Per quanto riguarda le "eleven syllables", anch'esse vittime dell'oblio del personaggio, non è escluso che rappresentino le unità dell'endecasillabo, il quale difatti dovrebbe "formulate", ovvero mettere in forma, l'inquieto mondo del soggetto ("my taut world"), ma non può più farlo perché, come *Spazi Metrici* conferma, la metrica tradizionale corrisponde a un ideale perduto, che non riesce più a esprimere né contenere la percezione della dissoluzione del mondo.

attraverso la *parola bellica*: se non per l'ideale, quantomeno in funzione di valori più terreni, persino mondani, quali 'ereditarietà, | fama e guadagno' ("heredity | renown and gain").

Ci avviciniamo ora al punto del testo che più ci interessa perché Rosselli vi chiama apertamente in causa la propria esperienza poetica.

Had you thought of saying what lay on  
your mind you would have scribbled down  
divers signs on a scratch of paper: and  
tied down to earth with its forged iron  
bell, all those pronouns interesting you.

Which bent and pulled, and screamed off  
turning the corner in haste. I am not  
this year's plague but announce, idiosyncrasies  
turmoil in my blood, correctitude and  
tantrums in ink, bell-shaped, almost  
unpronounceable, till they lie square  
athirst for pronunciation.

Nella prima di queste stanze la voce poetante si rivolge a un interlocutore ("you") che, ancora una volta, sembra coincidere con lo stesso soggetto. Pure, è come se tutta la 'scena', una sorta di dialogo interiore, sussistesse in virtù di una terza persona che la giustifica ed è chiamata ad assistervi dall'esterno: un lettore-critico, il vero destinatario del discorso. Infatti, in queste righe, il soggetto intende *sconfessare* quella che sembra dover essere, secondo l'opinione generale, la sua *intenzione* poetica. Perciò, come rispondendo a un'accusa ricevuta altrove, afferma che se avesse pensato di scrivere ciò che, letteralmente, 'sta steso sopra la [sua] mente', avrebbe scribacchiato su un 'graffio di carta' dei 'segni diversi', e avrebbe così 'legato alla terra', con la sua 'campana di ferro', 'tutti quei pronomi' che lo interessano.

È il caso di analizzare attentamente questa parte del testo. Il senso delle prime due righe sembra poggiare sulla relazione che si istituisce tra le parole protese in *enjambement*: "lay on" e "scribble down". La prima si riferisce a ciò che si trova 'steso' o *dispiegato sopra* la superficie della mente; quindi, se l'ambizione del soggetto poetante fosse stata quella di *dire* questo messaggio, una simile operazione sarebbe stata realizzabile attraverso la seconda azione, ovvero, *scribacchiando* il chiaro contenuto della mente, *giù*, su un pezzo di carta, incidendolo e graffiandolo con segni vari e diversi ("divers sign"). In altri termini, se il soggetto avesse avuto in mente un messaggio *disteso*, piano e lineare da comunicare

al lettore, avrebbe potuto semplicemente trascriverlo, trasponendolo dal piano della mente a quello più basso e terreno del foglio di carta. In tal caso, la poesia, con tutti i suoi ‘pronomi’, sarebbe stata altrettanto piana e lineare ma *rigida*, come forgiata nel ferro, seppur *risonante* come una campana. Inteso in questo senso il gesto della *scrittura* implica infatti legare e incatenare *giù* alla terra, nella sua dura consistenza, tutti i pronomi che interessano il soggetto poetante, il quale, invece, ha appena dimostrato, nella stanza precedente, attraverso l’alternanza di “he”, “i”, “you”, come questi siano animati da un inquieto movimento che li rende instabili. Non a caso, la frenesia dei pronomi viene descritta all’inizio della stanza successiva, là dove questi ‘si piegano e premono’, ‘urlano’, si inseguono l’un l’altro e ‘girano l’angolo’, incalzando il soggetto, come se fossero presi a loro volta da frenesia bellica: il loro agitarsi è infatti dominato da quella *fretta*, “in haste”, che abbiamo visto celare in se stessa “taste of the battle”.

Sappiamo, del resto, che la mente *non* è una superficie piana su cui stanno chiaramente impressi i segni di un messaggio lineare perché siano, infine, ricopiati su un foglio. Il pensiero, che accoglie le forme plasmate dall’integrazione tra l’attività dei sensi e quella dell’intelletto, è piuttosto un vortice sonoro-visuale di forme-idee che va *dispiegato* nella poesia tentando di non mortificarne l’intrinseco movimento, la complessità, la vitalità, secondo quell’istanza di *dèroulement* che trova piena esplicitazione proprio in *Spazi Metrici*, scritto tre anni prima ma pubblicato appena l’anno precedente la stesura di questo testo, nel 1964, assieme alle *Variazioni*.

L’uso del termine “pronouns” fa quindi riferimento alla confusione pronominale che effettivamente si trova in tutta la poesia rosselliana e, in particolare, nella stanza precedente di questo testo: confusione che distingue la poesia di Rosselli dalla lirica più tradizionale dove invece ‘io’ e ‘tu’, come ‘forgiati’ nel ‘ferro’ di una ‘campana’, assumono delle posizioni nette, definite, persino altisonanti<sup>18</sup>. Inoltre, lo stesso termine “pronouns” si trova in relazione (sonora e ideale) con altri che costellano la poesia, tutti compresi in una serie lemmatica che induce a espandere la categoria da quella particolare di

---

<sup>18</sup> Parlando della poesia di Montale, Rosselli affermava: “C’è una separazione tra l’io e il tu che infastidisce quasi. Ne *La Libellula* in generale (...) tento di abbattere la divisione tra un io scrivente e un tu immaginato. Ho voluto creare una piena identificazione dell’io scrivente, che è anche il tu a cui mi rivolgo, con il tu di Esterina, che diventa un altro io. La separazione netta tra un io e un tu, presente in Montale come in altri poeti, è forse una cosa tipica del linguaggio maschile.” Cfr. U. Pesce, *La donna che vola*, p. 42.

“pronomi” a quella più ampia di “parole”. Infatti, anticipato da “announce” e “enounce”, “pronouns” si riverbera infine in “unpronouncable” e in “pronunciation”.

Dunque, le parole del soggetto (e non soltanto i pronomi) ‘annunciano’, *nell’inchiostro*, le ‘idiosincrasie’ che ribollono nel suo sangue, il principio di ‘rettitudine’ che il soggetto persegue, così come i suoi capricci e le sue piccole collere (“tantrums”). Per quanto queste siano tutte passioni ‘quasi *impronunciabili*’ che si trovano necessariamente *plasmate* nella poesia e costrette in *forma* di ‘campana’ (“bell-shaped”), finché le parole rosselliane *giacciono squadrate* sulla pagina (cioè, contenute entro lo spazio metrico), purtuttavia il loro movimento *non* sembra forgiato nel ferro. Difatti, le parole della poesia rosselliana che riposano sul foglio sono ‘assetate di *pronuncia*’ (“athirst for pronunciation”), in attesa di prender vita, emesse nella voce e nel fiato del lettore o nel ritmo della sua *performance* mentale, nel respiro del suo cervello. Già i termini “announce” ed “enounce” implicano l’atto concreto di *proferire* la parola: una “pronunciation” sonora e viva che sia ancora carica della passione che ribolle nel sangue del soggetto e che l’inchiostro deve tentare di trattenere, per quanto ‘impronunciabile’.

Dall’idea, che *non giace* orizzontale nella nebbia della mente, alle parole che apofaticamente *non ‘giacciono stese’* sulla superficie della mente, ai segni che invece ‘*giacciono squadrate*’ sulla pagina stando però sempre in attesa di *pronuncia*, la poesia inscena quindi un altro tipo di “lying”, che è parimenti smentito e che riguarda, questa volta, il soggetto poetante. Postumo a se stesso, questi sembra infatti guardare la propria tomba, ricordare il proprio nome e inventare un ironico epitaffio.

Here lies

A.R. – she sits, lies, stands, drinks  
twists her mind out of order then puts  
it back again into order, with a thin-  
lipped smile, a jaunt on her new face  
and a triangular smirk on her fat hips  
rounding the point, rounding the point!  
of belligerency.

She is set to rest on her graveyard walk  
and will regard no one with studious love  
now that her walking stick sticks into  
the mud, prying straight into a heart  
of mud.

Se dopo il capitombolo e la sconfitta A.R. dovrebbe giacere inerme e rigida, come si pretenderebbe fosse anche la sua poesia, invece A.R. si muove di continuo, si siede e si



rialza, beve, scompiglia e riordina di continuo la propria mente, tornando ogni volta ad annunciare la propria presenza con un sorriso sottile sul volto che attesta il ‘viaggio’ percorso (“jaunt”) e un sorriso sornione sulla pancia. Quest’ultimo segna un ‘triangolo’ immaginario che sembra congiunge i ‘fianchi grassi’ al pube, seguendo la forma del bacino e circoscrivendo quello spazio corporeo, il ventre, che sta tutt’attorno al ‘punto’ della ‘belligeranza’: l’ombelico, il “navel” che era apparso già nel terzo testo di *Sleep, Well, so patience to our souls*, ovvero, il ‘punto’ al centro della pancia intorno al quale si muovono e ‘accerchiano’ le passioni<sup>19</sup>.

Se la parola “belly” non si trova direttamente enunciata in questo testo come sarà invece nei testi inclusi in *Sleep*, tuttavia vediamo come l’immagine sia evocata attraverso l’indicazione della relativa area corporea (“a triangular smirk on her fat hips”) con il soccorso dell’associazione sonora innescata dalla parola “belligerency”. Così, il ventre viene trasfigurato in una bocca che sorride maliziosa (“smirk”) dal cui centro – il buco dell’ombelico – scaturisce l’impulso a guerreggiare, quella ‘belligeranza’ che il soggetto non depone nemmeno dopo la sconfitta del proprio idealismo.

Infatti, nell’ultima stanza della poesia, vediamo A.R. predisposta a riposare *sul* vialetto del cimitero, e non ancora sotto terra: da lì, esposta e semiviva, non guarderà più nessuno con ‘amore diligente’, affondando invece il suo ‘bastone da passeggio’ nel ‘fango’, per ‘spiare dritto dentro un cuore | di fango’. Ed è, questa, una duplice accettazione: della propria rinuncia alla ricerca amorosa e della propria devozione al suolo, che, non più segno di una maestosa caduta infera, conferma comunque e ancora l’inevitabile adesione del soggetto alla terra. Difatti, in una delle sue ultime interviste, Rosselli affermava che, se “la brutalità è peccato” e se “la grazia è il perdono, la gioia”, “il fango è peccato” soltanto “apparentemente”<sup>20</sup>. Da ciò, la costante volontà – che diventa necessità – di conoscere la natura autentica dell’esistenza, quella intima, più profonda, penetrando con il ‘bastone’-penna fin dentro il cuore della terra: “a heart | of mud”.

A questo testo sembra far da contrappeso una coeva poesia in italiano, *Forse morirò, forse ti lascerò queste*:

Morta ingaggio il traumatologico verso

---

<sup>19</sup> Riguardo alla ‘passionalità’ impura dell’ombelico così legata alla scrittura, si veda anche: “È | come se, nel tuo vuoto coronato d’ombelici | impudichi, nascesse una storia vera, | veramente attenta alle tue parole”. *Serie Ospedaliera*, p. 247.

<sup>20</sup> Intervista a cura di Pasqualina Deriu, p. 176.

a contenere queste parole: scrivile sulla  
mia perduta tomba: «essa non scrive, muore  
appollaiata sul cestino di cose indigeste  
incerte le sue manie»<sup>21</sup>.

Troviamo, in questa stanza, una messa in scena della propria sepoltura con tanto di epitaffio, proprio come avviene in *An idea is an host, embarrassed it might*, e altri due dettagli che saranno utili per il seguito della nostra riflessione. Anzitutto, è interessante notare la posa “appollaiata” del soggetto, che se ne sta fermo come un uccello che abbia ormai abbandonato il volo sul suo nido-cestino “di cose *indigeste*”: la poesia rosselliana, non degna di cose alte, ospita invece ciò che la pancia non riesce a digerire ed elaborare, le pulsioni irrisolte<sup>22</sup>. Inoltre, il “verso” è qui chiamato a “*contenere*” le “parole” postume e mortuarie del soggetto nella sua forma “traumatologica”, aggettivo che ha a che fare, di certo, con la condizione di convalescenza *ospedaliera* che è propria della *Serie*, conseguenza inevitabile al *trauma bellico* vissuto nelle *Variazioni*; a ben vedere, però, la composizione della parola è tale da evocare anche le due ‘anime’ della scrittura poetica rosselliana: il contenuto inconscio del “trauma-” e la sua tentata formulazione “-logica” nella poesia.

---

<sup>21</sup> *Serie Ospedaliera*, pp. 254-5.

<sup>22</sup> Cfr. i testi alla n.3 del paragrafo *Sovranità della mente, e ricaduta* nel capitolo precedente: gli amanti, che non possono abbracciarsi perché il loro amore si rivela devoto alla solitudine, sono turbati dalla *digestione*.

### III. 2. 2. Divorare ed essere divorati

Non so se io sì o no mi morirò  
di fame, paura, gli occhi troppo aperti per miracolosamente  
mangiare

Amelia Rosselli, *La Libellula*

Non possiamo pretendere di ricostruire a posteriori le ragioni esatte per cui Rosselli ha infine deciso di escludere da *Sleep* le numerose poesie in inglese che, oggi, abbiamo occasione leggere in una sezione apposita del Meridiano Mondadori. Sappiamo soltanto, per sua stessa dichiarazione, che qualche testo avrebbe creato difficoltà di impaginazione perché troppo ‘largo’ mentre per altri ancora, lunghi e complessi, sarebbero stato molto arduo il lavoro di traduzione<sup>1</sup>. Tuttavia, per quanto riguarda *An idea is a host, embarrassed it might* si può azzardare un’ipotesi relativa non soltanto alla fisionomia del testo ma anche al suo contenuto e alla ‘postura’ che vi assume il soggetto poetante. Si tratta infatti di un testo in cui la presenza del soggetto, seppur come sempre teatralizzata, si fa particolarmente esposta, in una maniera forse eccessiva per Rosselli, arrivando addirittura a quella sigla, A.R., che ne rivela la natura intensamente personale. Pure, il testo è importante perché il portato individuale si trova compreso in un discorso che riguarda la poesia stessa, esibendo la *lotta* da cui essa scaturisce e a cui, del resto, mira, portando il soggetto al conflitto con se stesso, con l’alterità, con il mondo intero. Infatti, come abbiamo già anticipato, *An idea is a host, embarrassed it might* sembra ripercorrere il processo creativo che, dal dissidio interiore, porta alla nascita della poesia: questa, cercando faticosamente di raggiungere la luminosità intellettuale dell’‘idea’, scaturendo da una viscerale istanza ‘bellica’, non può che riversarsi in una lotta.

Sappiamo ormai come i moti della passione, sia essa amorosa, politica o religiosa, riescano a disturbare l’attività della mente-cervello e a mettere in disordine il pensiero,

---

<sup>1</sup> “L’unica poesia veramente erotica che abbia scritto in questa lingua in inglese, l’ho dovuta levare perché era talmente larga che l’editore non sapeva piazzarla senza rimpicciolire il carattere a tal punto che perdeva scopo il suo libro.” Intervista radiofonica ‘Ho fatto la poeta’, p. 347. Invece, in ‘Paesaggio con figure’ (p. 270) Rosselli ha dichiarato riguardo a *Sleep*: “è un libro di 126 pagine; abbiamo scelto 90 poesie [poi ridotte a 88, ndr] e forse per un secondo volume potrei tradurre io stessa. Rimangono, però, delle poesie lunghe di due o tre pagine, molto ardue”. Riguardo ai dubbi di Rosselli circa la mole del libro e la traducibilità di alcuni testi, cfr. anche gli estratti dalle lettere riportate da Tanello nella scheda da lei curata per il Meridiano, pp. 1492-3.

interrompendo, torcendo, distortendo ogni tentata linearità. Così, i continui ‘rovesciamenti’ della passione, che trovano origine tanto nella pancia quanto, come vedremo, nel cuore<sup>2</sup>, innescano una lotta interna al soggetto che, attratto e distratto dai fantasmi plasmati dal desiderio, cerca costantemente di scacciarne le ombre per raggiungere la chiarezza dell’idea. La poesia intende riflettere esattamente *questo* vissuto: interiore e soggettivo, sì, ma comune a tutti gli esseri umani, perché ciascuno conosce gli effetti della passione che fa ‘delirare’ (letteralmente: uscire fuori dalla linea retta) in risposta alla quotidiana inadeguatezza del reale che non riesce a corrispondere, appunto, all’ideale, e, viceversa, all’incapacità di quest’ultimo di avere presa sulla realtà.

Nel momento in cui tenta di *esternare* questi movimenti interiori e di dar loro una forma, il poeta non può allora prescindere da un’altra lotta, con la parola e con la forma stessa: lotta che, una volta venuta meno la pretesa unità del soggetto, necessariamente deve mettere in discussione i pronomi, le relazioni tra *personae* del discorso, la lingua stessa e, di conseguenza, la dizione poetica, irrigiditasi in forme inautentiche, incapaci di restituire la mobilità e la complessità dell’esperienza. Da qui, il conflitto ancor più esterno con un ambiente letterario che ha perso il senso di se stesso e il valore del proprio mandato etico, allontanandosi sempre più dall’inquietudine del mondo e dalla percezione della sua dissoluzione. Ancora, questo generale contesto ‘bellico’ non è esente da un certo piglio autoironico, che si fa talvolta severamente autocritico, nella consapevolezza che, con la poesia, Rosselli stessa desiderava (e si illudeva di) ottenere fama e gloria, oltre che un guadagno con cui vivere, motivi che entrano a loro volta nella poesia sotto forma di vane speranze e aspettative mondane in cui, pure, sembra costretta a rovesciarsi la sua smisurata aspirazione idealista.

*An idea is a host, embarrassed it might* mette così in luce il motivo della *belligeranza* che nell’ultimo momento compositivo di *Sleep* si trova indissolubilmente legato all’immagine del “belly”, ponendosi in perfetta continuità con il motivo della *voracità* che invece abbiamo incontrato nei testi degli anni Cinquanta e dei primissimi anni Sessanta. Infatti, trovando il proprio *punto* originario e il proprio *centro* propulsore nell’ombelico, quindi

---

<sup>2</sup> Il cuore è infatti paragonato al ventre in *She sits and waits and learns her fate* (“marauding in her heart | which as a belly jarred to full stop”). Cfr. *Sleep*, p. 1004. Torneremo su questi versi.

nella pancia, la belligeranza ha in sé un che di *famelico* e, come tale, implica anche *l'avidità* della gloria poetica: motivo che, ricorrente in tutta l'opera rosselliana, è particolarmente presente anche in *Sleep*.

We are three; handicapped by life nevertheless  
fiercely ready for action; yet; with our  
souls; with our hands and our shoes; we  
learn there is no rivalry; we know we  
see there is hope for a strong new tie  
ready for delivery.

We are ready yes! we are here, yes! The  
no of negation is being swept away, we  
do exist, half out of way of chance.

A row was made at this declaration, a healthy  
sort of impossibility had set us free, of  
decadence. The zero hour had come; a black  
funeral, a healthy resort; its three-pointed  
hat belligerent with fame.

Death, death again do come, rise up again  
you ghost of paradise, its celerity seems  
to partake of greed; yet, why? yes, its  
purple attitude defies even love.<sup>3</sup>

Questa poesia si apre con *un'affermazione di presenza* del soggetto, che si riconosce nella sua intrinseca pluralità (“We are three”): affermazione che più avanti si farà vera e propria dichiarazione di esistenza, per quanto questa si sia rivelata *mezzò-casuale*: “we | do exist, half out of way of chance”. Così, il soggetto può dirsi ‘ferocemente pronto all’azione’, evidentemente bellica (“fiercely”) nonostante sia stato ‘menomato’ dalla vita sul piano dello spirito, sul piano del corpo e su quello dei beni materiali (“with our | souls; with our hands and our shoes”). Infatti, pur in tali ristrettezze, il soggetto intravede la ‘speranza’ di un ‘nuovo forte legame’ che sia “ready for delivery”: ossimoro logico che associa il vincolo (“tie”) alla liberazione (“delivery”) in cui sembra risuonare, non senza

---

<sup>3</sup> Traduzione di E. Tandolo: “Siamo tre; handicappati dalla vita e tuttavia | ferocemente pronti all’azione; ma, con le nostre | anime; con le nostre mani e le nostre scarpe; noi | scopriamo che non esiste rivalità; sappiamo che | c’è speranza per un nuovo forte legame | pronto alla consegna. || Siamo pronti, sì! siamo qui, sì! Il | no della negazione è spazzato via, noi | esistiamo davvero, mezzo per caso. || Si scatenava un baccano a questa dichiarazione, un sano | tipo di impossibilità ci aveva liberati, dalla | decadenza. L’ora zero era giunta: un nero | funerale, un salutare soggiorno; il suo cappello | a tre punte belligerante di fama. || Morte, morte vieni di nuovo, sorgi di nuovo | tu fantasma del paradiso, la sua celerità sembra | far parte dell’avidità; ma, perché? sì, il | suo atteggiamento viole sfida perfino l’amore.” *Sleep*, pp. 988-9.

possibile ironia, la strana natura di Cristo ‘liberatore’ giacché questi, pur *sciogliendo* l’uomo dalla Legge dell’Antico Testamento, lo ha infine *legato* a sé nella fede<sup>4</sup>.

Già l’esordio del testo è, in effetti, una riproposta blasfema del mistero della trinità che il soggetto assume su di sé alludendo alla sua propria identità, linguistica<sup>5</sup> ma non solo, giacché la lingua schiude sempre una realtà della mente. Si tratta, infatti, di quel mistero di un’“unica possente lingua a tre teste”<sup>6</sup> che dà forma all’espressione poetica di Rosselli e, così, al suo pensiero, e che possiamo ribaltarci nella formula opposta, giacché il soggetto poetante è dotato, anzitutto, di un’“unica possente testa a tre lingue”. Tale intima *unità* delle tre *ipostasi* linguistiche del soggetto sembra reificarsi nell’immagine del ‘cappello a tre punte’ che appare nel finale della terza stanza, dov’è oltretutto definito ‘belligerante di fama’.

Qui, l’accostamento tra le parole “hat” (in luogo di “head”), “belligerent” e “fame” è tale da innescare un cortocircuito sonoro-ideale che coinvolge davvero tre lingue, anche se non si tratta di tutt’e tre le lingue rosselliane: l’inglese e l’italiano, sì, ma, al posto del francese, il latino. Difatti, già l’attribuzione dell’aggettivo “belligerent” alla *testa triforme*, rimandando fonicamente al “belly”, crea un’indiretta connessione tra la pancia e l’unità mente-cervello che permette di definire il soggetto come un *corpo pensante*, il quale porti (“gerere”) dentro di sé, ossia nel proprio ventre (“belly”), il conflitto (“bellum”) in nome della ‘fama’, di cui il soggetto si rivela appunto avido e af-fam-ato in virtù del gioco bilingue che implicitamente si consuma tra “fame” (inglese) e ‘fame’ (italiano): allusione indiretta cui accenna, poco più avanti, la comparsa della parola “greed”.

Oggetto dell’intero testo è dunque *l’annuncio della propria presenza* al contempo *esistenziale* e *poetica*: un annuncio che muove anzitutto dalla *pancia*.

Se tutti gli ostacoli della vita – i suoi ‘handicap’ – si trovano riprodotti nel ritmo della prima stanza che inciampa sui punto e virgola<sup>7</sup>, rappresentati dalla presenza dell’avverbio “yet” per altro isolato dall’interpunzione, il soggetto riesce infine a superare tali

---

<sup>4</sup> “But before faith came, we were kept under the law, shut up unto the faith which should afterwards be revealed. Wherefore the law was our schoolmaster to bring us unto Christ, that we might be justified by faith. But after that faith is come, we are no longer under a schoolmaster. For ye are all the children of God by faith in Christ Jesus. For as many of you as have been baptized into Christ have put on Christ.” *Letter to the Galatians*, p. 1117. [Galatians 3: 23]. Corsivi miei.

<sup>5</sup> Già Cortellessa ha notato l’accostamento effettuato da Rosselli tra l’“enigma trinitario” e la sua “propria natura linguistica”. Cfr. A. Cortellessa, *Il bosco, il sonno, la sipida musica*, p. 111.

<sup>6</sup> M. Manera, ‘Lydioma tripharium di Amelia Rosselli’, p. 236.

<sup>7</sup> L’incepparsi del discorso, per via del ritorno del punto e virgola, è stato notato già da L. Barile, *Amleto in Sleep*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 68.

impedimenti articolando l'affermazione della propria esistenza come fa Molly Bloom, intorno a quello "yes" che oltrepassa ogni domanda, fino al penultimo verso: "yet, why? yes". Ci riferiamo, ovviamente, al finale di *Penelope*, quindi, dell'intero *Ulysses*:

how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again *yes* and then he asked me would I *yes* to say *yes* my mountain flower and first I put my arms around him *yes* and drew him down to me so he could feel my breast all perfume *yes* and his heart was going like mad and *yes* I said *yes* I will *Yes*.<sup>8</sup>

In questo momento compositivo di *Sleep* sembrano in effetti esserci anche altri elementi che rievocano l'opera di Joyce ma, come sempre, il soggetto rosselliano non sembra assimilabile a Molly. Piuttosto, come l'artista apprendista Stephen Dedalus, il soggetto rosselliano, che alimenta la lotta interna alla lingua, possiede gli attributi del viandante e del 'cercatore': abbiamo già visto il 'bastone' che appare in *An idea is a host, embarrassed it might* mentre ora il soggetto indossa un 'cappello a tre punte', elementi che, con le dovute variazioni, ricordano rispettivamente l'"ashplant" e l'"Hamlet hat" che Stephen indossa, per esempio, in *Proteus*<sup>9</sup>. Ricordiamo, inoltre, che nello stesso capitolo questi riflette sul "belly without blemish" di Eva: l'unica donna non generata da altra donna, perciò sprovvista di "navel".

What has she in the bag? A misbirth with a navelcord, hushed in ruddy wool. The cords of all link back, strandentwining cable of all flesh. (...) Spouse and helpmate of Adam Kadmon: Heva, naked Eve. She had no navel. Gaze. Belly without blemish, bulging big, a buckler of taut vellum, no, whiteheaped corn, orient and immortal, standing from everlasting to everlasting. Womb of sin.<sup>10</sup>

L'ombelico è, per Stephen, la *macchia* lasciata dal cordone ombelicale che, a sua volta, è il 'cavo' (telefonico) attraverso cui 'tutta la carne' si trova collegata nel corso della storia umana, a partire da Eva. Ed è quindi attraverso il cordone ombelicale che la *colpa* si trasmette e si comunica ai figli degli uomini, di generazione in generazione, covando dentro un "womb of sin". Il grembo diventa, così, il luogo fisico e carnale in cui avviene

---

<sup>8</sup> J. Joyce, *Ulysses*, p. 704. Corsivi miei. Traduzione di G. Celati: "mi ha baciata sotto il muro moresco io pensavo be' va bene lui come un altro poi gli chiedo con gli occhi di chiedermi ancora sì e lui chiede se voglio sì dire sì mio Fiore di Montagna e io gli ho messo le braccia al collo sì e l'ho tirato a me per fargli sentire il mio seno profumato sì e il suo cuore batteva all'impazzata e sì ho detto sì voglio Sì." Id., *Ulisse*, p. 988.

<sup>9</sup> Id., *Ulysses*, p. 50 e p. 53. Per la traduzione, cfr. Id., *Ulisse*, p. 53 e p. 56.

<sup>10</sup> Id., *Ulysses*, p. 43. Traduzione di G. Celati: "Cosa avrà dentro quella borsa? Un aborto con cordone ombelicale penzoloni, avvolto in ovatta rossastra. I cordoni ombelicali di tutti sono una catena all'indietro, cavo in cui s'intreccia ogni carne. (...) Moglie e sostegno di Adamo Kadmon: Heva, l'ignuda Eva. Non aveva ombelico. Osservate. Ventre senza macchia, bello grosso e rotondo, guscio di cartapecore tesa, no, bianco acervo di grano, aurorale e immortale, da un'eternità all'altra. Grembo del peccato." Id., *Ulisse*, p. 51.

la gestazione del peccato, quantomeno per Stephen (come per il suo antenato Amleto) mentre, per il padre putativo Leopold Bloom, dalla pancia muovono i desideri e gli appetiti che lo portano all'*adorazione* della vita, nella sua piena corporeità: "With hungered flesh obscurely, he mutely craved to adore"<sup>11</sup>.

L'affermazione che troviamo nella poesia rosselliana echeggia dunque quella conclusiva dell'*Ulysses* ma a differenza dell'affermazione di Molly, che abbraccia positivamente e spontaneamente la carne al di là di ogni "brooding", la testimonianza di presenza che troviamo in *We are three handicapped by life* si rivela – prima di tutto e necessariamente – accettazione della morte, in quanto *liberazione* dall'implicita *decadenza* che la carne porta con sé. Al fondo del desiderio famelico che pronuncia il "sì" e in fondo alla poesia, è infatti la morte che viene invocata.

Death, death again do come, rise up again  
you ghost of paradise, its celerity seems  
to partake of greed; yet, why? yes, its  
purple attitude defies even love.

Divenuta essa stessa 'fantasma del paradiso', la morte si rivela partecipe dell'avidità e della bramosia del soggetto ("greed") più di quanto non lo sia l'amore. E deve essere, dunque, quello con la morte il 'nuovo forte legame' che, nella prima stanza, prometteva al soggetto una 'liberazione': quell'accettazione che paradossalmente scioglie il soggetto dalla 'decadenza'. La parola "delivery", del resto, è molto ambigua e contempla anche i significati di 'parto' e di 'consegna': troveremo quest'ultimo, in particolare, nell'ultima poesia della raccolta, dove determinerà un'ironica distribuzione di "parcels", 'pacchi'. Per ora, scopriamo che l'unica possibilità di 'salvezza' e 'liberazione' sta nell'affermare energicamente il proprio vincolo con la morte: messa da parte l'inutile 'negazione', è la *morte* l'unico 'fantasma' che può infine schiudere al soggetto il sogno perduto del Paradiso e consentire una sorta di *rinascita*, sorgendo essa stessa *di nuovo*, "rise up again", a prova della già avviata esperienza funerea del soggetto, il quale, come sappiamo, in un passato remoto e irrecuperabile è stato segnato dal lutto.

Tornando all'immagine del 'cappello a tre punte', Laura Barile ha giustamente osservato che un'opera lirica di Manuel De Falla porta lo stesso titolo, *El sombrero de tres*

---

<sup>11</sup> Id., *Ulysses*, p. 168. Traduzione di G. Celati: "Per vie oscure una fame carnale senza parole gli metteva addosso la brama d'amore." Id., *Ulisse*, p. 231. Non a caso, per Leopold Bloom l'ombelico è un "bocciolo di carne" (*Ibidem*, p. 116): "his navel: bud of flesh", cfr. Id., *Ulysses*, p. 88.



*pivos*, suggestione che potrebbe aver agito su Rosselli. Ancora, ricordando che si tratta del cappello indossato dal Corregidor spagnolo a fine Ottocento, Barile lo interpreta quale “simbolo del Potere” della morte, che si manifesterebbe proprio all’avvento della “zero hour”<sup>12</sup>. Bisogna aggiungere, però, che al ‘nero | funerale’ – che si offre al soggetto come ‘un soggiorno benessere’ (“a healthy resort”<sup>13</sup>), un Paradiso, grazie alla “healthy | sort of impossibility” con cui la morte lo ha liberato dalla percezione della ‘decadenza’ – si arriva per effetto di un *movimento interiore*. Spazzando via il ‘no della negazione’, superando l’antagonismo (“rivarly”) con la morte stessa, è proprio il soggetto che si è finalmente convinto ad affermarne il potere (quindi, il simbolico ‘cappello a tre punte’ della morte) perché soltanto in questo modo può affermare anche se stesso, la sua mezzo-casuale esistenza, quindi la sua fiera ‘azione’ che sta nell’uso della *parola*: il potere del suo proprio ‘cappello a tre punte’, non a caso ‘belligerante di fama’, che è anche, possibilmente, il cappello del *fool*.

Se ogni desiderio, ogni passione, ogni possibilità di nuova vita hanno luogo nel ventre, se qui *Eros* trova la propria origine e la propria dimora, non stupisce scoprire che nello stesso luogo risiede *Thanatos*, sì che l’affermazione della propria presenza è inscindibile dal riconoscimento della morte come unica *auctoritas*.

It’s all humbug: your staring in the face that  
grey hound: death. It may never be that you  
do actually meet him, he may come upon you  
unawares, tenderly you disattentive force  
him to rely upon your nature.

He lies within your deepest bowels in semi-  
wrought incandescence. He confirms you as  
the standing power on the earth: he relies  
even on your being his propriety. Yet a jowl  
hangs loose: it is his grasping unawares of  
your life, as it depends mostly on his male  
regard for life.

Hit him out judiciously: stand him up for  
election: there’s no grain will not find its  
streak in his loose house.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> L. Barile, *Amleto in Sleep*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 69.

<sup>13</sup> Il gioco è con “health resort”: un ‘centro benessere’.

<sup>14</sup> Traduzione di E. Tandello: “Sono tutte fandonie: il tuo fissare quel | levriero: la morte. Forse tu | non lo vedrai mai, forse ti coglierà | di sorpresa, teneramente tu distratta lo costringi | a contare sulla tua natura. || Giace nelle tue viscere più profonde, in | un’incandescenza ancora informe. Ti conferma | come primo potere sulla terra: conta persino | sul tuo appartenergli. E tuttavia la | mandibola penzola: è il suo afferrarti ignara | della tua vita, poiché essa dipende per lo più dal | suo maschile rispetto per la vita. || Colpiscilo con saggezza: eleggilo a | candidato: non c’è venatura che non troverà | traccia in questa sua casa gangherata.” *Sleep*, pp. 1014-5.

L'attacco di questa poesia, *in medias res*, catapultata il lettore nel pieno svolgimento di una scena già avviata che, evidentemente, costituisce lo sfondo implicito di tutta la poesia rosselliana: si tratta della "rivarly" cui alludeva già la poesia precedente, la caccia con la morte, che ora assume le sembianze o di un 'grigio mastino', come indica la separazione di aggettivo e sostantivo ("grey hound"), o di un 'levriero', il cui nome inglese sarebbe invece dato dalla fusione dei due elementi, "greyhound". L'immagine fa anzitutto pensare al "veltro" del primo canto dell'*Inferno* che, non a caso, dovrà sopraggiungere a far "morire con doglia" la lupa "carca" "di tutte brame", allegoria di quella *cupidigia* che coglie il soggetto dantesco mentre è *distratto* e perciò perduto nella selva<sup>15</sup>, proprio come è descritto in questa poesia il soggetto rosselliano: "disattentive"<sup>16</sup>. Distratto è, però, lo stesso Amleto con il soggetto rosselliano si identifica<sup>17</sup> mentre l'immagine del "grey hound" richiama alla mente un'iconografia ben più ampia, che da Anubi va ai cani da caccia di Diana e che proprio nel canide riconosce l'animale mortifero.

Dunque, sebbene l'avvento del "grey hound" sia presentato dal soggetto, che da sempre è consapevole dell'incombente della morte tanto da vivere fissandone il volto, pure, questi scopre soltanto adesso, proprio in questo testo, di essersi finora raccontato solo fandonie. Nello specifico, la 'balla' ("humbug") sta nell'aver creduto di poter essere all'altezza del predatore: cioè, che l'inseguimento con la morte fosse reciproco. Invece adesso il soggetto si rende conto di essere soltanto una preda: peggio, di essere carnefice di se stesso. Perciò l'incontro frontale con la morte può benissimo non avvenire; è molto più probabile che il mastino piombi sul soggetto senza che questi se ne accorga ("unawares") o forse sarà proprio il soggetto a consentire la propria cattura, con la sua stessa distrazione ("you disattentive"), perché, se è conscio di aver ingaggiato un duello con la morte, è invece del tutto ignaro della propria vita. Nella poesia precedente il soggetto poteva riconoscere la propria esistenza soltanto accettando la morte; ora, il

---

<sup>15</sup> Nella *Commedia*, però, il soggetto rischia la morte (dell'anima) a causa della "lupa", mentre il "veltro" ne sarà il liberatore. Se è vero che c'è una suggestione dantesca nell'immagine del "grey hound", allora dobbiamo pensare che, nell'ipotetica rielaborazione rosselliana, il "veltro" promette di liberare il soggetto cacciando la "lupa" che lo divora dall'interno, ma uccidendo l'una uccide anche il soggetto stesso, giacché questi finisce per coincidere con la "bestia" che "mai non empie la bramosa voglia, | e dopo 'l pasto ha più fame che pria". Cfr. D. Alighieri, *Inferno*, Canto I, vv. 49-51; vv. 97-102, in *Divina Commedia*, vol I, p. 19; pp. 29-30.

<sup>16</sup> "Disattentive" è fusione tra l'italiano "disattento" e l'inglese "attentive", a sostituire il corretto "inattentive".

<sup>17</sup> "The absentminded beggar" chiosa Stephen Dedalus in J. Joyce, *Ulysses*, p. 187 ("Il mendicante distratto" secondo la traduzione di G. Celati, in Id., *Ulisse*, p. 255).

medesimo motivo assume una diversa articolazione: il trionfo della morte pare infatti consentito dall'incapacità del soggetto stesso di godere della propria vita, di prenderne possesso.

L'affermazione decisa di *We are three, handicapped by life nevertheless*, che accoglieva la negatività assoluta per andare al di là della negazione, rappresenta una sorta di *unicum* in *Sleep* giacché il soggetto vi si presenta, quasi sempre, come incapace di afferrare la propria presenza materiale, incapace di abbracciare il corpo, di *essere* il proprio corpo: ed è proprio tra “you would not be a body” e “you would be a body” che oscilla uno degli ultimi testi della raccolta, culminante ancora una volta nello sprofondamento: “You would sink quietly (...) to testify that you were | born.”<sup>18</sup> Il problema del soggetto è, cioè, quello di comprendere il mistero della propria stessa *nascita* che, paradossalmente, soltanto la *morte* riesce a testimoniare, nello stesso momento in cui promette al soggetto di sottrarlo alla vita.

Per questo, tornando a *It's all humbug: your staring in the face*, il soggetto scopre di essere proprio lui a ‘obbligare’, pur con ‘tenerezza’, la morte a rinunciare allo scontro aperto, perché questa può contare sulla natura *luttuosa* e *funerea* del soggetto stesso. Come enuncia chiaramente l'inizio della seconda stanza, la morte ‘giace dentro le’ sue ‘più profonde viscere’, ‘in un’incandescenza mezza-informe’. Ed è una qualità, quest’ultima, che troviamo già attribuita alla ‘passione’ in *Well, so patience to our souls*, là dove i suoi tentacoli si muovevano dentro e intorno all’ombelico “like flaming strands of opaque red lava”<sup>19</sup>. Perciò, la convinzione di essere vivo e potente nella propria presenza terrena (“the standing power on earth”) è soltanto un’illusione che la morte somministra al soggetto, ben sapendo che, in realtà, questi gli appartiene (“your being his propriety”).

Poiché la morte non è un’entità esteriore, un avversario concreto da incontrare ma un infernale movimento interiore, una *pulsione* mezza informe che sussiste all’interno del corpo, è impossibile incontrarla faccia a faccia. Pure, la caccia continua: il mastino sta ancora con la mascella penzoloni (“a jowl | loose”) pronto ad agguantare il soggetto, la cui inconsapevole vita dipende proprio dal ‘maschile | riguardo’ che ne ha la morte (“his *male* | regard for life”). In questo punto del testo, sfruttando il genere della parola inglese “death”, la caccia con la morte viene trasfigurata in un inseguimento erotico e fatale con

---

<sup>18</sup> Traduzione di E. Tandello: “Affondavi quieta (...) per testimoniare che eri | nata”. *Sleep*, pp. 1038-9.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 860.

l'Altro: l'uomo-morte che sta sempre in agguato, pronto a ghermire e possedere l'inconsapevole vita del soggetto. L'intera poesia si fonda così su un continuo movimento che oscilla tra l'agonismo e l'interiorizzazione dell'alterità per eccellenza, la morte, che il soggetto vorrebbe combattere, ma che sa vivere dentro la propria carne.

Perciò, ammesso che una vittoria sia possibile in un inseguimento così impari, questa non si può ottenere combattendo apertamente, dato che il nemico in sé è inaffrontabile, nascosto nelle proprie stesse viscere: invece, giacché la morte è uomo ed è suscettibile alla seduzione del potere, l'unica arma che al soggetto rimane sta nel tentativo di affermarlo. Per colpire l'uomo-morte con saggezza ("Hit him judiciously") è cioè necessario sceglierlo ed 'eleggerlo a candidato' ("stand him up for | election"): asserire il suo potere sulla terra e su di sé, giacché 'non esiste granello che non trovi il suo | segno nella sua dimora sfasciata' ("there's no grain will not find its | streak in his loose house"). In questo modo, nell'affermazione conclusiva del potere della morte, il testo si riallaccia a *We are three, handicapped by life*, ma si aggiunge una dose di ironia (per quanto sempre amara) grazie alla trasfigurazione del rapporto soggetto-morte in quello donna-uomo.

Notiamo infine come, ancora una volta, la frase che chiude la poesia sia di difficile interpretazione, sia per l'aggettivo personale "its" che rende ambigua l'attribuzione di "streak", sia per l'uso stesso delle parole "grain" e "streak" che sono, di per sé, molto vaghe. Tuttavia, poiché la morte ha un genere ben definito (maschile), "its" sembra dover attribuire "streak" a "grain": nel regno della morte ("his ... house") ampio e dissoluto ("loose") non esiste nulla, nemmeno un chicco di grano ("grain"), che non trovi infine su di sé la sua macchia ("streak"), quell'imperfezione che ne significa l'intima corruzione<sup>20</sup>.

Da *Well, so patience to our souls* a *It's all humbug: your staring in the face that*, cioè, da un capo all'altra della raccolta, il ventre si afferma come un luogo corporeo fondamentale per la testualità di *Sleep*. Evocato attraverso l'ombelico ("navel") o mediante le viscere ("bowels"), descritto indirettamente come spazio compreso tra i fianchi ("hips") o

---

<sup>20</sup> La parola "streak" ha numerose accezioni: in generale, indica un 'segno' come può essere, per esempio, quello della scrittura o, ancora, "a line of colour less firm and regular than a stripe" (cfr. *OED*, vol XVI, pp. 864-5). Esiste addirittura un'infezione che colpisce il grano chiamata "Wheat streak": escludiamo che Rosselli ne fosse a conoscenza; pure, l'uso della parola "streak" fa pensare a una macchia irregolare che compromette la perfetta e omogenea superficie di un 'chicco' di grano.

enunciato esplicitamente come “belly”, è il luogo del corpo in cui si muovono i tentacoli inferi, amorfi e incandescenti della fame, della passione, quindi della morte; ed è anche il luogo in cui si plasma la poesia, se la pancia del soggetto, già in *Well, so patience to our souls*, si trasfigura in un ‘camino’ o in una ‘forgia’ di parole.

L’insistenza sul termine “belly”, da un lato, e, dall’altro, l’assenza assoluta, in tutta la poesia rosselliana, della parola “womb”, che avrebbe trascinato con sé una memoria poetica pressoché sconfinata, più o meno dalla tradizione elisabettiana fino a Joyce e Thomas, rispecchiano una scelta terminologica fortemente significativa. Motivata, senza dubbio, dall’associazione sonora con “belligerency” che consente di collocare il conflitto *dentro* il corpo del soggetto, la scelta della parola “belly” implica anche la *funzione* che il ‘ventre’ deve ricoprire nello stesso corpo del soggetto, inteso in senso fisico e materiale, così come nel *corpus* della poesia. Non si tratta infatti di un *grembo* fertile in cui possa trovare luogo la generazione – grembo di cui la poesia inglese a inclinazione barocca ha fatto il proprio luogo per eccellenza perché il “womb”, disposto alla fecondazione e al concepimento, cela il risvolto funereo della vita portando direttamente alla morte nella rima con “tomb”<sup>21</sup>. Nel caso della poesia rosselliana troviamo un passaggio ulteriore che sembra trovare le proprie ragioni nel genere del soggetto che scrive: femminile, quindi, *in primis* coinvolto nella potenziale funzione generativa del ventre. Al posto del grembo materno nella poesia rosselliana troviamo una *pancia* vorace e avida, cavità da cui sgorga e in cui affonda ogni appetito, tanto smisurato da non poter trovare vera soddisfazione e da rendere la pancia stessa, sì, *gonfia* e *grassa*, non però perché ospite di nuova vita

---

<sup>21</sup> Per quanto riguarda la tradizione elisabettiana, la rima “womb”/“tomb” si trova esplicitata in W. Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II, 3, vv. 9-10 (“The earth, that’s nature’s mother, is her tomb; | What is her burying grave, that is her womb”) ma anche laddove non intervenga direttamente è richiamata da un diffuso ambiente metaforico e concettuale. Il seguente passo tratto dall’ultimo sermone di Donne dovrebbe ben testimoniare l’incidenza di tale visione dell’esistenza, dove l’ingresso nella vita è già ‘uscita’ verso la morte, paradosso che più avanti troveremo proprio in una poesia di *Sleep*: “In all our periods and transitions in this life, are so many passages from death to death; our very birth and entrance into this life is *exitus à morte*, an issue from death, for in our mother's womb we are dead, so as that we do not know we live, not so much as we do in our sleep, neither *is there any grave so close or so putrid a prison, as the womb* would be unto us if we stayed in it beyond our time, or died there before our time. In the grave the worms do not kill us; we breed, and feed, and then kill those worms which we ourselves produced.” Cfr. J. Donne, *Devotions upon Emergent Occasions and Death's Duel*, p. 157. Corsivi miei. Spingendoci verso la modernità, abbiamo già visto come per Stephen Dedalus la vita si generi in un “womb of sin”, segnato dal peccato originale e perciò dalla morte (cfr. J. Joyce, *Ulysses*, p. 43) mentre lo stesso Dylan Thomas definiva il periodo creativo del proprio esordio, quello di *18 Poems*, come il suo “womb-tomb period”. Cfr. William York Tindall, *A Reader's Guide to Dylan Thomas* (Syracuse, Syracuse University Press, 1996), p. 29.

quanto piuttosto ingombra di “cose indigeste”<sup>22</sup>: la spinta di tale ventre non è a *dare vita*, ma a *divorarla*<sup>23</sup>.

Se è vero, come già notato da Annovi e Barile, che il termine “belligerency” grazie all’eco della parola “belly” “contiene in sé anche il significato di ‘gravidanza’”<sup>24</sup>, a indicare una “componente femminile” ed “erotica”, è necessario sottolineare che tale erotismo *non si dà* e *non vuole darsi* come “materno e generativo”. Anzi, proprio il rifiuto *volontario* della procreazione, che al contempo corrisponde a una *fatale* impossibilità per il soggetto di assumere la posizione materna in quel corto-circuito di colpa e predestinazione che definisce il suo *errore innecessario*, rende i movimenti interni al suo ventre così dolorosi e la sua passione, che gli stessi significano, così peccaminosa. Ed è perciò nelle “viscere” che sembra radicarsi la rivolta della “ragazza potente”, la sua ‘belligeranza’: ‘gravidanza di un conflitto’ che è tanto intimo e aspro da causare vera e propria “sofferenza fisica”<sup>25</sup>.

Da un ventre siffatto, che rifiuta di farsi grembo, non può uscire alcuna tenerezza e nemmeno alcuna ‘irrealizzazione del proprio sé’ che non sia la poesia stessa, la quale, dal canto suo, è irrealizzata perché travagliata, frutto del tormento e della lotta impossibile intrapresa dal soggetto poetante per trovare una *forma* in grado di esprimere e, assieme, contenere *l’informità* incandescente della passione.

softnesses in your belly which will  
not come out; irrealisation of your  
self which will not shoot out, whence  
we cannot decide but in everlasting  
strength decide: do your best in the  
cannon aroaring.

Distant calls to patriots: severe understandings  
petrified hints, and silent disorder  
whence we call out help! and fall drit  
into a mire which is our belonging.

Steady yourself and gather help from  
friends whose double tongue holds fast

---

<sup>22</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 255.

<sup>23</sup> Il termine “belly” in sé può indicare anche il ‘grembo’ materno ma l’uso più diffuso è quello di ‘pancia’ connessa all’apparato gastrico-digestivo: “the part of the body which receives food”, “the body in its capacity of indulgence of appetite, gluttony” e in generale “the internal cavity of the body”. La parola “womb”, a sua volta potenziale sinonimo di “belly”, è più comunemente usato per indicare il grembo femminile. Cfr. *OED*, vol. II, pp. 94-5; vol. XX p. 490.

<sup>24</sup> L. Barile, *Amleto in Sleep*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 67.

<sup>25</sup> In questo modo ci discostiamo dall’interpretazione di Annovi che, appunto, riguardo a “belligerency”, dichiara: “Più che alle viscere e alla sofferenza fisica occorre invece vedere nel sostantivo una componente femminile, erotica (...) e soprattutto materna e generativa.” G. M. Annovi, «*Time can stop (and it does)*»: un inedito da «*Sleep*» di Amelia Rosselli, p. 37.

even iniquity even the rest from chance's  
turning on the wheel.

Hold fast your hands, join them together  
if not in prayer then tie them fast  
to the chair collapsing vainly in the  
rear.<sup>26</sup>

Troviamo in questo testo quasi tutti i principali movimenti finora esaminati: la chiamata alle armi fattasi ormai “distant” quindi l’implicita belligeranza del soggetto che però non riesce più a “shoot out”, come farebbe un colpo di cannone, cioè, non riesce più a far balzare fuori dal “belly” alcunché, nemmeno di *informe* (“irrealisation of your | self”); inoltre, le ‘severe’ comprensioni del soggetto riguardo alla propria sorte e, soprattutto, quel disordine ‘silenzioso’ che lo condanna a ‘cadere’, ancora e per sempre, nel ‘fango’ cui, come sappiamo, appartiene; il rapporto contrastato con l’ambiente umano circostante che, anche quando ‘amico’, si rivela vano e ipocrita, con la sua “double tongue”; la conseguente mancanza di equilibrio del soggetto e la sua sospensione instabile, che lo costringono infine a stringersi forte alla sedia, mentre questa crolla “in the | rear” – all’indietro, in ritirata.

Ancora, il ventre si ripresenta qualche pagina più in là nella raccolta dove, concreta immagine della passionalità del soggetto e della sua conscia femminilità, viene messo in relazione con il motivo dell’*autorialità*.

Black net stockings: very aware of themselves  
and the naked ankle. This is my will: my harshness  
my belly’s harm: my failure: my hardness: mustering  
strength improvised.

This is my belly’s harm: my wax, my cry, into  
a night filled with authors.

And they cry out pedantically, “we’re here  
we’re our cousin’s cousin; we’re misanthropy  
itself, we’re cause and effect truly, nevertheless  
why does life swim on?”.

Life swims on decidedly restless yet potting

---

<sup>26</sup> Traduzione di E. Tandello: “tenerezze nel tuo ventre che non | vogliono uscire; irrealizzazione di te | stessa che non vuole schizzar fuori, dal che non possiamo decidere ma perpetuamente forzatamente | decidiamo: fa’ del tuo meglio mentre rugge il cannone. | | Interurbane a patrioti: severe comprensioni | allusioni pietrificate, e silenzioso disordine | perciò chiamiamo aiuto! e caschiamo dritti | nel fango che è di nostra proprietà. | | Non perdere la testa e cerca aiuto da | amici la cui lingua biforcuta blocca | persino l’iniquità persino a volte blocca | il caso che gira la ruota. | | Tenetevi le mani strette, unitele | se non in preghiera allora legatele strette | alla sedia che vana s’accascia nel | retro.” *Sleep*, pp. 1016-7.

cream unto our backs.<sup>27</sup>

Il primo dettaglio che dà inizio alla poesia viene dalla vita quotidiana: si tratta di quelle ‘calze nere a rete’ che, indossate assieme alla minigonna, hanno rappresentato una vera e propria rivoluzione per l’abbigliamento femminile degli anni Sessanta, fino a diventarne un emblema<sup>28</sup>.

Che il valore simbolico dei ‘collant’ non sia di secondaria importanza è provato dal seguito della frase che fa esplicito riferimento alla *coscienza di sé*, qualità attribuita alle stesse ‘calze a rete’. Difatti, l’accorciarsi progressivo della gonna, iniziato proprio con una ‘caviglia scoperta’, è stato storicamente segno di acquisizione di libertà per la donna, di padronanza di sé e di consapevolezza del proprio corpo, esibito nella sua sensualità. Perciò, in questa poesia, caviglia scoperta e calze a rete, pur provenendo da due momenti storico-culturali differenti, convergono in ciò che viene posto al centro della frase: la *coscienza* del soggetto femminile, l’affermazione di sé e della sua propria *volontà*.

“This is my will” prosegue infatti la poesia, per rivelare però l’altra faccia, quella *dolorosa*, che viene dall’esercizio di tale coscienza di sé: “my harshness: my belly’s harm: my failure: my hardness”. ‘Il danno del ventre’, associato al ‘fallimento’, viene racchiuso tra l’‘asprezza’ e la ‘durezza’ del soggetto mentre, nella breve stanza successiva, si trova correlato alla ‘cera’ e al ‘pianto’, ‘dentro | una notte piena d’autori’.

La seconda stanza costituisce, così, un punto di snodo nel testo, veicolando uno spostamento dal motivo che occupa tutta la prima stanza a quello che verrà sviluppato

---

<sup>27</sup> Traduzione di E. Tandello: “Calze nere a rete: conosci di sé | e della caviglia nuda. Questa è la mia volontà: la mia asprezza | il danno del mio ventre: il mio fallimento: la mia durezza, chiama | a raccolta forze improvvisate. || Questo è il danno del mio ventre: la mia cera, il mio pianto, in una | notte piena d’autori. || E gridano pedanti «siamo qui | siamo il cugino di nostro cugino, siamo la misantropia | stessa, siamo veramente la causa e l’effetto, e tuttavia, | perché la vita continua a nuotare?» || La vita continua a nuotare decisa inquieta | spalmando crema però sulle nostre schiene.” *Ibidem*, pp. 1024-5.

<sup>28</sup> Si pensi semplicemente a una figura ormai impressa nell’immaginario collettivo: Marilyn Monroe, che in *Fermata d’autobus* del 1956 indossa, appunto, minigonna e calze a rete. Come puntualizza la studiosa Christine Bard, la diffusione della minigonna è “une révolution au regard de l’histoire de la pudeur” e, contestualmente, lo sviluppo tessile dell’elastam consente la diffusione dei collant: a inizio anni Sessanta, questi “sont d’emblée adoptés” dando “à celles qui les portent une image jeune, sexy, impertinente”, tanto che i due capi di vestiario (minigonna e calze) diventano inscindibili. Va notato inoltre che, diffondendosi negli stessi anni, l’uso della *minigonna* e quello dei *pantaloni* rappresentano entrambi, seppur in maniera diversa, due novità *politicamente* rilevanti nell’abbigliamento femminile. Cfr. Christine Bard, *Ce qui soulève la jupe. Identités, transgressions, résistances* (Paris, Éditions Autrement, 2010, in particolare, pp. 32-46). L’analisi di Bard, condotta sul caso francese, può valere anche per l’Italia, come provano numerosi articoli del «Corriere della Sera» che, tra 1958 e 1965 (anno di composizione del testo rosselliano), testimoniano il progressivo accorciamento delle “sottane” e l’improvvisa diffusione dei collant. Si considerino, in particolare, due articoli: l’uno del 21 marzo 1958 che descrive la “piccola rivoluzione della gonna corta” come “colma di conseguenze”, anche commerciali, tra cui, per l’appunto, la diffusione di “nuovi tipi di calze nylon”; l’altro del 12 gennaio 1960, secondo il quale “in Occidente esiste una” vera e propria “civiltà delle gambe femminili”, definita dalle “calze di seta e di nylon combinate con la sottana a mezzo ginocchio”.



nella successiva, sottintendendo una relazione implicita tra i due. Da un lato, abbiamo, cioè, il motivo della *volontà passionale* del soggetto – la coscienza di sé e della propria sensualità – che, con l’asprezza e la durezza che lo caratterizzano (quindi, la sua *fieratezza* ‘bellica’), sembra condurlo alla rovina e al ‘danno’, andando evidentemente contro al compito prestabilito per la donna, quello di *reprimere* “l’*élan* passionale”<sup>29</sup> e/o indirizzarlo alla procreazione; dall’altro lato, troviamo la critica alla pomposa ostentazione degli ‘autori’ che ‘riempiono’ la notte delle loro ‘urla’.

Nella terza stanza troviamo perciò riportate le voci auto-proclamatorie di questi ‘autori’ che ‘pedantemente’ affermano la loro vanità: si rivelano tautologici ma anche familisti (“we’re cousin’s cousin”), quindi lontani e sprezzanti nei confronti del resto dell’umanità (“we’re misanthropy itself”), egocentrici e autoreferenziali (“we’re cause and effect truly”) tanto che, ottusamente, finiscono per chiedersi come mai la vita continui a scorrere indifferente, anziché fermarsi per loro (“why does life swim on?”). Infine, sullo sfondo di uno scenario balneare che sembra suggerito proprio dall’uso dell’espressione “to swim on”, l’ultima stanza afferma come la vita ‘nuoti’ avanti, decisa e inquieta (“decidedly restless”), pur continuando a riempire di crema le spalle degli esseri umani<sup>30</sup>.

Avevamo già trovato un simile accostamento, sempre in funzione contrastiva, tra la *volontà* del soggetto e il problema dell’*autorialità* nel testo eponimo della raccolta, *Sleep*, dove, oltretutto, era presente una medesima costellazione di parole-idea (“cry”, “night”, “author”): se lì la questione autoriale si trovava legata alla verginità ‘putrida’ del soggetto, qui viene rimessa in gioco in relazione alla sua consapevole sensualità e all’esercizio della sua volontà, rappresentate simbolicamente dalle calze a rete, dalla caviglia nuda e dal ‘danno del ventre’.

Quest’ultimo testo sembra così confermare come siano il *corpo* e l’*esperienza* del suo *dolore* a distinguere e a distanziare la poesia di Rosselli (quindi la sua posizione autoriale) da quella dei poeti da cui è circondata. Il pronome dimostrativo presente nelle prime

---

<sup>29</sup> Riguardo a un’altra poesia di *Sleep*, *no i did not love you i see this clear again or think i do*, Rosselli scriveva: “tema dell’anelare della donna nei confronti dell’uomo, slancio da lei stessa domato (il corteggiamento passionale)” e ancora “repressione dello *élan* passionale come compito della donna”. Cfr. *Note per «Sleep»*, in appendice a *Sonno-Sleep (1953-1966)*.

<sup>30</sup> Letteralmente “potting” indica l’azione di ‘invasare’, cioè di mettere nel vaso. Associato all’avverbio “unto” (verso di’), è usato da Rosselli al posto di “putting on”, che sarebbe la forma più logica per ‘spalmare crema’. Letteralmente, la frase a testo vorrebbe dire ‘mettendo crema (in un barattolo) verso (o per) le nostre schiene’. Si tratta di una manipolazione di difficile risoluzione. Le ipotesi sono due: o c’è un buco alle ‘nostre spalle’ che la vita riempie di crema mentre ‘nuota’ lontano, per conto proprio, oppure non è da escludere l’eventualità di un refuso.

frasi (“*This is my will*”, “*This is belly’s harm*”) sembra infatti riferirsi al testo stesso, quasi sia testimonianza dell’“awareness” del soggetto poetante. Sarebbe, cioè, proprio la *poesia* il danno del suo *ventre*, la malformata creazione che viene “shot out” dalla consapevolezza della *fame* che l’esistenza terrena implica: fame alimentare, di nutrimento, ma anche fame di guadagno, fame carnale ed erotica, fame mondana, di gloria e di fama, e anche e soprattutto quella fame e quella sete di giustizia<sup>31</sup> che, venendo meno la fiducia in un ordine superiore, si rovesciano in fame e sete di *vendetta* – tutti desideri in sé mortiferi, ben lontani dalla strada della beatitudine, perché scaturiscono da una voracità che logora l’uomo fino a comportarne la caduta, il pianto, l’estinzione. E si tratta, anche, per Rosselli, della consapevolezza della propria femminilità, profondamente correlata al motivo della *sessualità* che, paradosso della modernità, si trova ancora sottoposta al giogo della repressione, tesa tra la libertà del desiderio e l’imposizione di un rigido codice comportamentale (tra “all geese loose” e “the drug of best behaviour” di *If my mind were fit a king’s*).

La ‘belligeranza’ del ‘ventre’ va infatti interpretata in relazione a quello che Rosselli, nelle interviste, ha indicato come il “problema femminista” della sua poesia, che si troverebbe sviluppato soprattutto nella seconda parte di *Variazioni belliche* e, appunto, in *Sleep*. A proposito di questo “problema” nelle interviste Rosselli ricordava l’esigenza, emersa soprattutto “negli anni ’61-63”, “del corpo femminile che doveva entrare nell’arte”, aggiungendo però che “anche il corpo maschile deve entrare (...) nella parola”, “nella poesia” come “nella filosofia”<sup>32</sup>. Altrove, ha sottolineato come la questione avesse per lei una dimensione “psicologico-intima” più che politica – ma bisogna riconoscere che accogliere il corpo in poesia finisce per avere un’implicazione politica – dichiarando

---

<sup>31</sup> L’allusione è al testo delle *Beatitudini* evangeliche che abbiamo già incontrato analizzando *Who am I talking to? Who asks me*.

<sup>32</sup> “Io ho avuto un problema femminista rispetto alla seconda parte di *Variazioni Belliche*, il mio primo libro. Allora, negli anni ’61-63, si parlava molto del corpo femminile che doveva entrare nell’arte, ma anche il corpo maschile deve entrare anche nella parola, anche nella poesia, anche nella filosofia (...) specie in *Sleep* io ho una specie di guerra-amore con l’uomo che s’addice al mondo angloamericano (...). Però, essendo questi due paesi parecchio avanzati nel senso che in tutti e due il movimento femminista è nato e cresciuto nell’Ottocento e ha dato frutti rispetto a quello italiano – sta dando frutti da poco – la problematica cambia, la problematica da donna inglese o americana o del rapporto con l’uomo, che può diventar guerra, che deve essere ritiro dell’amore proiettato e diventa interiorità femminile o attività femminile; c’è una guerra che è anche amore e molto di questo è espresso nell’ultima parte del libro.” ‘Paesaggio con figure’, pp. 279-80.

quindi di essersi avvalsa, a tal proposito, dello “studio delle diverse scuole psicologiche (soprattutto freudiane)”<sup>33</sup>.

Abbiamo già segnalato quanto la prospettiva psicoanalitica sia stata importante per Rosselli tanto da influire sulla sua stessa concezione della scrittura poetica, se questa deve farsi anzitutto *scavo interiore*, ovvero realizzare quel processo di esplorazione della propria esperienza sensuale-intellettuale che è necessario alla ‘ri-cognizione’ del sé, affinché, poi, questa possa farsi *esperienza condivisa*, in grado di circolare dal poeta al lettore attraverso il testo. È perciò tenendo ferma tale prospettiva che la funzione del “belly” si rivela al lettore in tutta la sua pienezza, perché con questa immagine Rosselli ha realizzato l’ingresso del *corpo* in poesia, ovvero il suo coinvolgimento nel regno della parola, anzitutto sul piano figurativo, in maniera visibile ed epidermica. La presenza del “belly” rappresenta infatti *iconicamente* l’emersione sulla superficie del testo dei *movimenti* profondi che agitano la lingua dall’interno, dal momento che sono proprio le irrequietezze del ventre, assieme a quelle del cuore, a turbare, piegare, rovesciare la forma delle parole, delle frasi, della poesia stessa, sconvolgendo *in primis* l’andamento del pensiero, la cui linearità risulta sempre interrotta e deviata dalle interferenze del corpo<sup>34</sup>. Quindi, i motivi che la poesia rosselliana sviluppa attorno al tema del “belly” mettono in evidenza quel problema intimo-psicologico – e anche sociale – che è la repressione della sessualità: problema invero *trasversale* perché investe ambo i sessi.

Così, la poesia *mette in scena* un’esplorazione interiore che il soggetto poetante non può che attuare anzitutto su se stesso, in quanto essere umano e in quanto donna, con l’intenzione, però, di *oggettivare* gli esiti della sua ricerca, ricorrendo alle modalità proprie della sua inclinazione poetica, cioè reificando e teatralizzando i movimenti interiori nelle immagini della poesia, dando infine alla passione-pulsione anche uno spazio fisico in cui abitare: il ventre, la pancia, il grembo che rifiuta la generazione, addirittura l’utero, non senza una nota di sprezzante ironia. Difatti, il soggetto della poesia intenzionalmente

---

<sup>33</sup> “Non seguo molto da vicino il movimento femminista italiano degli ultimi cinque anni: ne ho visto gli effetti in diversi strati della popolazione, ed è senz’altro positivo il suo operare se non scende a competitività compensatoria. Del resto, lo studio delle diverse scuole psicologiche (soprattutto freudiane) ha da tempo nel mio caso servito da piattaforma in un certo senso “femminista”: scindo la problematica psicologico-intima da quella politica, e so di non essere d’accordo nel fare ciò, con i vari movimenti femministi in auge in Occidente”. *Donne in poesia*, pp. 159-60.

<sup>34</sup> Nella scrittura rosselliana agisce, così, il ‘semiotico’ kristeviano, quel movimento tale da “scavare in ogni ordine una breccia in cui può cominciare l’esperienza dialettica del soggetto nel processo della significanza”. Cfr. J. Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, p. 84.

assume tanto una posizione nevrotica quanto una posizione isterica: se la prima individua il soggetto della modernità *tout court*<sup>35</sup>, la seconda consente a Rosselli di problematizzare una concezione fondamentalmente misogino-patriarcale della donna<sup>36</sup>, con lo scopo ultimo, però, e specificamente poetico, di far emergere il rapporto strutturale tra lingua e corpo<sup>37</sup>.

Del resto, se è vero che il soggetto di *Sleep* “non prende molto sul serio i ruoli”, pure, come Rosselli stessa ha affermato, è “donna-donna”<sup>38</sup>. Il perenne tentativo di portare a evidenza la sessualità non può che portare il soggetto della poesia rosselliana a reagire all’immaginario della donna ‘isterica’. Mentre la poesia espone la “scissione psichica”<sup>39</sup> che viene dalla “tendenza a respingere ciò che è sessuale” perché avvertito “come lordura e macchia”<sup>40</sup>, mentre esibisce la “confusione allucinatoria”<sup>41</sup> che deriva dalla repressione del desiderio tanto per la donna quanto per l’uomo, e mentre inscena i movimenti della passionalità collocandoli fisicamente nella pancia, allo stesso tempo il soggetto assume

---

<sup>35</sup> “Siamo tutti nevrotici e lo dice Freud ed io sono pienamente d’accordo, in questi tempi troppo accelerati.” Cfr. ‘Laboratorio di Poesia’, p. 239.

<sup>36</sup> È stata la psicoanalista Juliet Mitchell a notare come “una condizione potenzialmente comune a tutto il genere umano”, quella dell’isteria appunto, sia stata “attribuita alle donne” per poi “scompare come condizione specifica, dopo che inconfutabili osservazioni hanno dimostrato che anche i maschi presentano palesemente i suoi tratti”. Difatti, nonostante fosse riconosciuto apertamente il legame tra isteria e nevrosi, da un certo punto in poi nella storia della psicoanalisi “gli uomini erano nevrastenici, mentre le donne erano isteriche”. Se “nelle società occidentali, fino al XVII secolo l’isteria era connessa soprattutto con le donne, e le cause della sua insorgenza venivano fatte risiedere nell’utero o nelle seduzioni del diavolo (maschio)”, i suoi “sintomi” storicamente “si sono modificati in base alla concezione dominante dell’ideale femminile”. Cfr. Juliet Mitchell, *Pazzi e meduse* (Milano, La Tartaruga edizione, 2010), pp. 15-68. In altre parole, nella prospettiva di Mitchell l’isteria è stata attribuita alle sole donne in virtù dell’ideale che la società occidentale imponeva loro: in sostanza, in virtù di quella che Rosselli stessa definiva come l’“ardua condizione sesso-sociale” della donna. Cfr. la già citata risposta all’*Inchiesta poetica* di B. M. Frabotta, *Donne in poesia*, p. 159.

<sup>37</sup> Sebbene la maggiore *vulgata* della psicoanalisi abbia associato l’isteria specificamente alla donna, bisogna anche notare come il disturbo fosse contemplato indipendentemente dal genere sin dall’inizio degli studi, fino a rappresentare in maniera radicale la scissione psichica tra sessualità e coscienza, quindi la riemersione del rimosso sul corpo stesso, nel suo linguaggio. Infatti, si consideri che se negli *Studi sull’isteria* il disturbo era trattato come una forma di nevrosi, più avanti, Freud stesso riconosceva nel linguaggio della nevrosi “solo un dialetto del linguaggio isterico”, rispetto a quest’ultimo più simile al linguaggio del pensiero cosciente e, in teoria, più facilmente decodificabile perché esente dalla cosiddetta “conversione isterica”, ovvero da quel “salto dallo psichico all’innervazione somatica” che caratterizzava i casi d’isteria. Cfr. S. Freud, *Osservazioni su un caso di nevrosi ossessiva*, in Id., *Opere*, vol. 6, p. 8. Addirittura, nel saggio sulle *Aberrazioni sessuali*, sostenendo che nel vivere la sessualità esiste una vasta gamma di gradazioni che va dalla normalità alle nevrosi, Freud concludeva, riprendendo Moebius, che siamo tutti “un po’ isterici”. Cfr. Id. *Tre saggi sulla teoria sessuale*, in Id., *Opere*, vol. 4, p. 482.

<sup>38</sup> Nell’intervista a cura di Bianca Maria Frabotta (*Donne in poesia*, p. 159) Rosselli sottolineava di “non aver mai specificato, nello scrivere versi, la ‘identità’ femminile dell’autore”, per evitare che la sua poesia venisse ridotta *in toto* alla questione femminile. Tuttavia, benché nel *corpus* complessivo della poesia rosselliana il soggetto rigetti la circoscrizione a un’univoca identità di genere, riguardo al soggetto di *Sleep* Rosselli stessa dichiarava che “non prende molto sul serio i ruoli... Non vuole fare il poeta con la P maiuscola. Comunque, è donna-donna”. ‘Paesaggio con figure’, p. 279.

<sup>39</sup> J. Breuer, *Considerazioni teoriche*, p. 370.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 389.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 391.

come *arma* la posizione stereotipica dell'isterica fino a deridere la credenza che la malattia possa essere connessa agli spostamenti dell'utero<sup>42</sup>.

L'immagine di quest'organo compare esplicitamente nella raccolta di Rosselli che, all'interno del percorso tracciato dalla sua poesia, segue il trauma del conflitto: *Serie Ospedaliera*. Nello specifico, si tratta di un testo che cronologicamente si colloca proprio tra "la seconda parte di *Variazioni Belliche*" in cui emerge il "problema femminista" della sessualità repressa e le poesie di *Sleep* che ruotano intorno al tema del 'ventre belligerante'. Qui, non a caso l'utero è definito "bisbetico", impiegando un aggettivo che secondo la più comune traduzione italiana riporta a Shakespeare e a Katherine, il personaggio di *The Taming of the Shrew* alla cui voce Rosselli si ispirava sin dagli esordi<sup>43</sup>.

Un piede per terra, poi tu sollevi il piede, poi lo riponi  
e giù tarda la gamba poi la coscia il tutto in un  
fragore rompiscatole silenzioso la riponi e nel  
coinvolgersi le due gambe toccano terra. Poi nella  
terra v'è carne in scatola che s'apre perché bisbiglio  
velocemente ti voglio. Poi quando ho depresso il piede succede che  
tu lo rivedi flottare tranquillo e le lamiere dei cristalli  
pungono come funghi scarsi o afflosciati, nella nera  
cera. Poi nella cera si scarica l'utero e l'utero  
è poi quel cavallo, bisbetico fa sempre a modo  
suo e poi cavalca molto gaio e poi un'altra scossa  
fino a sentirsi fatto.

Poi quando è fatto se ne va e vi sono ombre per terra, tutt'un  
gironzolare di forme vuote cattivanti come i fiori ma  
poi si sfilacciano e gli intestini a riposo chiedono  
no, non chiudere.

Poi nella gamba si chiude l'uscio e l'uscio sbarazza  
i resti e il gorgo interno chiama chiama. Un altro  
giorno ancora rifaremo, la fame, l'orologio puntato  
sulle emicranie e partiremo infami, una terra  
promessa e poi scordata la tua fame.<sup>44</sup>

A inizio poesia lo sguardo del soggetto, come allucinato, assiste ai lenti movimenti del suo corpo, quasi non gli appartenesse. La prima stanza sembra infatti descrivere un

---

<sup>42</sup> Com'è noto, la parola "isteria" viene dal greco «ἰστέρα»: appunto, utero. A questa credenza fa riferimento lo stesso Breuer (*Ibidem*, p. 390); si consideri, per esempio, il trattato di Ippocrate *Sulla natura delle donne* (come edizione di riferimento si può prendere quella edita da Rizzoli nel 2010, per la cura e la traduzione di Valeria Andò). Nessuno dei due testi è presente nella Biblioteca di Rosselli: pure, la poesia che stiamo per riportare attesta che, in qualche modo, l'autrice doveva essere a conoscenza di entrambe le teorie.

<sup>43</sup> Ricordiamo che un ipotetico titolo per *October Elizabethans* doveva essere proprio *The Taming of the Shrew*, manifesto omaggio shakespeariano. Cfr. E. Tanello, *Introduzione a October Elizabethans* (2015), p. 13.

<sup>44</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 240.

risveglio, forse notturno, causato da un'improvvisa *fame* che costringe il soggetto a sollevarsi sul letto, in una condizione allucinata o di semi-coscienza<sup>45</sup>. Dal momento che il soggetto *desidera* la "carne in scatola", quest'ultima s'apre e "l'utero" può scaricare la sua frenesia nella "nera | cera", sia che essa rappresenti la stessa "carne" – magari andata a male – di cui il soggetto si ciba avidamente, sia che essa indichi la materia malleabile in cui "l'utero" plasma le sue creazioni: "forme vuote cattivanti come i fiori" che, infine, accerchiano il soggetto, quasi siano "resti", scarti del ventre, sue deiezioni. I versi sembrano così descrivere, in maniera particolarmente ambigua ed enigmatica, una scena prosaica di soddisfacimento dei bisogni corporali, ma anche reificare la nozione freudiana secondo la quale il desiderio, inappagato nella realtà, produce fantasie<sup>46</sup>: le forme stesse.

D'altro canto, il "gorgo interno" nasce tanto dagli spostamenti dell'"utero", che "galoppa" nel corpo del soggetto "bisbetico" e indomabile come un cavallo selvaggio, quanto dagli "intestini" che, seppur finalmente "a riposo", chiedono che "l'uscio" non venga ancora chiuso: movimenti, questi, che testimoniano l'insaziabilità degli appetiti del soggetto, l'impossibilità a colmare la sua cavità interiore, là dove l'erotico si sovrappone all'alimentare e lascia perciò anche l'immagine dell'"uscio" nella massima ambiguità, perché potrebbe trattarsi di qualsiasi orifizio del corpo<sup>47</sup>. La stessa "carne in scatola", che evidentemente allude alle scatolette di carne precotta di vastissima diffusione proprio

---

<sup>45</sup> Si noti in queste righe così alienanti, l'ironia sostenuta dall'uso di ossimori e paradossi: per esempio, il "fragore" della prima stanza è "silenzioso" mentre "le lamiere dei cristalli" "pungono" come "funghi" "afflosciati", quindi, di fatto, non pungono.

<sup>46</sup> Tra i numerosi luoghi freudiani relativi a questo argomento, riportiamo il seguente, ritenendolo particolarmente calzante e rappresentativo: "L'uso linguistico – il quale non è affatto qualcosa di casuale, ma è il sedimento di antiche conoscenze, e che, senza dubbio, non deve essere adoperato senza precauzione – il nostro linguaggio, dunque, conosce qualcosa che chiama stranamente 'sogni a occhi aperti'. I sogni a occhi aperti sono fantasie (prodotti della fantasia); sono fenomeni molto generali, osservabili anch'essi tanto in persone sane che malate e facilmente accessibili allo studio sulla propria persona. Ciò che più colpisce in queste formazioni della fantasia è che abbiamo ricevuto il nome di 'sogni a occhi aperti', poiché non hanno nulla in sé dei due aspetti comuni ai sogni [lo stato di sonno e il linguaggio peculiare che ne deriva, ndr]. (...) Il contenuto di queste fantasie è dominato da una motivazione molto trasparente. Sono scene e avvenimenti in cui trovano soddisfacimento i bisogni egoistici, di ambizione e di potenza, oppure i desideri erotici della persona. (...) Sono il materiale grezzo della produzione poetica, poiché dai suoi sogni a occhi aperti il poeta, mediante certi rimodellamenti, travestimenti e omissioni, crea le situazioni che inserisce nelle sue novelle, nei suoi romanzi, nei lavori teatrali. L'eroe dei sogni a occhi aperti è però sempre la persona stessa del poeta, sia direttamente sia in trasparente identificazione con un altro". S. Freud, *Introduzione alla psicoanalisi* (Torino, Bollati Boringhieri, 1969), pp. 90-1. Corsivi miei. Aggiungiamo che, se la fantasticazione dei "bisogni egoistici" e, soprattutto, dei "desideri erotici" è propria anche delle persone sane, "gli isterici se ne ammalano, (...) proprio perché lottano contro di essi, per effetto della difesa contro la sessualità". J. Breuer, *Considerazioni teoriche, in Studi sull'isteria*, p. 390.

<sup>47</sup> È vero che l'"uscio" "si chiude" "nella gamba", ma è evidente che questa non possa considerarsi come una localizzazione puntuale e univoca.

negli anni Sessanta<sup>48</sup>, in un macabro gioco sembra sovrapporsi a una cruda immagine dell'Altro: un corpo morto e ormai sepolto “nella terra”, la cui carne è destinata a marcire nella tomba, o vi è già marcita<sup>49</sup>.

Le deiezioni scaricate dall'affamato utero/intestino del soggetto sono infine forme vacue: “cattivanti”, ma non consistenti né durevoli perché subito “si sfilacciano”, lasciando il soggetto insoddisfatto.

Nell'ultima stanza della poesia scopriamo inoltre che questi, “infame”, abietto e misero com'è in quanto essere umano, ovvero assediato dal tempo (“l'orologio”) e dalla propria stessa “fame”, vagheggia di una “terra | promessa” in cui possa essere finalmente liberato dall'uno e dall'altra, dal vincolo del tempo come dalla consunzione della fame. Tuttavia, venendo sempre a mancare la realizzazione di questo sogno, il soggetto si perde reiteratamente dietro le “forme vuote” plasmate dalla sua stessa brama psichica e corporea. Sotterraneamente agisce, in questo finale come già avveniva in *Who am I talking to? Who asks me*, un amaro rovesciamento delle *Beatitudini* evangeliche, se queste, a “coloro che hanno fame e sete di giustizia”, avevano assicurato di essere saziati nel Regno dei Cieli, il quale diviene così la loro “terra promessa”<sup>50</sup>: promessa, sì, ma “poi scordata”, perché per la fame che il soggetto conosce non sembra esserci fine né appagamento.

---

<sup>48</sup> Diffusione accompagnata da una altrettanto ingente ondata di scandali per casi di intossicazione: per esempio, eclatante era stata, al tempo, l'intossicazione della diva Liz Taylor, vedi il «Corriere della sera» del 19 febbraio 1961.

<sup>49</sup> Tra la fine di *Variazioni Belliche* e *Serie Ospedaliera* avviene infatti un graduale processo di restituzione corporea dell'Altro: ma poiché questo è perduto, restituire il corpo a un fantasma vuol dire ritrovarlo infine come *cadavere*. Per esempio, ricordiamo che nell'ultima poesia delle *Variazioni* l'Altro è ormai un morto che cammina (“Tutto il mondo è vedovo se tu cammini ancora”) mentre in *Primavera, primavera in abbondanza*, da *Serie Ospedaliera*, il soggetto infine riconosce che il suo interlocutore è una “pallida mummia”, “un morto nella cassa”, sì che non rimane “altro da fare che di battere | i chiodi nella faccia”, richiudendo la carne nella sua scatola (la tomba). Cfr. *Variazioni Belliche*, p. 179; *Serie Ospedaliera*, pp. 286-7.

<sup>50</sup> Si noti che nella tensione logica del testo è la *fame* stessa a farsi *terra promessa*.

### III. 2. 3. Partenogenesi del cuore

sotto il cuore  
più puro canta la libera melodia dell'odio

Amelia Rosselli, *La Libellula*

La scrittura rosselliana persegue dunque il tentativo di superare, nella lingua poetica, la concezione dualistica che divide mente e corpo, esplorando l'esperienza interiore in tutta la sua complessità. Se nella testa si articola la facoltà intellettuale, se nella pancia si agita quella sensuale-sessuale, infine, è dal ritmo del *cuore* che scaturiscono i *sentimenti*: luogo corporeo e testuale, quest'ultimo, che Rosselli non poteva tralasciare dal momento che nell'espressione dei "moti del core" si identifica, per tradizione, la poesia lirica<sup>1</sup>.

Abbiamo fin qui avuto modo di constatare come nessuna funzione psichica sia, in fondo, a sé stante, indipendente, perché l'una influisce sull'altra tanto nella condizione di normale funzionamento del sistema mente-corpo quanto in quel particolare stato di disfunzione e 'interferenza' che sfocia nel disturbo psichico. Come l'attività del cervello viene distratta dalle 'farse' del desiderio e resa frenetica dalla tenerezza, al punto che il pensiero vi si annebbia e il suo svolgimento si inceppa e sconvolge; come l'ideale può lottare per rivendicare le pulsioni o, al contrario, può arrivare a reprimerle, così il cuore, palpitando, irrorà tutto il corpo dei sentimenti che, muovendosi nell'organismo e mescolandosi alle pulsioni finché gli uni non si dissolvono nelle altre, nutrono infine la *passione* che confonde e sconvolge l'intelletto.

Addirittura, il cuore sembra comportarsi come una pancia mentre si riempie e si svuota, si gonfia e si sgonfia, tanto da somigliare a un otre:

She sits and wait and learns her fate  
laughing away clouds, drooping over the  
hangings tenderly: she sits and sleeps  
away difficulties, marauding in her heart  
which as a belly jarred to full stop unless

---

<sup>1</sup> L'espressione "moti del core" viene dal v. 173 de *Le ricordanze*, cfr. G. Leopardi, *Canti*, pp. 177-85. Che il cuore sia un elemento centrale all'interno della tradizione lirica occidentale è abbastanza ovvio, visto che questa ruota intorno al tema d'amore. Più raro è che avvenga un diretto dialogo con il cuore come vedremo accadere nei testi rosselliani; lo troviamo, per esempio, in alcuni sonetti di Petrarca (nello specifico, il 242 e il 274), nella già citata *A se stesso* di Leopardi o, in area anglofona, nella poesia *The Blossom* di John Donne, che abbiamo già avuto modo di evocare nei precedenti capitoli. Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, p. 984, p. 1103; Giacomo Leopardi, *Canti* (Torino, Einaudi, 1993), p. 229; J. Donne, *The Complete English Poems*, pp. 44-5.



the beer be poured out juicily.<sup>2</sup>

Riportiamo soltanto la prima stanza di questa poesia perché vi emerge la stessa analogia tra “heart” e “belly” che troveremo oltre, a fare da sfondo a due testi particolarmente importanti di *Sleep*. Qui, vediamo come le ‘difficoltà’ del ‘fato’, che pure il soggetto cercherebbe di tenere lontane abbandonando ogni attività, cioè *sedendo* e *dormendo*, ciononostante riescano a penetrare nel suo cuore, invadendolo e ‘razziando’ (sempre che “marauding” sia retto dal precedente “difficulties”) sì che il cuore stesso ‘come un ventre s’è fermato di botto salvo | se sia versata la birra sugosamente’ (“as a belly jarred to full stop unless | the beer be poured our juicily”).

L’immagine che fa incontrare i due luoghi corporei, il cuore e la pancia, trova il proprio centro nella parola “jar” che viene impiegata da Rosselli in funzione verbale. Questa, nella sua forma regolare, significherebbe ‘scuotere’ o ‘agitare’, mentre usata nell’espressione “to jar against something” indicherebbe una collusione violenta. Invece, la costruzione fraseologica che troviamo nel testo, “to jar to full stop”, è un’invenzione tutta rosselliana, una manipolazione linguistica che si avvale della polisemia della parola “jar” non solo in quanto verbo ma anche in quanto sostantivo, come prova il successivo riferimento alla birra: “a jar of beer” è infatti ‘una pinta di birra’. Ne deduciamo che le disgrazie che sono penetrate nel cuore del soggetto, violandolo, lo hanno turbato (“a jarring experience” è un’esperienza scioccante) *agitandolo* fino al punto estremo (quindi fino allo stremo), facendolo *scontrare* contro il limite massimo sopportabile, ma soprattutto rendendolo *pieno* fino a traboccare, costringendolo così ad arrestarsi: tutti sensi che è l’espressione “jarred to full stop” a implicare, giacché dobbiamo immaginare il cuore come un ‘ventre’ che, depredato dal saccheggio delle ‘difficoltà’, sia stato al contempo riempito da queste ultime, come potrebbe esserlo un barattolo (“a jar”) o, meglio, un boccale, che ora sia perciò colmo fino all’orlo. E dall’‘arresto totale’ (“full stop”) a cui è stato spinto, il cuore-ventre può riprendersi soltanto se viene versata, o meglio riversata (“poured out”), della birra. Si tratta di un finale ironico, che chiude la stanza suggerendo l’ebbrezza come soluzione alle difficoltà del fato ma che, attraverso il gioco linguistico appena esaminato, allude anche al bisogno di *svuotamento del cuore*, se

---

<sup>2</sup> Traduzione di E. Tandello: “Ella siede e attende e scopre il suo destino | scaccia le nuvole ridendo, languendo sulle | tende teneramente: siede e dormendo | dissipa difficoltà, saccheggiando nel suo cuore | che come un ventre s’è fermato di botto salvo | se sia versata la birra sugosamente.” *Sleep*, pp. 1004-5.

questo è tanto gonfio di difficoltà che ne risulta compromessa la normale attività di pulsazione, di contrazione e distensione muscolare. Al contempo, l'allusione ironica è al bisogno di *svuotamento della pancia* che, come conseguenza al saccheggio subito dalle 'difficoltà', si è riempita di 'birra' fino al limite massimo, ingrassando e gonfiandosi come una "beer belly": la tipica 'pancia da birra' dei grandi bevitori.

Il cuore sembra quindi come un piccolo contenitore, una ghirba, un sacchetto elastico pronto a gonfiarsi per accogliere la vita e a sgonfiarsi ritmicamente per diffondere i suoi effetti nel corpo, e che invece è stato saccheggiato e riempito dalle 'difficoltà' dell'esistenza tanto che rischia di irrigidirsi, di "farsi tufo"<sup>3</sup>, a furia di essere violato dai colpi della sorte; esattamente come il ventre che, pieno di appetiti, pur ingrassando, è destinato a rimanere inappagato perché colmo soltanto di "cose indigeste".

Per il troppo vuoto lasciato dalla perdita e dalla privazione dell'amore, e per il troppo pieno portato invece dal dolore, il cuore, esausto, si ribella al corso degli eventi, come avveniva già nel dittico 1964 dove "the revolution of the heart" veniva proprio dal fatto che "the straight heart cannot | withstand the turn of life". Similmente, ne *La Libellula*, "la libera melodia dell'odio" può "cantare" "sotto il cuore più puro" se quest'ultimo, in sé *retto*, è stato saccheggiato dalle avversità del fato tanto da doversi infine *rivoltare*, pieno di rabbia e rancore: e sono questi i sentimenti che colmano il vuoto lasciato dall'amore. Difatti, tornando ancora al dittico 1964, il soggetto vi implorava il proprio cuore di fermarsi astenendosi dalla sua ansante ricerca, e comprendiamo ora perché tale *quête* fosse paradossalmente volta al *livore*: "Oh | pause then my heart in search of livery...".

I "moti del core" e il 'mal di pancia' sono, così, esperienze che, pur avendo diversa natura e origine corporea, si intrecciano tra loro fino a convergere nella passione del soggetto, in quell'istanza di ribellione da cui scaturisce la sua poesia e che nella poesia si esprime.

oh you sweet heart, oh you condescending  
minstrel of my tuberculous heart oh the  
belly-ache testifying to my withdrawal in  
the field of war. Oh the horrors which can not  
bring other filth into my nestled heart not  
melting in its couch, but the plastic cover  
supervising all sing-song. Oh death of  
war: oh heart of steel oh the elements withdrawing

---

<sup>3</sup> "guarda il moto del cuore | farsi tufo, e le pietre spuntate | sfinirsi | al flutto." *Poesie (1959)* in *Variazioni Belliche*, p. 20.

from racket.

Oh since you left you wept and felt this  
strong tie terminating in exercise of pen  
needless to say it was with a hen that he  
identified the self – the pen rusting in its  
rustic balloon, oval-shaped.

You shaped my heart: it took on a tinge of bartering  
softnesses and the tenderness never really died  
down. It never really did pry on as it had  
previously to the marriage in the kitchen.<sup>4</sup>

È questa una delle poesie del 1965 che più esprime il mal d'amore, esponendo il dissidio con l'uomo in un atteggiamento che riesce a essere sofferto e ironico allo stesso tempo.

Anzitutto, la prima stanza è scandita dalla ripetizione dell'interiezione che, serrata soprattutto nelle prime e nelle ultime righe, apre, poi, anche la seconda stanza: la voce del soggetto poetante assume così un tono fortemente emotivo, patetico, che si rivela presto dolente.

Ad accompagnare questa interiezione, nelle sue prime due occorrenze troviamo il pronome di seconda persona, "you": il testo è perciò diretto a un interlocutore che viene sin da subito invocato e che inizialmente sembra essere l'Altro di cui il soggetto è innamorato ("sweetheart"). La divisione dei due elementi, però, "sweet heart", suggerisce che invece il destinatario dell'invocazione sia il 'dolce cuore' del soggetto stesso, vero protagonista della poesia, come conferma il seguito del testo, dove la parola "heart" si ripete ancora per quattro volte, di cui tre ricorrono proprio nella prima stanza. Il soggetto è dunque *ripiiegato su se stesso* e, in una posa tipicamente lirica che riecheggia quella del soggetto leopardiano in *A se stesso*, leva un *malinconico lamento* per il proprio cuore, il quale infatti, 'dolce' nell'*incipit*, si scopre più avanti *ammalato* ("tuberculous")<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Traduzione di E. Tandolo: "Oh, dolcezza, oh accondiscendente | menestrello del mio cuore tubercoloso oh | il mal di pancia testimonia il mio ritiro | dal campo di guerra. Oh gli orrori che | non sanno portare altra feccia nel mio annidato cuore che | non si scioglie nel suo giaciglio, se non per la copertina di plastica | che sorveglia tutte le cantilene. Oh morte della | guerra: oh cuore d'acciaio oh gli elementi che si ritirano dal racket. || Oh da quando te ne sei andato hai pianto e hai sentito questo | forte legame terminare con un esercizio di scrittura - | inutile dire che fu con la gallina che | ha identificato l'io – la penna s'arrugginisce nel suo | rustico pallone, di forma ovale. || Hai dato forma al mio cuore: ha preso la tinta di barattare | mollezze, e la tenerezza non s'è mai davvero | spenta. Non ha mai davvero spiato come un tempo | prima del matrimonio nella cucina." *Sleep*, pp. 1010-1.

<sup>5</sup> Il succedersi delle invocazioni patetiche, che occupa tutta la prima stanza di questa poesia di *Sleep*, ricorda invece il sonetto 161 di Petrarca, tutto costellato di esclamative anaforiche tra cui, al v. 3, anche "o debil core". Cfr. F. Petrarca, *Canzoniere*, p. 741.

Alla seconda occorrenza del vocativo, però, il ‘tu’ a cui si rivolge il soggetto sembra cambiare. Il destinatario della poesia è ora un ‘menestrello’ o ‘cantore’ del cuore (“minstrel”): la persona o l’entità che si fa carico della sua storia con atteggiamento “condescending”, parola che ne denota al contempo un certo distacco ‘sdegnoso’, come vorrebbe la traduzione letterale, ‘accondiscendente’, e una partecipazione diretta e sentita, come implica invece l’eco dell’italiano ‘condiscendente’.

Dunque, il soggetto si presenta sin da subito come malato d’amore: d’un amore che si è rivelato dannoso e mortale a seguito di una lotta evidentemente dura e memorabile, tanto da meritare d’esser riportata nelle canzoni di un “minstrel”.

La frase successiva espande il motivo delle *gesta* d’amore, introducendo però una variazione significativa al canto topico del cuore dolente. Difatti, viene indicato *l’altro* luogo corporeo colpito dal dolore, con rimando immediato allo stato di guerra: ed è il ‘mal di pancia’, “the belly-ache”, a testimoniare la ritirata del soggetto dal campo di battaglia (“the field of the war”). Si rievoca così, ancora una volta, la tacita associazione tra i termini “belly” e “belligerence” i quali, rincorrendosi fra loro, attraversano tutto il secondo tempo di *Sleep* senza mai incontrarsi esplicitamente in alcuna poesia<sup>6</sup>. Soprattutto, dobbiamo notare come l’incontro tra l’immagine della pancia dolente e quella del cuore ammalato porti a compimento e manifesti platealmente la rivoluzione che Rosselli ha inteso operare sulla lirica amorosa, rappresentando quella “fusione di sentimenti petrarcheschi col realismo di sentimenti concreti (sensuali e sessuali)” che Rosselli stessa diceva di ammirare nella poesia di John Berryman<sup>7</sup>. È per questo che, sconfitto nella guerra amorosa con l’Altro, il soggetto si è ammalato nel punto in cui nasce e si alimenta il *sentimento* (“heart”) ma è stato anche ferito nel punto in cui trova origine il *desiderio* (“belly”), entrambi “moti” che hanno sostenuto la sua *passione* ‘belligerante’. Adesso, il soggetto è arretrato, ripetendo quel movimento di “withdrawal” che, ribadito ancora alla fine della stessa stanza (“withdrawing”), abbiamo visto caratterizzare tutta la poesia successiva al 1964. In questo modo, ripiegando dalla lotta e ripiegandosi su se stesso, infine ‘annidato’ nel suo ‘giaciglio’ (“nestled ... in its couch”),

---

<sup>6</sup> L’unico testo in cui i due termini si incontrano è l’escluso *Time can stop either for good* che abbiamo evocato in più occasioni: “Time can stop either for good | or for bad; it shivers impertinently | with wide hoary mouth, or stops | and cries I’ve had enough: of | this *belligerence*. | | Time is no *belly*: it is a harpoon | smiling wisely or popping jokes while you serve your master broken | hearted.” *Poesie escluse da «Sleep»*, p. 1118. Corsivi miei.

<sup>7</sup> *Poesia d’élite nell’America d’oggi*, in *Una scrittura plurale*, p. 151.

il cuore può finalmente evitare gli ‘orrori’ della guerra: sebbene si tratti di una guerra d’amore, proprio perché non è esente dal coinvolgimento sensuale e sessuale, questa porterebbe al cuore ‘altra feccia’ (“other filth”). Seppur finalmente al riparo, il cuore non riesce però ancora a sciogliersi, ad abbandonare l’armatura e la tendenza a guerreggiare: si è irrigidito a tal punto che è ormai un ‘cuore d’acciaio’.

Se il metallo del cuore non si scioglie, c’è però, tutt’intorno, come una ‘copertina di plastica’, quasi il cuore si trovi avvolto in una membrana trasparente che, difendendolo dall’esterno, ‘sorveglia tutte le cantilene’. Queste stonate “sing-song” sembrano perciò venire dal nido stesso, fino a far coincidere i destinatari esplicitati nelle prime righe, “sweet heart” e “minstrel of my tuberculous heart”: è cioè il cuore stesso che, ritiratosi dal campo di battaglia e tornato nel suo rifugio, tenta di cantare le proprie gesta belliche e al contempo di levare il proprio lamento di dolore, in una fusione di poesia epica e poesia lirica. Del resto, nello *slang* statunitense il verbo “bellyaching” indica proprio il ‘piagnucolio’, la tendenza a lamentarsi. La voce del cuore sembra però ovattata, attutita, impedita dalla stessa “plastic cover” che dovrebbe custodirlo e proteggerlo. Perciò, la sua *chanson de geste*, mescolandosi al *mourning* e ‘sorvegliata’ dalla ‘copertina di plastica’, si riversa in stonate ‘cantilene’ (“sing-songs”) la cui intrinseca dissonanza è data, anche e soprattutto, da quell’*ironia* che rende il ‘menestrello del cuore’ distaccato e condiscendente allo stesso tempo<sup>8</sup>.

All’inizio della seconda stanza la voce poetante torna a invocare il suo interlocutore: quest’ultimo, che evidentemente coincide ancora con il cuore, da quando ha lasciato il campo di battaglia ha pianto, percependo il ‘forte legame’ con l’Altro concludersi in un “exercise of pen”.

Oh since you left you wept and felt this  
strong tie terminating in exercise of pen  
needless to say it was with a hen that he  
identified the self – the pen rusting in its  
rustic balloon, oval-shaped.

---

<sup>8</sup> La stessa “plastic cover” che sorveglia “all sing-song” potrebbe essere un riferimento ironico alle custodie dei vinili così diffusi negli anni Sessanta. Sicuramente va notato come l’elemento della ‘plastica’ sia un dettaglio che viene dalla quotidianità, collegato a uno specifico momento storico-culturale: è infatti proprio tra anni Cinquanta e Sessanta che la plastica inizia a essere impiegata come materiale di confezionamento per l’usa e getta. La sua presenza nella poesia costituisce perciò, in sé, una sovversione al codice lirico tradizionale.

Il seguito della stanza si basa su un immaginario campestre fortemente spiazzante che sembra muovere e svilupparsi da una figura presente nella stanza precedente, teatralizzandola e arrivando a un esito volutamente grottesco: quella del cuore ‘annidato’ nella sua tana. Difatti, ora, una ‘gallina’ (“hen”) diventa identificazione del sé, quantomeno secondo l’opinione di “he”, l’ipotetico Altro che, con la sua forza, ha costretto il soggetto ad abbandonare il campo di battaglia e che, presumibilmente, ha sminuito il suo valore, paragonandolo appunto a una ‘gallina’<sup>9</sup>.

A sconfitta avvenuta, dunque, il ‘forte legame’ con l’Altro finisce in un ‘esercizio di penna’, tracciando il percorso che, dall’esperienza dello scontro amoroso, sensuale e potenzialmente mortale, finisce nella scrittura poetica. La frase, però, gioca anche con un altro significato di “pen”, non a caso in rima con “hen”: cioè, dal campo aperto della battaglia il soggetto si ritrova ora accucciato (“nestled”) nel luogo che sarebbe più atto a una gallina, il ‘pollaio’ (“pen”, appunto, che coincide con “its couch”). Dentro questo nido in cui il cuore si è ritirato, la penna, chiamata a esprimere la conclusione del ‘forte legame’, ora si arrugginisce (“rusting”) in un ‘pallone rustico, dalla forma ovale’: evidentemente, se il sé è una gallina, la penna si svigorisce e deteriora dentro l’uovo che questa cova, mentre è “appollaiata” sul suo “cestino di cose indigeste”<sup>10</sup>.

Tale immaginario si riflette ironicamente anche nella chiusa dell’ultima stanza, là dove “it”, sia esso il cuore o la tenerezza (entrambi soggetti sintattici nelle proposizioni precedenti), non spia più “the marriage in the kitchen”, ‘il matrimonio nella cucina’.

You shaped my heart: it took on a tinge of bartering  
softnesses and the tenderness never really died  
down. It never really did pry on as it had  
previously to the marriage in the kitchen.

Il cortocircuito silenzioso che da una stanza all’altra di consuma tra “hen” e “kitchen” richiama, per allusione sonora e ideale, la parola “chicken”, cioè il pollo, che spetterebbe in sposo alla gallina: entrambi, però, sono destinati a finire in cucina. Per questo, se anche

<sup>9</sup> Similmente, uno dei primi testi del 1965, il cui verso-titolo è significativo (*you might as well think one thing or another*) inscena “il dissidio con l’uomo sul piano del pensiero” per esprimere il “rifiuto della dipendenza psicologica”. Cfr. *Note per «Sleep»* in appendice a *Sonno-Sleep (1953-1966)*. Si considerino le prime righe: “you might as well think one thing or another | of me; I am not at mercy’s chance, nor do | I want your interpretation, having none | myself to overpower me”. Il testo, diretto all’uomo e al suo tentativo di definire il soggetto-donna, sembra rivolgersi anche al lettore-critico che, del resto, nel momento in cui Rosselli scriveva, doveva appartenere alla schiera dei “potent able men”. Cfr. *Sleep*, p. 966.

<sup>10</sup> *Serie Ospedaliera*, pp. 254-5.

la tenerezza del soggetto non si è spenta, il suo cuore non cerca più il matrimonio come evidentemente faceva prima, ben sapendo quale sia l'amaro finale che gli è destinato, e preferisce rimanere nel pollaio, con il suo mal di pancia, a covare un uovo dentro il quale la sua scrittura arrugginisce. D'altro canto, già in *softnesses in your belly which will* abbiamo visto come dal ventre dolorante del soggetto non riescano più a uscire non solo "softnesses" ma nemmeno "irrealizzazioni | del sé". La perdita e la sconfitta hanno infatti plasmato il cuore del soggetto ("You shaped my heart") dandogli una forma e una 'tinta'<sup>11</sup>: la prima coincide con il cerchio imperfetto dell'uovo evocato dal finale della stanza precedente, mentre la seconda è la tendenza a 'barattare | mollezze' senza grandi aspettative, rinunciando alla realizzazione ideale dell'amore, sì che la pratica della scrittura, ormai separata dalla vita per via della sua invisibile 'copertina di plastica', pian piano si intrizzisce nella clausura 'ovale', come il cuore d'acciaio che, se non si scioglie nel nido ("not | melting"), possiamo immaginare che, a sua volta, vi arrugginisca ("rusting").

Così, avviata secondo le modalità topiche del lamento amoroso, *oh you sweet heart, oh you condescending* registra, dapprima, l'ingresso del corpo in una poesia che dovrebbe essere di ispirazione petrarchesca e leopardiana e assume, poi, un tono ironico che cresce sempre più fino a culminare in un finale impensabile per qualsiasi poesia d'amore tradizionale: la sconfessione dell'unione ideale tra uomo e donna rappresentata nella sua dimensione più ordinaria e prosaica, "the marriage in the kitchen".

Questo testo si trova in parallelo con un altro che lo precede di poco nel corso della raccolta, tanto simile nell'attacco e nei motivi da essere quasi una poesia 'gemella'. È perciò particolarmente significativo che, questa volta, non si trovi l'indicazione esplicita del "belly" come avviene in *oh you sweet heart, oh you condescending*, ma sia presente l'aggettivo "belligerent".

you sweet, sweet, sweet, child, onwards, you  
delicate overhauled train turning into pale  
crimson detail; you belligerent waste you  
penetrating delicacy, you saliva watching

---

<sup>11</sup> La parola "tinge" ha infatti il significato letterale di 'tinta' e quello metaforico di 'tocco': una 'sfumatura' visivo-cromatica o affettivo-qualitativa, a seconda dell'uso.

into the mystery of death which is penetration  
overhauling its entries, the way out is paved  
with bad intentions. I summarize, that you  
could not know he that made you. He is gentle  
in his fashion and descending tent-wise to  
general hospital; he is a tender fright  
and a refrigerator; he is myself even, though  
obtenebrated by joy.

You self-taught heart who has understood  
its weak point, obdurate through winters  
too great for harmony. You tent of oxygen  
you pale brown orange-leaved overhauling  
though with your pen you may think, and analyse  
encounters or things into being, they escape  
you not without poverty, they take your hand  
and beg: express me!<sup>12</sup>

Come il precedente testo anche questo si rivolge a un interlocutore, la cui invocazione (“you”) incornicia il verso-titolo. Dapprima ‘dolce’ ‘bambino’ (“you sweet ... child”), nella seconda stanza questo interlocutore si rivela essere il ‘cuore autodidatta’ del soggetto (“You self-taught heart”): anche qui, quindi, il soggetto si piega verso il proprio cuore che, ‘dolce’ e ‘tubercolotico’ in *oh you sweet heart, oh you condescending*, è ora “self-taught”, a sottolineare ancor più la sua solitudine ma anche, in buona misura, la sua autosufficienza.

Difatti, l'*incipit* della poesia, che *in primis* sembra una sensuale invocazione all'Altro (“you, sweet, sweet, sweet”), si rovescia subito nell'amoroso invito al ‘bambino’ (“child”) ad andare ‘avanti’ (“onwards”) tanto da sembrare la dolce esortazione che una levatrice può rivolgere a un neonato nel momento della *nascita*. La sensazione di star assistendo a un parto è nutrita da altre tracce che costellano il seguito del testo.

Anzitutto, il ‘bambino’ è come un ‘delicato treno’ che, “overhauled”, ‘spinto’ in ‘avanti’ (“onwards”), si trasforma in un ‘dettaglio di pallido cremisi’, con evidente ossimoro, perché il cremisi smette di essere cremisi se è pallido. Si tratta evidentemente di una *macchina* ‘delicata’ che viene spinta e ‘trainata’ con forza verso una destinazione e

---

<sup>12</sup> Traduzione di E. Tanello: “tu dolce, dolce, dolce, bimbo, avanti, tu | delicato treno capovolto che muta in pallido | cremiso dettaglio; tu bellicoso spreco, tu | penetrante delicatezza, tu saliva che osserva | il mistero della morte che è una penetrazione | capovolgendo le sue entrate, l'uscita è lastricata | di cattive intenzioni, io riassumo che tu | non potevi conoscere colui che t'ha fatta. È gentile | a modo suo e scende come una tenda all' | ospedale civile; è un tenero spavento | e un frigorifero; è persino me stessa, anche se | ottenebrata dalla gioia. || Tu cuore autodidatta che hai compreso | il tuo punto debole, che t'indurisci durante gl'inverni | troppo grandi per l'armonia. Tu tenda d'ossigeno | tu pallido marrone d'arancio fronduto capovolgendo | però con la tua penna puoi pensare, e analizzare | incontri o cose in divenire, ti sfuggono | non senza povertà, ti prendono per mano | e supplicano: esprimimi!” *Sleep*, pp. 992-3.



che, così procedendo sul proprio binario, diventa un piccolo ‘dettaglio’, quasi si stia allontanando dal suo osservatore<sup>13</sup>, facendosi pallido e macchiato di ‘cremisi’ com’è effettivamente l’aspetto di un neonato alla nascita. Il rosso cremisi infatti è un colore che si può attribuire al sangue o al cuore stesso, ma deve essere scolorito e pallido se quest’ultimo è malato, ‘tubercolotico’, diceva la poesia precedente.

La frase subito successiva definisce, poi, lo stesso ‘tu’ come un “belligerent waste”: ed è grazie al cammino percorso finora, dentro e fuori la testualità di *Sleep*, che possiamo leggere questo elemento nelle sue implicite relazioni con la *pancia*.

La nostra analisi si è svolta infatti secondo un processo critico ‘associativo’ che ha scombinato l’ordine di apparizione dei testi nella raccolta: scompaginazione necessaria a seguire l’articolazione di un *tema* qual è appunto quello del ‘ventre bellico’, dal momento che la poesia rosselliana richiede che il singolo testo sia letto come parte di un organismo più complesso, in prospettiva euristica<sup>14</sup>. È il caso dunque di riportare alla successione originaria i testi fin qui esaminati, tutti coinvolti nel rapporto “belly” / “belligerent”. Il primo è *We are three; handicapped by life nevertheless*, dove compare l’espressione “belligerent with fame” e l’invocazione alla morte. Seguono: il presente testo (*you sweet, sweet, sweet, child, onwards, you*: “belligerent waste”), *She sits and waits and learns her fate* (“in her heart | which as a belly”), *Oh you sweet heart, oh you condescending* (“belly-ache”), *It’s all humbug: your staring in the face that* (“within your deepest bowels”), *softnesses in your belly which will* (con “belly” già nel verso titolo) e *Black net stockings: very aware of themselves* (“my belly’s harm”). Vediamo come, a partire dal motivo della belligeranza, connessa dapprima alla *fame* e poi allo *scarto*, emerga via via l’immagine della pancia come luogo cui la belligeranza stessa appartiene.

Possiamo dunque dedurre che la macchina-bambino che sta venendo alla luce in *you sweet, sweet, sweet, child, onwards, you* sia uno ‘spreco belligerante’ nel senso di ‘scarto bellico’ del ventre: una di quelle ‘tenerezze’ o ‘irrealizzazioni del sé’ che il “belly” non sembrerà più poter ‘sparare fuori’ (“shoot out”) in *softnesses in your belly which will*. Ancora, questo stesso scarto è definito, prima, come ‘delicatezza penetrante’ e, subito dopo, come ‘saliva’ che, con confusione dei piani sensoriali, scruta (“watching”) fin dentro ‘il mistero della morte’.

---

<sup>13</sup> Si noti inoltre che “detail” è in assonanza con “train”, a prova di come le parole sguscino le une dalle altre.

<sup>14</sup> Vedi *Nei vortici del testo*, premessa alla sezione precedente, «*into bemused sleep*».

Sofferamoci, prima di tutto, sul dettaglio della saliva. Questo, di primo acchito, riporta all'immagine della schiuma alla bocca che abbiamo incontrato in *at the corner the dew* come nel dittico del 1964, evocando così il motivo della voracità del soggetto e della sua 'rabbia' bellica fino a rendere l'elemento coerente con l'immagine precedente: appunto, "belligerent waste". La saliva, però, ricorda anche una poesia in italiano estremamente importante per Rosselli, *Sento gli strilli degli angioli* di Scipione, il cui verso-titolo è ripreso in diversi luoghi dell'opera rosselliana<sup>15</sup>: si trova persino volto in inglese e sottoposto a variazione in uno dei primi testi dello stesso *Sleep* del 1955, dove fa da verso-titolo: *you seem to hear angels mocking you*<sup>16</sup>.

I primi versi della poesia di Scipione si trovano evocati già in *Diario in tre lingue*. Qui, la manipolazione rosselliana agisce sul pronome personale che scivola da 'io' a 'tu' preannunciando quanto avverrà nel testo appena ricordato di *Sleep*, e realizza inoltre un'inversione dei termini "saliva" e "sangue" che comporta, infine, una più consistente variazione testuale: difatti, il passaggio da "la saliva è dolce" a "il sangue è ..." fa sì che la frase sfoci infine in "il sangue è debole", andando in cortocircuito con la nota espressione "la carne è debole" che, per altro, deriva dal Vangelo<sup>17</sup>.

Sento gli strilli degli angioli  
che vogliono la mia salvezza,  
ma la saliva è dolce  
e il sangue corre a peccare.  
L'aria è ferma,  
tutto è rosa come la carne;  
se pervade beatitudine  
bisogna rompere e cadere.  
Il sole entra nel mio petto  
come in una canestra  
e io mi sento voto,  
la mano si stacca da terra,  
tocca l'aria, la luce, la carne.  
La lancia si sprofonda nelle reni della cavalla  
Che corre – e urla con la testa al cielo.<sup>18</sup>

Senti gli strilli degli angioli che vogliono  
[la mia salvezza]  
ma il sangue è debole e la saliva corre a peccare.<sup>19</sup>

<sup>15</sup> Del rapporto con Scipione si è già occupata E. Tandello, nel saggio *Un discorso appena un po' più largo: Scipione*, contenuto nel già citato volume «Trasparenze», pp. 193-207.

<sup>16</sup> *Sleep*, p. 888.

<sup>17</sup> Cfr. *Mark* 14: 38; *Matthew* 26:41. Nella Bibbia in possesso di Rosselli, è presente solo nel Vangelo di Marco, cfr. *Gospel according to Mark*, p. 927.

<sup>18</sup> Scipione, *Carte segrete* (Torino, Einaudi, 1982), p. 10.

<sup>19</sup> *Diario in tre lingue*, p. 643.

Al di là delle trasformazioni a cui i primi versi sono sottoposti, interessanti soprattutto perché attestano quanto la poesia di Scipione dovesse *risuonare* nella mente di Rosselli, è opportuno notare come, sia nell'originale sia nella variazione del *Dario*, nell'elemento della *saliva* vada a reificarsi la *carnalità* dolce e peccaminosa che compromette la "salvezza" del soggetto fino a "rompere" la "beatitudine" e a farlo "cadere", nonostante la mente sia assediata dagli "strilli degli angioli", dal loro richiamo alla purezza che in *Sleep* diventa addirittura "mocking": derisione.

Tornando ora a *you, sweet, sweet, sweet, child, onwards, you* scopriamo dunque, al quarto rigo, che il treno-bambino, che nell'*incipit* sembrava essere spinto in avanti ("onwards") quindi a uscire *fuori*, sta invece *entrando* e *penetrando* delicatamente e peccaminosamente ("delicacy" e "saliva") nel "mistero della morte", essa stessa 'una penetrazione | che stravolge le proprie entrate', con il ritorno della parola-idea particolarmente complessa che è "overhauling".

you belligerent waste you  
penetrating delicacy, you saliva watching  
into the mystery of death which is penetration  
overhauling its entries, the way out is paved  
with bad intentions.

Di per sé "overhauling" è termine che viene dalla meccanica e indica l'azione di 'revisionare' o, in senso più generale, significa 'superare'. Entrambi i sensi sembrano però da escludere. È infatti probabile che Rosselli, secondo una tendenza che abbiamo già incontrato, per esempio con "bemused", usasse la parola in maniera del tutto originale dando rilievo alle sue componenti interne, per indicare un trascinamento ("hauling") talmente forte ("over-") da *stravolgere* o *capovolgere*<sup>20</sup> l'oggetto che lo subisce, la sua direzione e il suo l'orientamento, fino a confondere e invertire i punti di riferimento comuni: così, il treno è spinto tanto intensamente da rimpicciolirsi, impallidire e trasformarsi in un "pale | crimson detail". Ancora, il suo venir in avanti ("onwards") è come una penetrazione ("penetrating") dentro il 'mistero' della morte che, del resto, è essa stessa 'penetrazione' ("penetration") tanto acuta e profonda da sconvolgere le sue stesse 'entrate' ("overhauling its entries"): la tensione è tale che l'ordine delle cose si

---

<sup>20</sup> Nelle correzioni di Rosselli alle traduzioni di Tandello, conservate presso il Fondo Manoscritti di Pavia, faldone Sl. 3 cartella A, "overhauled" è tradotto come 'strapieno' e "overhauling" come 'stravolgendo'. Tuttavia, la versione definitiva delle traduzioni concordata tra Rosselli e Tandello restituisce entrambi con il verbo 'capovolgere'.

rovescia nell'articolazione stessa del testo, laddove il movimento di *uscita* e quello di *entrata* si trovano sovrapposti e confusi. Difatti, dopo che la morte è stata definita come 'penetrazione', dopo che è stato descritto lo sconvolgimento delle sue 'entrate', la frase successiva aggiunge un riferimento all'uscita ("the *way out* is paved | with bad intentions") che crea un rovesciamento tra dentro e fuori. Da che cosa si esce, e in che cosa si entra?

L'ultima espressione evocata inoltre recupera e manipola un proverbio, "The road to hell is paved with good intentions", che sembra costituire, finalmente, il contenuto 'gnomico' che il soggetto comunica al suo interlocutore: fino a questo punto, infatti, il testo è stato costituito da un affastellarsi di appellativi attribuiti a "you", in un proliferare di subordinate cadenzato dalla ripetizione dello stesso pronome. Soltanto a metà stanza, rivolgendosi al proprio 'belligerante scarto', il soggetto gli rivela, quindi, che 'l'uscita è lastricata | di cattive intenzione': ma, appunto, è un'uscita o un'entrata? e *dove* porta?

Così, il 'belligerante scarto' è energicamente spinto in avanti, al di là del suo volere, quale effettivamente dev'essere l'esperienza di un neonato durante il parto, quasi si tratti di un treno 'super-trainato', forzatamente trascinato verso una destinazione che gli è ignota; ma venendo *fuori*, lungo la strada 'lastricata | di cattive intenzione' che dovrebbe essere la vita, sta invece entrando *dentro* la morte, la cui forza di penetrazione è tale da stravolgere e confondere entrata e uscita, dentro e fuori, inizio e fine<sup>21</sup>. Il riferimento alla penetrazione oltretutto è *erotico* e richiama alla mente proprio il finale, parimenti erotico (e bellico, visto il dettaglio della "lancia"), di *Sento gli strilli degli angioli*: come se il sesso già contemplasse in sé 'il mistero della morte', tale da rendere il suo stesso frutto un "belligerent waste".

L'allusione al concepimento è ancor più chiara nel seguito della stanza, che continua a esporre il contenuto dell'allocuzione incipitaria.

I summarize, that you  
could not know he that made you. He is gentile  
in his fashion and descending tent-wise to  
general hospital; he is a tender fright  
and a refrigerator; he is myself even, though  
obtenebrated by joy.

---

<sup>21</sup> La confusione tra entrata e uscita in relazione a nascita e morte è nel già evocato sermone *Death's Duel* di Donne che, del resto, si sviluppa a partire dal Salmo 68: "unto God the Lord belong the issues from death." Cfr. *The book of Psalms*, p. 631 [*Psalms* 68:20].

Finalmente enunciando la propria persona (“I”), il soggetto ‘riassume’ che il suo “belligerent waste” non potrà mai conoscere “he that made you”: proprio perché dentro e fuori, inizio e fine, sono “overhauled”, capovolti e confusi, è impossibile conoscere ‘colui che ha creato’ il cuore, capire chi ne sia il Fattore<sup>22</sup>. Questo “he” è, ironicamente, “gentile | in his fashion”, dove l’aggettivo risuona dell’italiano ‘gentile’ ma in inglese vorrebbe dire, precisamente, non-Ebreo, cristiano. ‘Egli’, dunque, ‘discende’ – come se si trovasse in alto – sull’“ospedale”, “tent-wise”, ‘come una tenda’: è una presenza che si cala come un manto ad avvolgere con *gentilezza* proprio il luogo in cui avvengono sia la nascita che la morte, in cui si entra e si esce dalla vita (“the general hospitals”). Ancora, “he” è, ossimoricamente, un ‘tenero spavento’ (“a tender fright”, dove “tender” riprende fonicamente “tent-wise”) e “a refrigerator”, parola sgusciata da “fright” per ironica associazione sonora: ne deduciamo che al contempo porta tenerezza, paura e freddo. L’ambientazione ospedaliera, del resto, getta una luce inquietante sull’ironico ‘refrigeratore’, quasi si tratti di un *obitorio*. Infine, sia il Creatore un principio di morte o di vita, arriva a coincidere con il soggetto stesso, che è, a sua volta, contraddittorio e paradossale perché contiene in sé oscurità e gioia, l’una causata dall’altra (“obtenebrated by joy”).

Il testo sembra così inscenare un processo di *partenogenesi*, una nascita che avviene però senza fecondazione né vera e propria generazione, dove i contrari coincidono perché l’uscita è entrata e la gioia è tenebra, il cui frutto è, infine, uno ‘scarto bellico’, dato alla luce da un soggetto che arriva a coincidere con il proprio stesso Creatore (“he that made you ... is myself even”). Ecco perché la seconda stanza si rivolge a un ‘cuore’ definito ‘autodidatta’: l’interlocutore del testo, ‘bambino’ all’inizio, sembra essersi creato, partorito, nonché istruito da solo.

You self-taught heart who has understood  
 its weak point, obduring through winters  
 too great for harmony. You tent of oxygen  
 you pale brown orange-leaved overhauling  
 though with your pen you may think, and analyse  
 encounters or things into being, they escape  
 you not without poverty, they take your hand  
 and beg: express me!

---

<sup>22</sup> L’uso del verbo “make” sottolinea che l’agente, “he”, *deve* essere il Creatore, e non un umano generatore.

Il cuore sembra in questo modo aver compreso quale fosse il suo ‘punto debole’, proprio grazie all’auto-insegnamento che si è consumato nel corso della prima stanza. Adesso, il cuore *sa* di rattrappirsi nella sua solitudine, durante inverni che sono ‘troppo duri’ per ritrovare armonia nella primavera, tanto che lo stesso cuore non è più cremisi ma ha ‘foglie’ color arancio e marrone pallido, come un albero in perenne autunno; e tanto da diventare esso stesso una ‘tenda a ossigeno’, l’ambiente isolato in cui si confina il malato<sup>23</sup>, immagine che richiama quella dell’ospedale della stanza precedente, avvolto nell’oscura tenda del Fattore.

Soprattutto, nel finale della poesia, il cuore assume l’azione che nell’*incipit* subiva, come segna il passaggio dal participio perfetto (passivo) “overhauled” a quello presente (attivo) “overhauling”. Venuto al mondo forzatamente, come un treno *spinto* e *trascinato* da una potenza oscura, sopra una strada ‘lastricata di cattive intenzioni’, adesso è il cuore stesso che *trascina* e *stravolge*, benché sia soltanto *con la penna* che può farlo, pensando e analizzando incontri e cose, fino a portarli a esistenza: “*with your pen you may think, and analyse | encounters or things into being*”. L’espressione cui il testo allude, in questo punto, è “to come into being”, che significa esattamente ‘nascere’, ‘venire alla luce’: sostituendo a “to come” i verbi “to think” e “to analyse”, la frase riesce infine a indicare come un processo simile alla *nascita* avvenga *pensando* e *analizzando* la vita con la *penna*, cioè nella *scrittura*. Nonostante ‘incontri e cose’ sfuggano continuamente al soggetto, lasciandolo nella sua ‘povertà’, allo stesso tempo, sono proprio ‘incontri e cose’ a prendere la sua mano supplicandolo: “express me!”. Ed è questo un finale contrastato, che ricorda il percorso di *Spazi Metrici* giacché, anche qui, la “mano”, che si muove in cerca della forma atta a cogliere e trascrivere la realtà, infine “si stanca”, dovendo ammettere che “nessuna forma la può contenere”<sup>24</sup>.

Inoltre, questo finale permette di riconsiderare tutta la poesia fino a scoprire come la *nascita* del cuore – articolazione di quella “delivery” che abbiamo trovato in *We are three; handicapped by life nevertheless* – sia inscindibile dalla nascita del testo stesso, perché ‘incontri e cose’ sembrano esistere con il soggetto a partire dal momento in cui questi prende in

---

<sup>23</sup> La ‘tenda a ossigeno’, nella realtà, non è un luogo di quarantena ma un’apparecchiatura che, comunque, si avvale dell’isolamento del malato.

<sup>24</sup> *Spazi metrici*, p. 189. Ma nel testo di *Sleep* troviamo anche l’amara ironia di non ottenere un guadagno con la poesia: assumere su di sé il compito di esprimere eventi e cose lascia pur sempre il soggetto nella sua povertà.

mano la penna. *You sweet, sweet, sweet, child, onwards, you* ci fa così attraversare, ad una volta sola, il parto del cuore, del soggetto, della sua stessa poesia, tutti parimenti “belligerent waste”, scorie della sua passione bellica<sup>25</sup>. E la loro genesi è penetrazione nel mistero della morte.

---

<sup>25</sup> Se la traduzione di Tanello per “belligerent waste”, nel tentativo di adesione alla lettera del testo, era ‘bellicoso spreco’, in sedi diverse Barile e Mondardini hanno avanzato “grembo gravido rifiuto” o “grembo gravido rifiuto”, volendo recuperare il riferimento a “belly” implicito nella parola “belligerent”. Queste ultime due proposte danno però per scontato che la parola “belly” indichi il ‘grembo’ in senso materno, traduzione possibile soltanto per contrasto, cioè, intendendo quello del soggetto come un grembo caduto e peccaminoso che può essere, infine, sede solo di “una gestazione del sé combattuta”, come notato da Annovi. Difatti, se partorisce un rifiuto bellico, è proprio perché la ‘pancia’ del soggetto non procrea, ma crea. Cfr. L. Barile, *Amleto in Sleep*, in Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, p. 69; S. Mondardini, *Amelia fu Marion: «I me you the others». Appunto per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli*, p. 32; G. M. Annovi, «*Time can stop (and it does)*»: un inedito da «*Sleep*» di Amelia Rosselli, p. 37.

### III. 2. 4. Dal corpo di Cristo all'abiezione

Io che cado supina dalla croce m'investo della  
sua mantella di fasto originario. (...)  
Forma cunea, alfabeto – triangolo, – punta al cielo  
le tue dita sporcate di terriccio.

Amelia Rosselli, *Variazioni Belliche*

Lungo tutta la prima metà degli anni Sessanta, tanto in italiano quanto in inglese, la poesia rosselliana sembra dunque riflettere su quell'intreccio di motivi che sono proprio i testi di *Sleep* del 1965 a rendere evidente, nel nodo che stringono tra le parole “belly” e “belligerency”. Si tratta delle poesie di *Sleep* che, per ammissione dell'autrice, “esprimono un rapporto con l'uomo più concreto, e assumono connotazioni più sessuate”<sup>1</sup>, dove perciò il problema della sensualità si fa inevitabilmente più manifesto; e si tratta anche delle poesie scritte a ridosso della pubblicazione delle *Variazioni*, dove pure il “problema femminista” trova il proprio spazio<sup>2</sup>. La lettura testuale fin qui svolta sembra allora confermare l'ipotesi avanzata da Cortellessa, prima, e colta da Annovi, dopo<sup>3</sup>, secondo la quale l'aggettivo *Belliche* che Rosselli sceglie per la sua prima raccolta in italiano alluderebbe allo stesso cortocircuito della lingua, traslato dall'inglese all'italiano.

Così, la guerra *ideale* della *Variazioni* riflette la “belligerency” del soggetto poetante, che è, sì, la ‘gravidanza di un conflitto’ ma anche il ‘conflitto del ventre’ stesso, che lotta per entrare in poesia a rappresentarvi tanto il *corpo* quanto la *povertà* che lo affama, al fine di recuperare quelle cose basse che, come il “fango”, soltanto “apparentemente” sono

---

<sup>1</sup> Intervista a cura di Francesca Borrelli, p. 143.

<sup>2</sup> Si considerino semplicemente i tre casi che riportiamo di seguito, tutti tratti dalle ultime venti pagine delle *Variazioni* (nello specifico, p. 159; p. 167; p. 178). Le righe finali di *Il fratello della signora digiunava a poco prezzo*: “L'ideale se ne va con voci infantili | ed inconsciati a lavarsi i panni alla riviera. L'ideale | se ne va infantile e risoluto a cercar voce nell'aldilà. | *L'ideale è un prodotto borghese dell'agiatezza femminile.*” (corsivo mio); ancora, il seguente testo che, nel finale, problematizza il legame tra questo stesso “ideale” e le “parvenze” d'amore, che portano alla ricerca dell’“uomo cavalleresco” (inesistente, ovviamente): “Nel delirio di una piccola notte d'estate io tramavo | ingiurie e mescolavo i generi. (...) Nel riflesso | del grande vaso rotatorio che era la cometa che | correva addietro alle mie parvenze io cercavo senza | riposo l'uomo cavalleresco.”; infine, in *Per un incontro casualmente inteso mi innamorai*, il soggetto si autodefinisce una “vigliacca vacca innamorata!” a sottolineare che il suo desiderio per l’“uomo più furbo della terra” non è soltanto astratto e ideale ma carnale ed erotico tanto che la “maestra” le “batte il segno sulle mani tremanti”, punizione per la sua disubbidienza al codice comportamentale richiesto.

<sup>3</sup> Cfr. A. Cortellessa, *Amelia Rosselli. La figlia della guerra*, p. 45; G. M. Annovi, *Time can stop (and it does): un inedito da «Sleep» di Amelia Rosselli*, p. 37.



“peccato”<sup>4</sup>. Ed è questa una battaglia che Rosselli avverte come necessaria sia per la comprensione delle pulsioni interiori, che agitano e turbano ogni soggetto della modernità, sia per il riscatto della vita umile, in favore di coloro che vivono nello stato di miseria, contro l’elitarismo pedante, astratto e fondamentalmente misantropico degli ‘autori’.

Erompendo da tale conflitto, al contempo ideale e viscerale, il testo stesso è infine un “belligerent waste”: uno *scarto bellico* com’è, del resto, colei che lo crea e ‘partorisce’, vergine *caduta* nella *miseria*, nella *disgrazia*, nella *putredine*.

Difatti, come abbiamo già notato, la posizione che il soggetto poetante assume è sempre marginale, liminare, alienata, fino ad arrivare al vero e proprio esilio<sup>5</sup>. Lo affermava sin da subito la prima poesia di *Sleep*, nella voce di coloro che condannavano il soggetto decretando la sua esclusione dal consesso dei “potent able men”: “You are a *stranger here*”. Si tratta quindi di un soggetto *ribelle*, intenzionalmente *rivoluzionario* che, non potendo resistere al ‘piegarsi’ della sua stessa vita, insorge contro la Legge: tanto a quella *ultraterrena* della sorte quanto a quella *umana* della tradizione sociale e poetica, per rovesciarla a sua volta, rivoltandosi contro gli ipocriti e i ‘mercanti’ che fanno scempio della verità dell’esistenza – ed è in quest’ottica che si può comprendere l’identificazione costante che la poesia esibisce con la figura di Cristo.

Abbiamo finora accennato soltanto in maniera occasionale alla presenza, nella poesia, di spie linguistiche che si riferiscono esplicitamente al Nuovo Testamento, così come è ricorrente, nel secondo *Sleep*, l’incidenza di un immaginario cristologico che in realtà è molto vivo anche nelle opere in lingua italiana<sup>6</sup>. Non sembra un caso che anche

---

<sup>4</sup> Intervista a cura di Pasqualina Deriu, p. 176.

<sup>5</sup> Ne abbiamo parlato anche in relazione alla lingua nel paragrafo *Una voce dal margine*, capitolo *La memoria della lingua*, in *Ripercussioni e risonanze*.

<sup>6</sup> Illustriamo brevemente l’incidenza dell’immaginario cristologico nella poesia in italiano. Presente già in *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)* del 1953, dov’è l’amico perduto a farsi *figura Christi*, l’immagine ricorre anche in *Prime Prose italiane* del 1954 e in *Le chinois à Rome* del 1955, dove sembra ispirata dal confronto con l’arte figurativa. Invece, nella poesia *Chiesa in Palermo ’63*, Gesù è al contempo ‘inventore di parole’ e oggetto dell’amore *carnale* del soggetto: “Inventa parole e | perdoni io t’amo Gesù nellemembra.” (Cfr. *Primi scritti*, p. 517; p. 555; p. 565; p. 666). La figura di Cristo attraversa, poi, tutte le *Variazioni*, sin dal primo testo, che inaugura la sezione delle *Variazioni* propriamente dette all’insegna del problema cristiano e cristologico: “Se nella notte *sorgeva un dubbio su dell’essenza del mio | cristianesimo*, esso svaniva con la lacrima della canzonetta | del bar vicino. (...) continuava l’aria fine e le canzoni | attorno attorno svolgevano attività febbrili, cantonate | disperse, *ultime lacrime di cristo che non si muoveva per | sì picciol cosa*, piccola parte della notte nella mia prigionia.” (p. 41). Ancora, qualche testo più in là: “Cristo seduto al suolo su delle | gambe inclinate giaceva anche nel sangue quando Maria lo | travagliò.” (p. 46); “Caldamente protetta | scrisse i suoi versi la Vergine: moribondo Cristo le rispose | non mi toccare! Dopo i suoi versi Cristo divorò la pena | che lo affliggeva.” (p. 48); “In nome di Cristo | e della Vergine Maria che la tua santità sia fatta, così com’è il gioco di ogni giorno.” (p. 51); “Contro della notte ergeva confini e | sempre agonizzava il nostro signore Gesù cristo tomba sepolcrale.” (p. 132); “Dentro della nuova vita dei soldati | salpavano Gesù e Gesù coi carri armati.” (p.

nell'intervista succitata Rosselli si rifaccia al concetto di *peccato* per discutere la natura di tutto ciò che pertiene al “fango”. Si tratta di allusioni niente affatto accidentali, che rientrano invece in un quadro ben più ampio, che riguarda anzitutto il *mal de Dieu* del soggetto<sup>7</sup> ma anche un certo modo di intendere la poesia e, quindi, la posizione del poeta all'interno della collettività umana. La questione – cristologica, ancor prima che cristiana – è, in effetti, tanto importante per la poesia rosselliana che meriterebbe uno studio approfondito, molto più di quanto possiamo permetterci nelle prossime pagine. Proveremo perciò soltanto a individuare dei passaggi la cui ricognizione ci sembra inderogabile, uscendo dalla testualità di *Sleep* per ricostruire una prospettiva cristologica più generale e trasversale.

È anzitutto la prossimità ai poveri, agli infelici, alle vittime del massacro, come anche ai peccatori – vicinanza che abbiamo avuto modo di osservare direttamente, leggendo i testi – che implica per il soggetto l'assunzione di una posizione cristica, inevitabilmente paradossale. Infatti, povero, infelice, vittima e peccatore, il soggetto lo è già in prima persona ma, in quanto *poeta*, può e deve farsi carico sulla sua propria vicenda di ogni sofferenza umana grazie al *dono* della *parola*, che, così, diventa anche il suo *fiatello*, la sua ‘croce’<sup>8</sup>. E se è davvero la parola di Cristo che il soggetto intende eguagliare, una volta

---

141). Corsivi miei. In questi testi, Cristo sembra immagine tanto della sofferenza umana quanto della salvezza perduta; andando avanti, sembra sempre più farsi termine di confronto per il soggetto stesso, fino alla completa identificazione che avviene in *Il Cristo trainava (sotto della sua ombrella) (la sua croce) un* (p. 117), di cui abbiamo riportato un estratto in esergo a questo paragrafo. Difatti, nelle seguenti *Variazioni*, troviamo un Cristo che è caduto, disfatto e ribelle, proprio come il soggetto della poesia: “Salpa la tua pietà per altre sponde ridi ancora di Gesù | che *cade disfatto* dopo anni e anni di lotta condizionata | alla elevazione di Maria.” (p. 119); “Contro della noia elevavo grandi | case e particelle di elemosina: - ma resta oscuro l'aldilà | la fresca agonia di Cristo *il nostro signore ribelle* | ai cani che lo mordevano e lo amavano! – e lui idiota correva | ancora per le pianure devastate e semplici della sua | agonia.” (p. 125). Corsivi miei. Vedremo oltre il ritorno di Gesù ne *La Libella*; qui, aggiungiamo solo che la sua ombra si allungherà fino a *Documento* (nello specifico, vedi p. 354; p. 493; p. 698).

<sup>7</sup> Cfr. G. Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, pp. XII-III.

<sup>8</sup> È interessante notare come nelle interviste Rosselli ricordasse i trentatré anni come età decisiva per il suo percorso artistico, segnando, con la pubblicazione del libro esordiale, l'inizio vero e proprio della sua attività di poeta: “Ho cominciato a pubblicare a trentatré anni” (Intervista a cura di Mariella Bettarini, p. 31); “*Se ho pubblicato così tardi, a trentatré anni, è stato per accertarmi di voler scrivere in una lingua e pubblicare un libro più o d'uno che avesse qualcosa veramente da regalare ai lettori?*” (Intervista a cura di Marina Camboni, p. 43 – corsivi miei); “A trentatré anni ho preso coscienza in senso pratico (e anche un po' sordido) che dovevo pubblicare” (Intervista a cura di Cristiana Fischer, p. 73); “Avevo preso la decisione di pubblicare il libro, sentivo che a trentatré anni era giunto il momento” (Intervista a cura di Silvia Perrella, p. 96); “Io non avevo intenzione di pubblicare; avevo, però, verso i trentadue anni mandato il manoscritto di *Variazioni Belliche* a diversi editori, pensando che era ora che pubblicassi” (Intervista radiofonica, ‘A cavalcioni dell'avanguardia’, p. 184). Effettivamente, pur avendo iniziato a scrivere già una decina di anni prima, Rosselli aveva trentadue anni quando è avvenuto l'incontro con Pasolini e Vittorini, decisivo per la pubblicazione, mentre ne aveva appena compiuti trentaquattro all'uscita delle *Variazioni*. C'è dunque una verità biografica nel suo indicare come età decisiva quella compresa tra i trentadue e i trentaquattro anni; tuttavia, vista la forte incidenza dell'immaginario cristologico nella testualità rosselliana, anche l'importanza data ai propri trentatré anni sembra voler dare valore cristologico-sacrificale all'investitura poetica, se, del resto, pubblicare vuole dire “regalare” qualcosa al lettore.

che, negatogli il contatto diretto con l'Ida, si è ritrovato gettato 'in mezzo ai pagani', tra 'pellicce' e 'piaghe della creazione', in balia delle seduzioni di una fallace "bewitchery", è allora il caso di soffermarci su quest'aspetto estremamente importante per il nostro discorso perché, attraverso la figura di Cristo, diventa ancor più evidente la scissione che la poesia interroga ed espone tra *ideale* e *corporeo*.

Come avviene con ogni motivo della poesia rosselliana, anche quello cristologico si trova smembrato e disseminato nella testualità, disperso e ricomposto nell'estensione del *corpus* poetico. Soltanto in un testo in lingua inglese, un escluso da *Sleep* datato presumibilmente 1955<sup>10</sup>, il motivo acquista piena visibilità, tanto da toccare il proprio apice nell'esclamazione "I sing of Christianity!", esclamazione che subito dopo sembra decadere per essere, se non del tutto sconfessata, quantomeno problematizzata.

Time a-drivelled in, shocked by the sudden  
 outburst of several fires in the neighborhood.  
 Chants of plain company foretold some kind  
 of disaster: avoided by the merry pitch  
 of a full glass of wine served by the gallant  
 waiter. My dreadfull pallor brought me to  
 the full end stop of the road, turned white  
 with dingy tears. I avoid a full-time stop!  
*I sing of Christianity!* You sing of the  
 blessed that are so few, yet another chant  
 portrays your heart... The love which so  
 few believe possible was in fact impossible.  
 Woe to the donor of the blood that surges!  
 He surged wicked by the wicker table, a-syringed  
 by mechanical practice. Love on the doorstep  
 waited a-while, then left, pale of a mortal  
 pallor which never flew off the rose  
 of Christianity, Christ's blood bathed  
 in water. Water of mankind agonises near  
 the table stuck on the edge of the roof  
 that drops sure of its end. The end thereof  
 is the martyr of Christ, wicked wicker-chair!  
 Away on a new battle she fell down her seat  
 of love and went eat. The smart waiter tenderly  
 brought out plates and plates of covetous  
 meats arrayed for her splendour.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Rimandiamo alla poesia *An idea is an host, embarrassed it might*, letta nel paragrafo *L'ombelico della belligeranza*.

<sup>10</sup> La datazione è indicata in *L'opera poetica*, p. 1505, anche se la presenza dello spazio metrico – simile per estensione a quello della poesia *Sleep* – farebbe pensare a una composizione più tarda, compresa tra 1958 e 1961.

<sup>11</sup> Traduzione di E. Tandello: "Il tempo entrò biascinando, sconvolto dall'improvviso | scoppiare di diversi incendi nel vicinato. | Piane salmodie di avventori annunciavano un qualche | disastro: evitato con l'allegro lancio | di un bicchiere di vino servito dall'ardito | cameriere. Il mio spaventevole pallore mi portò al - | la fine della strada, divenuta bianca | per le sudicie lacrime. Io evito una sosta a tempo pieno! | Io canto di Cristianesimo! tu canti dei | beati che sono così pochi, ma un'altra litania | rappresenta il tuo cuore ... L'amore che così | pochi credono possibile era infatti impossibile. | Guai a chi dona un sangue che monta! | Egli monta malvagio presso il tavolino di vimini, siringato | da una pratica meccanica. L'amore sulla porta di casa | aspettò un poco, poi se ne andò,

La poesia ci immette sin da subito in uno scenario apocalittico. Difatti, il tempo stesso, personificato, manifesta la propria presenza entrando improvvisamente nello spazio del testo: ed è tanto *sconvolto* dai fuochi che divampano nel circondario che ‘sbava’ e ‘biascica’ parole ‘senza senso’ – tutti significati, questi ultimi, suggeriti dall’uso del verbo “to drivel”, manipolato da Rosselli fino a indicare anche l’azione di movimento e ingresso, mediante l’aggiunta del prefisso “a-” e l’uso dell’avverbio di luogo “in”.

Lo spazio in cui la scena è ambientata, così invaso dal Tempo che vi porta la notizia catastrofica di esplosioni e fiamme, sembra in un primo momento quello di una chiesa, popolata da una comitiva di persone (“company”) intente a salmodiare monotonamente. Infatti, sebbene la costruzione “Chants of plain company” attribuisca l’aggettivo “plain” a coloro che cantano anziché ai “chants”, l’allusione ai “plainchants” o “plainsongs” della tradizione cristiana rimane palese: si tratta dei canti liturgici ‘piani’, vocali e monodici che rendono evidentemente ‘piani’ anche coloro che li cantano. Esibendosi in queste salmodie, la ‘compagnia’ preannuncia piattamente l’avvento di un ‘disastro’ (“Chants ... foretold some kind | of disaster”) che deve però trovarsi in pieno evento, come sembra testimoniare l’epifania del Tempo sconvolto. La drammaticità della situazione viene nondimeno stemperata dal ‘tono allegro’ (“merry pitch”) di un ‘bicchiere di vino’ (“a full glass of wine”) che viene servito da un ‘coraggioso cameriere’ (“served by the gallant | waiter”), la cui presenza trasforma del tutto l’ambientazione, tanto da rovesciare la chiesa in un’osteria. Il disastro viene dunque ‘evitato’ (“avoided”) sia perché al canto salmodiante si aggiunge un’intonazione festosa, sia perché al Tempo, appena entrato nell’osteria, viene allegramente lanciato (altro senso di “merry pitch”: ‘buon tiro’) un bicchiere di vino che deve distrarlo dal suo stesso avvenire con l’ebbrezza e il piacere, in un primo rovesciamento profano del rito cristiano: la comunione del vino nell’Eucarestia.

Il soggetto, invece, all’avvento del disastro, non può fermarsi a godere della pausa del Tempo (“I avoid a full-time stop!”). Preso da un ‘pallore spaventoso’, lascia che questo

---

pallido di un mortale | pallore che mai si levò dalla rosa | del Cristianesimo, il sangue di Cristo lavato | nell’acqua. L’acqua dell’umanità agonizza presso | al tavolo incastrato sul bordo del tetto | che scende sicuro della propria fine. La fine di questo | è il martirio di Cristo, malvagia sedia di vimini! | Sulla via di una nuova battaglia cadde dal suo seggio | d’amore e andò a mangiare. Il lesto cameriere teneramente | portò piatti e piatti di carni | concupiscenti disposte per il suo splendore.” *Poesie escluse da «Sleep»*, pp. 1062-3.

lo guidi fuori, sino al fondo della strada (“My dreadful pallor brought me to | the full end stop of the road”), piangendo tanto da lavarla e farla diventare ‘bianca’, nonostante le sue ‘lacrime’ siano invero ‘sudicie’ (“turned white | with dingy tears”) o, al contrario, insozzandola, cioè, macchiando il ‘bianco’ della strada con il suo pianto sporco<sup>12</sup>.

Infatti, se i ‘canti della piana compagnia’ sembrano salmodiare di ‘pochi’ ‘beati’ (e per questo distraggono facilmente gli avventori dal ‘disastro’ in corso), un *altro* canto sembra rappresentare il cuore del soggetto: “You sing of the | blessed that are so few, yet another chant | portrays your heart...”. In realtà, come spesso accade nella poesia rosselliana, l’opacità del pronome personale in quest’ultimo periodo rende ambiguo l’interlocutore. Il contesto fa inizialmente ipotizzare che la prima occorrenza del pronome sia indirizzata alla ‘compagnia’ dei salmodianti, che canterebbero di ‘pochi beati’ secondo la più consueta tradizione cristiana, mentre la seconda occorrenza sarebbe rivolta al soggetto stesso, al suo proprio cuore. Tuttavia, è probabile che il pronome “you” indichi, in entrambi i casi, il soggetto che, così, sembra rispondere alla netta dichiarazione che lui stesso ha appena enunciato, per altro con fervore: “I sing of Christianity!”: come se, dietro la sua partecipazione al canto cristiano dei salmodianti, che, ricordiamo, è ‘piano’ e monodico, il cuore del soggetto nascondesse invece un *altro* canto, quello che lo fa impallidire e uscire dall’osteria per evitare “a full-time stop”; e abbiamo già visto come “sotto il cuore | più puro” possa “cantare la libera melodia dell’odio”.

Alla propria viva e convinta esclamazione “I sing of Christianity!”, il soggetto risponde dunque con una sorta di sdoppiamento, ricordando a se stesso il contro-canto che sempre agisce nella sua poesia, rendendola tanto distante quanto differente dai “plainchants” della “plain company”. E ciò accade perché l’*amore*, che in ‘così | pochi credono possibile’, al soggetto si è rivelato effettivamente impossibile, con amara ironia: “The love which so | few believe possible was in fact impossible”. Dietro il canto della *cristianità* e sotto la melodia dell’*amore ideale* che questa prospetta e celebra, il cuore del soggetto cela tutt’altra melodia: il *discanto* che viene dal suo *disincanto*<sup>13</sup>, perché dell’amore ideale il soggetto ha esperito l’inattuabilità e il fallimento.

---

<sup>12</sup> Ricordiamo che nel dittico del 1964 “white” erano le ‘strade della domenica’.

<sup>13</sup> Per il legame implicito tra discanto e disincanto rimandiamo alla lettura dell’elisabettiano *All I had Thought, in alle my Life, I now Descant* nel paragrafo *Nell'impronta del sonno* del capitolo *Sonno e Poesia*, sezione II: «*into bemused sleep*». Aggiungiamo la seguente stanza tratta da un altro testo del secondo *Sleep* in cui, addirittura, la spinta del disincanto

La formula biblica che promette la dannazione eterna viene quindi ribaltata, fino a ricadere su *colui che dona*: “Woe to the donor of the blood that surges!”<sup>14</sup>. In questa frase, che si trova al centro del testo, la grandezza del *dono* di Cristo viene anzitutto abbassata al livello del prosaico, accennando alla comune pratica della donazione del sangue, senza che però quest’ironia implichi necessariamente del sarcasmo, giacché l’*offerta* di sé, il pilastro su cui l’amore cristiano si fonda, dovrebbe in effetti essere concreta e quotidiana, fondamentalmente prosaica. Ma se il sangue che viene donato è, in sé, *ribelle*, tanto che *insorge*, allora l’offerta è inquinata, e il donatore stesso deve essere dannato.

Intorno al verbo “to surge” Rosselli intreccia infatti un gioco linguistico denso e complesso che, prendendo avvio dalla “Christianity” poco prima enunciata, allude fonicamente al verbo ‘risorgere’ dell’italiano (to “resurrect” in inglese), confermando la coincidenza tra la figura di Cristo e “the donor of the blood”: ‘Dannato sia il donatore del sangue che risorge!’. Tuttavia, il significato proprio del verbo “to surge” è quello di ‘balzare’, alzarsi bruscamente: per esempio, può indicare il *sollevarsi* di un’onda (“a wave that surges”) o, peggio, il *montare* di uno scatto d’ira (“a surge of anger”), a suggerire la natura indomabile, fiera, feroce del sangue offerto, e del suo stesso donatore, non senza una sfumatura erotica. Proprio questo dettaglio consente di associare il soggetto al “donor of the blood”, a colui che offre il proprio sangue: del resto, ricordiamo che se il soggetto è uscito dalla chiesa-osteria, lo ha fatto in preda a un “dreadfull pallor”, come se il suo sangue stesse defluendo dal corpo. Portando su di sé il pianto “dingy” dell’umanità e donando il proprio sangue, questi non riesce però a trattenere la sua inclinazione ribelle: come accettare l’avvento del ‘disastro’? Come rispondere al massacro con l’amore, come vorrebbe il canto cristiano?

Spingendosi ancora oltre, seguendo un altro scivolamento fonico suggerito dal verbo “to surge”, la poesia sembra approdare a una sala operatoria dove la *resurrezione* (il sollevarsi del donatore di sangue) si trasforma nella *rivitalizzazione* di un cadavere, come per effetto di un intervento *medico-chirurgico* alla Dr. Frankenstein (l’implicito “surgery”), intervento che diventa, subito dopo, *meccanico*: “He surged wicked by the wicker table, a-

---

corrisponde al ‘potere’ del soggetto: “Jumpin on the road you follow up, time and | again, the urge of disenchant, your | powers, then think it over once more step | out of reach.” Cfr. *Sleep*, p. 978.

<sup>14</sup> È formula ricorrente sia nel Vecchio sia nel Nuovo Testamento, e la sua ripetizione scandisce la lunga invettiva di Cristo contro i Farisei: “Woe unto you, scribes and Pharisees, hypocrites!”, in *Gospel according to Matthew*, pp. 986-7 [Matthew 23: 13-29]

syringed | by mechanical practice”. Il gioco fonico-semanticò che porta da “wicked” a “wicker” rende, però, ancor più straniato lo scenario: il tavolo operatorio è fatto ‘di vimini’ come se l’ambientazione clinico-meccanica coincidesse con un ameno salotto all’aperto (l’esterno della chiesa-osteria?) dove sta avvenendo il perturbante e maligno risollevarsi alla vita di un morto<sup>15</sup>.

Dunque, il ‘donatore del sangue’, colui che si è sacrificato, si è ora risollevato (ed è insorto) come una macchina riattivata o come un morto rivitalizzato: resurrezione che, perciò, ha in sé qualcosa di *maligno* e *perverso* (“wicked”), tutt’altro che salvifico.

Il rovesciamento ironico, violento, blasfemo che, in questo modo, la poesia attua sul mistero della resurrezione riesce a focalizzare un problema estremamente serio, che pervade tutta l’opera rosselliana: quello del corpo umano che, disposto al peccato e alla corruzione, distinguerà sempre la condizione mortale e terrena del soggetto dalla vicenda ideale di Cristo, tanto che, se proprio deve rivivere, il corpo dell’uomo può farlo soltanto in forma perturbante, tornando come cadavere “wicked”, che cammina ‘insiringato’<sup>16</sup>.

Perciò, la figura stessa dell’Amore, che se ne stava sulla soglia in religiosa attesa del ritorno dell’Altro – ma, ironicamente, “a-while”, soltanto ‘per un po’ –, abbandona la scena, ‘pallido di un *mortale* | pallore’.

Love on the doorstep  
waited a-while, then left, pale of a mortal  
pallor which never flew off the rose  
of Christianity, Christ’s blood bathed  
in water. Water of mankind agonises near  
the table stuck on the edge of the roof  
that drops sure of its end. The end thereof  
is the martyr of Christ, wicked wicker-chair!  
Away on a new battle she fell down her seat  
of love and went eat. The smart waiter tenderly  
brought out plates and plates of covetous  
meats arrayed for her splendour.

L’allusione implicita è, qui, al fiore “vermiglio” che tradizionalmente rappresenta l’amore<sup>17</sup> che, però, troppo velocemente langue, si stinge, diventa *esanguine*, perché *umano*,

---

<sup>15</sup> In generale, l’immagine del tavolo “wicker” può anche far pensare a una trama *intrecciata*: quella di fili e tubi che ‘insiringano’ il personaggio-macchina.

<sup>16</sup> Per esempio, l’ultima poesia di *Variazioni Belliche*, che sviluppa una variazione sul tema shakespeariano della vedovanza del mondo intero di fronte alla morte dell’amato (“The world will be thy widow” del sonetto 9), ruota proprio intorno all’immagine perturbante del morto che cammina, tale perché il soggetto non ha rotto il suo legame d’amore. Cfr. *Variazioni Belliche*, p. 179; W. Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems*, p. 399.

<sup>17</sup> Facciamo ovviamente riferimento alla tradizione che si dipana dal *Roman de la Rose*, dove il bocciolo di rosa ha un “colore | così vermiglio e così puro | come Natura poté farlo al meglio”. Cfr. i vv. 1657-9 nell’edizione curata

quindi inevitabilmente legato al desiderio *carnale*, anch'esso *mortale*, ovvero vittima del tempo, come mai sarà invece la 'rosa della Cristianità', il cui colore, porpora come il 'sangue di Cristo', mai potrebbe 'defluire', nemmeno immersa in una 'vasca da bagno' ("bathed | in water")<sup>18</sup>.

Intanto, invece, l'acqua dell'umanità – nella quale il rosso del 'sangue di Cristo' si stinge e annacqua – 'agonizza' ("Water of mankind agonises"), 'vicino | il tavolo' (lo stesso su cui è appena avvenuta la 'resurrezione?') il quale sta in biblico sull'orlo di un tetto, gocciolando, 'sicuro della sua fine' ("near | the table stuck on the edge of the roof | that drops sure of its end"). L'ironica tortuosità della frase non sopprime il senso di *precarietà* connesso allo *stillicidio*: l'agonia dell'umanità, sempre sull'orlo di un disastro e del crollo definitivo, la cui 'fine' coincide con il 'martire di Cristo' ("The end thereof | is the martyr of Christ"), con colui che, dando la sua vita, dovrebbe riscattare l'umanità intera. Presumibilmente, si tratta dello stesso 'donatore di sangue' che, poc'anzi, è risorto, però "wicked" e dannato, e che ora sta seduto sulla sua 'maligna sedia di vimini': "wicked wicker-chair!" – prova, quest'ultima, di quanto Rosselli stia ironizzando sulla stringa fonica "wick-" esorcizzando la gravità del discorso con il gioco della lingua.

Il valore del sacrificio cristiano viene, così, rovesciato ed esibito nel suo paradosso, che lo rende inattuabile: perché se il sangue di Cristo, e così l'amore che questi ha manifestato nell'offerta di sé, non scolora, invece quello umano è pallido, slavato, destinato alla consunzione, tanto da rendere vano e impossibile il sacrificio di colui che aspiri a farsi, a propria volta, 'donatore' di sangue, 'martire', ovvero *testimone* della sofferenza umana, della morte ma anche della resurrezione di Cristo, della sua verità e, soprattutto, del suo ideale d'amore. Ma la vicenda di Cristo rivela in sé qualcosa di malvagio ("wicked") se l'amore che rappresenta non è possibile per nessuno, al di fuori di Cristo stesso.

Di fronte al fallimento dell'amore ideale, impossibile per l'essere mortale il cui amore è un effimero fiore, il soggetto *cade* dal suo proprio seggio d'amore, ("she fell down her seat | of love"), cioè da una posizione che sembra corrispondere proprio a quella del

---

da Mariantonia Liborio e Silvia de Laude di Guillaume de Lorris – Jean de Meun, *Romanzo della Rosa* (Torino, Einaudi, 2014), pp. 80-1.

<sup>18</sup> Si noti che anche questo ironico 'bagno nell'acqua' rimanda a un diffuso immaginario neotestamentario: anzitutto, allude al battesimo, che permette la rinascita alla nuova vita in Cristo, ma ricorda anche l'acqua che Gesù trasforma in vino alle nozze di Cana, vino che poi, nell'ultima cena, con l'istituzione dell'Eucarestia, diverrà il suo stesso sangue – che non langue, perché non soggetto alla corruzione della carne.



martire, sacrificato e rivitalizzato sulla sua “wicked wicker-chair”, quasi l’amore rappresenti un trono pericoloso su cui il soggetto si era illusoriamente seduto.

La poesia sembra così illustrare il sacrificio, con morte e resurrezione, del soggetto che, all’avvento del disastro, ha tentato di donare il proprio sangue – e la propria poesia – in segno d’amore per l’umanità, come *testimonianza* e anche come *offerta*, sperando in una possibilità di salvezza, per scoprire però l’inattuabilità dello stesso amore cui si è votato. Cadendo dal trono d’amore, in sé perfido e ingannatore, il soggetto si dà ora a una *nuova battaglia* (“Away on a new battle”) tornando al mondo dei vivi: come indica la presenza del cameriere (“waiter”), deve infatti essere rientrato nella chiesa-osteria, là dove si riuniva la ‘compagnia’ dei salmodianti. Qui, il soggetto decide di assecondare i propri bisogni corporali e di *mangiare* (“went to eat”), ordinando ‘piatti di concupiscente | carne’, che perciò vengono ‘disposti per il suo splendore’: se rinuncia all’amore puro, in sé impossibile, allora rivolge il proprio *splendore* – la magnificenza di colui che si è offerto in sacrificio ed è risorto dal regno dei morti – alla *carne che brama*.

Questo testo, che ci riporta alla *verve* dissacratoria dell’esordio rosselliano, riesce a ben rappresentare l’atteggiamento che il soggetto *sempre* assume nei confronti della parola cristiana, anche se, secondo quello che è l’andamento generale della sua poesia, anche il motivo cristologico vi si smorza nel tempo, fino ad acquisire via via toni più dolenti e malinconici. Rimane però sempre vivo il paradosso che l’identificazione cristica implica. Da un lato, *carità* e *pietà* rappresentano davvero i valori di cui il soggetto vorrebbe farsi portatore, articolazioni di quell’amore puro e ideale che in Cristo trova piena attuazione; dall’altro lato, però, l’esercizio di questi sentimenti non sembra garantire alcuna vera salvezza all’uomo, né al prossimo né al soggetto stesso, perché l’ideale che la parola cristiana celebra è in realtà *impossibile*, tanto da implicare soltanto un vano sacrificio, come afferma esplicitamente il testo di *Faro*: “most say most say most say most die | on this cross”<sup>19</sup>.

Del resto, il cristianesimo stesso si basa su un recupero della *corporeità* che è in sé fortemente ambiguo. Questa, in Cristo, viene riscattata, perché in lui Dio si è fatto uomo e perché Cristo, andando contro alla Legge ‘esclusiva’ del *Levitico*, entra in contatto con

---

<sup>19</sup> *Sleep*, p. 1006.

lebbrosi e impuri, divide la tavola con i peccatori, moltiplica pani e pesci per nutrire gli affamati. Al contempo, però, questo recupero avviene mediante una *santificazione* del corpo stesso, il quale in Cristo è inscindibile dallo spirito, che tocca il proprio apice nella *sublimazione* della parola divina: se nulla di ciò che l'uomo mette dentro di sé può corromperlo, sì che i tabù del *Levitico* vengono rotti, ricordiamo che 'non di solo pane vive l'uomo', perché la vera sazietà sta nel nutrimento della *parola* di Dio<sup>20</sup>. Così, il corpo "pulsione", "avido", che nell'Antico Testamento si trovava "posto di fronte alla severità della legge", diviene nei Vangeli un "corpo" elastico, corpo pneumatico in quanto spirituale, interamente volto in parola (divina)", in quella "osmosi tra spirituale e sostanziale" che trova l'ideale perfetto in Cristo, l'unico "corpo senza peccato"<sup>21</sup>.

Il problema che Rosselli ha colto a pieno, e che ha fatto proprio, è dunque questo: se anche il cristianesimo si fonda sull'identificazione del singolo individuo con Cristo e sull'amore praticato da quest'ultimo nei confronti dell'umile, di colui che sta in basso ed è soggetto alla caduta, tuttavia sull'uomo resterà sempre il marchio del peccato, ovvero di ciò che lo contamina dall'interno e ne rivela la condizione come intrinsecamente separata, divisa e contraddittoria, perciò distante dall'esempio ideale di Cristo. Il peccato indica, cioè, quella intima e inconciliabile frattura tra "corpo e spirito"<sup>22</sup>: e la consapevolezza di tale scissione porta il soggetto della poesia a sperimentare continuamente la propria caduta, assieme alla caduta del proprio ideale d'amore.

Così, nel momento in cui fa la sua più evidente apparizione nella poesia rosselliana, Cristo tende a rappresentarvi un *esempio ideale*, allo stesso tempo esistenziale e poetico, l'identificazione con il quale è però, per il soggetto, sempre destinata a fallire o a malriuscire, come avviene esplicitamente ne *La Libellula*.

sento

---

<sup>20</sup> Cfr. in particolare i Vangeli di Marco e Matteo: "There is nothing from without a man, that entering into him can defile him: but the things which come out of him, those are they that defile the man. (...) For from within, out of the heart of men, proceed evil thoughts, adulteries, fornications, murders, thefts, covetousness, wickedness, deceit, lasciviousness, an evil eye, blasphemy, pride, foolishness: all these evil things come from within, and defile the man." *Gospel according to Mark*, p. 915 [*Mark* 7:15; 7: 21-3]; "Man shall not live by bread alone, but by every word that proceedeth out of the mouth of God." *Gospel according to Matthew*, p. 937 [*Matthew* 4:4].

<sup>21</sup> Per questa argomentazione, teniamo come punto di riferimento lo studio di Kristeva sull'abiezione che focalizza proprio il passaggio dalla Legge ebraica, basata sull'esclusione dell'impuro, al cristianesimo, che invece pone dentro l'uomo stesso ciò che lo contamina: la salvezza sta allora nella sublimazione spirituale della parola divina. Cfr. J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (Spirali, Milano, 1981), pp. 101-58; in particolare, per le citazioni a testo, p. 136.

<sup>22</sup> *Ivi*.

gli angioi chiamarmi a pietà, al suo lato  
destro, dolce, rotta, stanza. Sento gli strilli  
degli angioi chiedermi la pietà, dove nessuno  
gli bada o la riconosce. Jesù che gridi. Jesù  
che scrivi. Jesù che maledici. La lebbra, - la  
mia ulcera da scrivania. Sento gli strilli degli  
angioi che bramano, sento la Pietà afferrarmi.

O misantropia che ti siedì accaldata dopo  
il tuo pasto di me; con te ballerei stanca. Con  
te, ringhierei molto lontana dalle pinete e dai  
laghi, al colpo al sole dei dardi soppesati.

E tu sedevi sicuro sul tuo ponte da falegname,  
sicuro di ritrovarti nell'infinito. Io ne ho  
perso le vie. Tu ancora ti dibatti: io non posso  
più ricordare d'esistere.<sup>23</sup>

Da un lato, la *misanthropia* divora il soggetto perché questi, come sappiamo, è roso interiormente dal rancore per il male sofferto, tanto che, spingendolo alla vendetta e al massacro, la rabbia lo trasforma, a sua volta, in una bestia pronta a ringhiare e a dilaniare. Dall'altro lato, il richiamo alla *pietà*, che fonde l'eco dei versi di Scipione con l'evocazione figurativa della statua di Michelangelo, risulta in sé perturbante perché, sebbene questo richiamo provenga dagli "angioi", gli stessi "bramano" mentre la Pietà "afferra" con la stessa carica di "ravishing" che caratterizza il soggetto della poesia, sì che anche la sua pietà si rivela un sentimento violento e rapace. Perciò, la figura di Cristo, con cui il soggetto tenta di identificarsi, ne esce stravolta: "Jesù", infatti, *grida*, come ogni vittima umana e terrena di massacro che sia sofferente e in collera per i torti subiti; *scrive*, anziché innalzare un canto di beatitudine; quindi *maledice*, spinto non dal perdono, ma dalla collera – esattamente come il soggetto della poesia, che in questo atteggiamento riconosce, infine, la sua propria impurità, *la sua lebbra*, e dunque la sua malattia, la sua "ulcera da scrivania". Se il Gesù ideale, pur povero "falegname", può comunque confidare in un "ponte" che lo conduca al Regno dello Spirito, il soggetto invece ne ha "perso le vie", tanto che non può "più ricordare d'esistere". Da questo deriva, anche, la qualità della sua parola poetica che, così, si discosta dalla parola divina come dal canto lirico, costantemente sovrapposti nella scrittura rosselliana: entrambi dovrebbero infatti consentire quell'ascesa che al soggetto non è invece concessa, se questi non riesce

---

<sup>23</sup> *La Libellula*, p. 206.

neanche a credere “nell’infinito”, come almeno era possibile al Leopardi, pur materialista, degli idilli.

In tale prospettiva possiamo rileggere anche il finale dello stesso poemetto, su cui già ci eravamo soffermati in precedenza per sottolineare la distanza del soggetto dal canto delle Muse sulla loro “veridica cima”. Del resto, il sottotitolo de *La Libellula, Panegirico della Libertà*, sembra alludere proprio al ‘giro del pane’ dell’Eucarestia, che dovrebbe realizzare la *comunione* tra gli uomini attraverso la *condivisione* del pane e del vino, il corpo e il sangue di Cristo, rinnovandone il *sacrificio*. Qui, al culmine dell’aspirazione critica della poesia rosselliana, troviamo quindi l’ostacolo ultimo e definitivo: il muro contro il quale la superbia del soggetto si infrange e crolla.

Sapere e tacere e parlare e vibrare  
e scordare e *ritrovare l’ombra di Gesù* che seppe  
torcersi *fuori della miseria*, in tempo giusto  
*per la carne di Dio, per lo spirito di Dio*, per  
la eccellenza delle sue battute, le sue risposte  
accanitamente perfette, il suo spirito randagio.  
Sapere che la veridica cima canta in un trasporto  
che tu non sempre puoi toccare: sapere che *ogni*  
*pezzo di carne tua è bramata dai cani*, dietro  
la tenda degli addii, dietro la lacrima del solitario,  
dietro l’importanza del nuovo sole che appena  
appena porta compagnia se tu sei solo. Rovina  
la casa che ti porta la guardia, rovina l’ucello  
che non sogna di restare al tuo nido preparato,  
rovina l’inchiostro che si fa beffa della tua  
ingratitude, rovina gli arcangioli che non  
sanno dove tu hai nascosto gli angeli che non  
sanno temere.<sup>24</sup>

La rovina del soggetto è inevitabile: questi non può torcersi “fuori della miseria” (fuori dallo “stato della necessità”) raggiungendo l’altezza della parola pura, lirica, ideale, infine divina, perché sa fin troppo bene quanto “ogni | pezzo” della sua “carne” sia “bramata dai cani”. Al contrario del corpo spirituale o dello spirito incarnato di Cristo, l’umanità, di cui il soggetto è partecipe, è carne irrimediabilmente caduta: contaminata, destinata allo strazio e alla decomposizione, putrida, fino al ritorno nell’indistinto ventre della terra, lontano da ogni speranza di immortalità e resurrezione.

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 213. Corsivi miei.

Se la parola lirica, ispirandosi a quella divina, innalza e astrae la corporeità per sublimarla in immagini di “bellezza e amore”<sup>25</sup>, la poesia rosselliana invece non può né vuole fare lo stesso: al contrario, questa vorrebbe riscattare le ‘carni concupiscenti’, che in *Time a-drivelled in, shocked by the sudden* vengono ‘disposte’ davanti allo ‘splendore’ del soggetto, per dimostrare che in esse *non v’è peccato*. Dal punto di vista rosselliano, non dovrebbe essere, cioè, il corpo a sublimarsi nell’idea, ma l’ideale a calarsi nel corporeo, senza voler assoggettarlo né mortificarlo. L’aspirazione ad attuare un tale processo di *liberazione* è, però, superbia: e il soggetto non soltanto è destinato a incontrare se stesso come *carne concupiscente*, carne che brama presa da una fame insaziabile, ma si scopre, a propria volta, carne “bramata dai cani”, segnata dalla sofferenza, perseguitata dalla morte (“the grey hound”), ineluttabilmente dannata<sup>26</sup>. Ed è proprio la consapevolezza della propria carnalità che impedisce al soggetto di nutrirsi della parola divina, tanto che vorrebbe, piuttosto, che “questa benedetta benedizione ... fosse fatta di pane e olio”<sup>27</sup>.

Riconoscendosi mortale, nel corpo come nella parola, il soggetto rosselliano riconosce perciò in sé ciò che, con Kristeva, possiamo definire come *abiezione*<sup>28</sup>. L’impossibilità a credere nella spiritualità e nell’immortalità fa sì che, nell’abiezione del corpo come nella materialità dell’inchiostro, la sua parola rimanga invischiata. Il soggetto della poesia, che vorrebbe emancipare la carne e gli umili, trovandosi *per sorte* e rimanendo *volontariamente* in una posizione che è, in sé, bassa e marginale, non ha suo malgrado alcuna possibilità di accedere alla salvezza; in fondo, *non vuole elevarsi*, se l’ascesa implica sublimare il corpo in quanto carne e pulsione. Ricordiamo infatti che la sublimazione diventa *impiccagione*, vero e proprio congedo dalla materia e dalla vita, nei testi della convalescenza e del più acuto dissidio psichico: *If my mind were fit a king’s e hangs clatter round the head*.

Volendo far convivere ideale e corporeo, rivendicando l’uno in funzione dell’altro, infine, nell’inconciliabilità di questi estremi, il soggetto cade<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> J. Kristeva, *Poteri dell’orrore*, p. 141.

<sup>26</sup> Le stesse ‘carni concupiscenti’ di *Time a-drivelled in, shocked by the sudden* sono “meats”: cioè, carne desiderante che è a sua volta pasto, oggetto del divorare.

<sup>27</sup> *La Libellula*, p. 195.

<sup>28</sup> Se la parola evangelica, in qualche modo, libera la fame dal senso di colpa, la concupiscenza della carne è invece assolutamente demonizzata, soprattutto nelle lettere di Paolo. Cfr. *Letter to the Galatians*, pp. 1114-20, in particolare, p. 1118: “walk in the Spirit; and yes hall not fulfil the lust of the flesh” [*Galatians* 5:16]; *Letter to the Corinthians*, I, in particolare i passi sulla fornicazione, pp. 1124-8 [1 *Corinthians* 6-7]

<sup>29</sup> Possiamo ora raccogliere le tracce dell’immaginario cristologico, così come si trova ‘disperso’ in *Sleep*, e tentare di ricostruirne il quadro generale. In *Then you got reality: at the age of thirty-three*, scopriamo che colui che si sacrifica conosce la realtà soltanto morendo in croce, avendo ucciso i propri antenati (i ‘genitori dei genitori’), fatta eccezione per coloro che, secondo la sua ‘ingombrante natura’, detenevano qualche verità: “Then you got reality: at the age

L'investitura sacrificale del soggetto poetante implica, così, anche la sua critica all'ipocrisia dei poeti, autoreferenziali, retorici, vani come autoreferenziale, retorica e vana è la loro lingua, "their poor jargon...".

#### Dialogo con i Poeti

Da poeta a poeta: in linguaggio sterile, che s'appropria della benedizione e ne fa un piccolo gioco o gesto, rallentando nel passo sul fiume per lasciar dire ogni onestà. Da poeta in poeta: simili ad uccellacci, che rapiscono il vento che li porta e contribuiscono a migliorare la fame. Di passo in passo: un futile motivo che li rallegra, vedendosi crescere in stima, i letterati con le camicie aperte che s'abbronzano, al sole di tutte le tranquillità: un piccolo gesto sfortunato li riconduce all'aldilà con la morte che sembra scendere e stringerli.

Ironicamente fasulla, o v'è una verità? ch'io possa dire anche tua?

Ma nel fiume delle possibilità sorgeva anche un piccolo astro notturno: la mia vanità, d'esser fra i primi gigante della passione, un Cristoemblema delle rinunziamenti. Annunciando castità, problemi risolvibili e no, sapendo stornare l'emblema dalle bocche virili, seppi che t'eri sparato con un colpo secco alla nuca: dominio di sé se

---

of thirty-three | dying on the cross, at cross-country, murdering | your parents' parents, saving that which was true | to your cumbersome nature". In un certo senso, è il soggetto, strana vittima sacrificale, che ha simbolicamente ucciso coloro che l'hanno preceduto (in poesia) per rendersi poi conto della 'realtà' soltanto una volta che, con la sua battaglia poetica, si è sacrificato, morendo simbolicamente in croce. Più avanti, nella stessa poesia, il sacrificio di Cristo, che ne ha confermato il 'potere', viene evocato in contrapposizione al 'potere mortale' che invece è 'vuoto': "They found you'd not lost the host or | the power: only the life, which had lasted too | long. (...) In the void of mortal power | all changes must take a turn: kill you down and | suffer you be the host." (p. 980). Abbiamo già accennato all'affermazione circa la natura trinitaria del soggetto presente in *We are three; handicapped by life nevertheless* (p. 988); mentre, nel testo subito successivo dopo, troviamo l'amore 'incoronato di spine' che dovrebbe porsi al 'centro, della speranza': "Which crowned with thorns itself had dared | be the round point of center, of hope" (p. 990). Il pronome relativo che apre questa poesia, "which", è infatti riferito a "love", parola che chiude *We are three; handicapped by life nevertheless*, ma la stessa poesia culmina in "the desire of death", a segnalare il fallimento del sacrificio d'amore. L'ultima stanza di *Pardon in the shape of mother*, in cui il soggetto si trovava colto nell'*impasse* tra perdono e vendetta, si apre invece ricordando l'agnello' e si chiude sull'immagine della 'passione', della quale però 'giganti' sono solo i 'vermi', esibendo il contrasto tra la passione e la morte di Cristo, volte alla resurrezione, e la passione erotica e mortale dell'essere umano che invece rimane senza ritorni: "And yet a lamb insists to be remembered | ... (And thrice she shifted rule | into comfort; beast into play (...) your teats, your mother- | attitude, your smallest worms, giants | in the passion.) (p. 998). In *Faro*, coloro che 'dicono' la parola d'amore e carità, infine 'muoiono' in 'croce' senza segni di resurrezione, sì che la loro parola sembra portare solo a un sacrificio vano: "And the open door fitted into a present | day, most say most say most say most die | on this cross." (p. 1006). Infine, è significativo tutto il testo di *Why do you hamper me with words? why*, che leggeremo a breve (p. 1028).

nella notte tuona l'uragano. Uragano particella  
di così vasto dominio da rigare anche la tua fronte  
di pudori inesistenziali.

E al tocco ti rividi, morto sul pavimento, sbandierare  
nonsensi, stirarti la camicia ai quattro angoli  
e alla terra sputando pedate conformiste.<sup>30</sup>

Già Emmanuela Tandello ha riconosciuto la trama petrarchesca che intesse questa poesia di *Serie Ospedaliera*<sup>31</sup>, del resto coerente rispetto al titolo, *Dialogo con i Poeti*, e all'oggetto del testo: la tradizione poetica, quindi, i poeti e il loro ruolo.

La lingua poetica infatti, 'infestata' dal fantasma petrarchesco, si tramanda nel tempo, da una generazione all'altra, ma passando "da poeta a poeta" si fa "linguaggio sterile", che pure continua ad "appropriarsi della benedizione": riprendendo pedissequamente il codice ereditato dal passato, ogni 'autore' incensa se stesso come poeta e consacra indebitamente la propria parola come poesia. Così facendo, però, la banalizza, fino a trasformarla in "piccolo | gioco o gesto", ritirandosi dalla vera impresa che scrivere versi dovrebbe rappresentare, quella di *dire ed esprimere* onestamente l'esperienza: "rallentare il passo" è, in buona parte, anche 'cedere il passo' "sul fiume" del tempo e delle lacrime, rinunciando a "dire ogni onestà".

I poeti ne escono perciò come "uccellacci": non passerì né usignoli, il cui canto dovrebbe rivelare, elevare o, quantomeno, alleviare le sofferenze dell'uomo, ma *uccelli del malaugurio* che, riempiendosi la bocca di morte e disgrazia, non fanno nulla per cambiare lo stato in cui vive l'uomo, anzi, *portano* soltanto *male* con le loro voci stridule e sgraziate. Difatti, "rapiscono il vento | che li porta": come banderuole, non osano volare controcorrente e, facendo razzia delle miserie altrui, dell'uomo "contribuiscono" soltanto "a migliorare la | fame".

Grazie al percorso fin qui compiuto, possiamo capire quanto biasimo Rosselli abbia riservato in questo specifico punto del testo, la cui asprezza sembra solo lievemente stemperata dall'ironia ("uccellacci"). L'irrisione non sminuisce infatti il fervore della critica, scagliata contro l'autoreferenzialità degli 'autori' che non soltanto escludono dalla

---

<sup>30</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 265.

<sup>31</sup> Nello specifico, la costruzione anaforica (con variazione interna): "Da poeta a poeta", "Da poeta in poeta", "Di passo in passo" riprende quella petrarchesca "Di pensier in pensier, di monte in monte" della canzone 129, così come "rallentando il passo" manipola "i passi tardi e lenti" del sonetto 35. Cfr. E. Tandello, *Amelia Rosselli's Petrarch*, in Martin McLaughlin – Letizia Panizza – Peter Hainsworth (edited by), *Petrarch in Britain. Interpreters, imitators, and translators over 700 years* (Oxford, Oxford University Press, 2007), pp. 308-9.

poesia i bisogni reali e concreti dell'essere umano ma, oltretutto, parlano del male come se sapessero di che cosa si tratta, quando, in realtà, se ne stanno ben lontani e al sicuro, tanto che il loro canto è un gracchiare di malaugurio, per certi versi simile alla monodia dei salmodianti di *Time a-drivelled in, shocked by the sudden*, pronti ad annunciare 'qualche tipo di disastro' ma del tutto indifferenti all'effettivo sconvolgimento del tempo. Del resto, tali 'poeti', che rapacemente e furtivamente "s'appropriano della benedizione", sono volubili e capricciosi come bambini e, soprattutto, vanesi e narcisisti: "un futile motivo" "li rallegra" quando si vedono "crescere in stima", il che consente loro di stare stesi "al sole | di tutte le tranquillità", mentre "un piccolo gesto sfortunato | li riconduce all'aldilà con la morte che sembra | scendere e stringerli".

Quest'ultima, ironica, allusione al *topos* della *nekyia* e al motivo della catabasi segna la distanza tra la banalità e l'ipocrisia riconosciuta nei 'poeti', che lo riutilizzano come mero 'schema' ereditato dalla tradizione rendendolo infine reliquia, feticcio di un linguaggio ormai sterile, e l'esperienza di caduta e discesa infera del soggetto stesso, il movimento che, come sappiamo, plasma tutta la poesia rosselliana, con il peso esistenziale di chi conosce, sulla sua propria pelle, la miseria, la rovina e la morte.

Tuttavia, l'occhio critico di Rosselli non è mai rivolto esclusivamente all'esterno ma arriva a dissezionare la sua stessa interiorità, mettendo anche in dubbio la possibilità che la *sua propria intenzione poetica* sia sincera e attuabile: la discesa mortuaria che la poesia inscena, "da poeta a poeta", è sempre "fasulla" o "v'è una verità" che, quindi, il soggetto possa esprimere *anche* per il lettore, che valga per l'umanità intera, rompendo la 'copertina di plastica' della tradizione e portando la parola a dialogare autenticamente con l'esperienza di chi legge?

Se il giudizio verso gli 'autori' è impietoso, tale finisce per essere anche la critica che il soggetto rivolge a se stesso, perché anche l'identificazione con Cristo, che rispecchia la sua concezione etica e sacrificale della parola poetica, altro non è che "vanità".

Ma nel fiume delle possibilità sorgeva anche  
un piccolo astro notturno: la mia vanità, d'esser  
fra i primi gigante della passione, un Cristoemblema  
delle rinunziamenti. Annunciando castità, problemi  
risolvibili e no, sapendo stornare l'emblema  
dalle bocche virili, seppi che t'eri sparato  
con un colpo secco alla nuca: dominio di sé se  
nella notte tuona l'uragano. Uragano particella  
di così vasto dominio da rigare anche la tua fronte



di pudori inesistenziali.

E al tocco ti rividi, morto sul pavimento, sbandierare  
nonsensi, stirarti la camicia ai quattro angoli  
e alla terra sputando pedate conformiste.<sup>32</sup>

Il motivo della “passione” che tanto pervade la poesia rosselliana non si riferisce dunque soltanto a quella passione peccaminosa di natura sensuale-sentimentale che porta il soggetto a insorgere contro l’ordine costituito: è anche la *passione cristica*, quel tormento di cui Cristo si è fatto carico portando su di sé la sofferenza dell’umanità, fino alla crocifissione. Ed ecco riemergere il paradosso intrinseco alla posizione che il soggetto poetante assume. Anzitutto, perché essere un “Cristoemblema” implica rinunciare agli ‘affetti terreni’, dove la forma arcaicizzante “rinunziamenti” vuole rimandare al linguaggio religioso medievale; ma sappiamo quanto il soggetto fallisca nel tentativo di adempiere alla ‘rinuncia’, sia del suo desiderio erotico sia del rancore su cui ha ripiegato la sua ‘fame e sete di giustizia’. Soprattutto, il paradosso sta pensarsi come un “gigante della passione” che è, in sé, segno di presunzione e vanagloria. Perciò, il soggetto si auto-descrive con feroce ironia, come intento ad “*annunciare* castità, problemi | risolvibili o no” e a “stornare l’emblema | dalle bocche virili”, ovvero, a sottrarre la *figura Christi*, emblema della sofferenza umana, dalla poesia dei “potent able men”, per alterarlo e distorcerlo in virtù di quello che, come abbiamo visto, Rosselli definiva come il “problema femminista” della sua poesia.

Mentre si presenta affaccendato in tali vane imprese, improvvisamente, il soggetto si rivolge a un oscuro interlocutore, raggiunto dalla notizia che questi si è “sparato | un colpo secco alla nuca”: suicidio assurdo che non soltanto sembra fisicamente inattuabile, ma avviene anche nel modo rapido e vile con cui si ucciderebbe un avversario – come se rappresentasse l’esecuzione di un sé nemico. Pure, per quanto assurdo, questo suicidio rappresenta l’unico “dominio di sé” possibile nel disastro, quando “nella notte tuona l’uragano”: uragano che, però, a propria volta, si rivela “particella” infinitesimale di un “dominio” ben più “vasto”, tanto grande da far vergognare l’uomo, da fargli corrugare la fronte per i suoi “pudori inesistenziali” – gioco linguistico in cui inessenzialità ed esistenza si fondono.

---

<sup>32</sup> *Serie Ospedaliera*, p. 265.

Che si tratti di una morte metaforica è chiarito dall'ultima breve stanza. Infatti, chi si è destinato volontariamente al “colpo secco alla nuda”, pur giacendo già “morto sul pavimento”, continua a “sbandierare | nonsensì”, disprezzando la terra (“alla terra sputando”) e pestandola con “pedate conformiste”: come se dalla convenzionalità, contro cui la poesia rosselliana si è avventata, non si potesse veramente uscire.

Dallo stesso dubbio circa la propria poesia sembra nascere anche una delle ultime poesie di *Sleep*.

Why do you hamper me with words? why  
write this shy story, when all the heavens  
on earth are settled on my landlady's  
head? Why write words, why shiver so  
constantly at this strange point which  
is my fellowship with poor haggard men  
hugely denied the entrance to wealth  
and comfort? I am he that thinks too  
much, and my wordings are severed from  
this your human bondage – or are they  
not, roaming the field in search of this  
high blessing?

Beset with fear he hangs to men whose  
hollow frockings seem to sneer: you are  
divisioned from humankind, you are once  
again up on the tree tops, you who would  
have shared your soul's handicaps with  
all their earth laid bare.

A short walk: you return free: the poorer  
men, the savages, they set you free, from  
all that greed may overbear.<sup>33</sup>

Qui, il paradigma cristologico non viene esplicitato ma è alluso dalla “fellowship with poor haggard men” a cui il soggetto decide di votarsi, privandosi così di ogni ‘ricchezza | e conforto’ nonostante sia quotidianamente assediata da un problema concreto, tutt'altro che metafisico: pagare l'affitto (“all the heavens | on earth are settle on my landlady's | head”). Perciò, il soggetto apre il testo biasimando la sua propria tendenza

---

<sup>33</sup> Traduzione di E. Tandello: “Perché m'impicci di parole? perché | scrivere questa timida storia, quando tutti i cieli | sulla terra s'insediano sulla testa della | affittuaria? Perché scrivere parole, e tremare così | costantemente a questo strano punto che | è la mia solidarietà con uomini poveri stravolti | a cui drasticamente è vietata l'entrata a ricchezze | e conforto? Io sono colui che pensa | troppo, e il mio parlare è stroncato | da questa tua umana schiavitù – oppure non è | che siano, le parole, vaganti per i campi in cerca di questa | alta benedizione? || Assediato dalla paura s'aggrappa a uomini | i cui vacui abiti sembrano schernire: sei | diviso dal genere umano, sei ancora una | volta in cima agli alberi, tu che avresti | diviso gli handicap del tuo animo con | tutta la loro terra rivelata. || Una passeggiata: tu ritorni libero: i più poveri | uomini, i selvaggi, ti liberano, da | tutto ciò che sopraffà l'avidità.” *Sleep*, pp. 1028-9.

a ‘impicciarsi di parole’, a intralciarsi da sé scrivendo ‘questa timida storia’ che è la sua stessa poesia; ed è una tendenza evidentemente incontrollabile, tanto che colui a cui il soggetto si rivolge, responsabile di questo “hampering ... with words”, sembra un’entità esteriore, superiore alla sua volontà<sup>34</sup>.

Il vero problema intorno a cui ruota la poesia è però che scrivere e far proliferare le parole allontana e divide il soggetto dalla ‘schiavitù umana’, a meno che ‘vagando per i campi’ le sue parole non riescano a trovare “this | high blessing”. La *benedizione* starebbe infatti, paradossalmente, proprio nel legame della ‘schiavitù umana’, cioè, nell’effettiva *partecipazione* del soggetto alla miseria degli “haggard men” che sono privati di ogni *ricchezza e conforto* (“wealth | and comfort”). Da questa condivisione della miseria, dalla ‘solidarietà’ che vorrebbe esprimere proprio attraverso la poesia, il soggetto si trova invece distante a causa del suo stesso ‘parolare’ (“wordings”) e pensar troppo (“I am he that thinks too | much”).

Difatti, gli uomini dalle vuote tuniche, che sembrano rievocare gli *Hollow Men* di Eliot (“men whose | hollow frockings”) e a cui pure il soggetto tenta di aggrapparsi assediato com’è dalla paura, lo deridono, ricordando che con la sua poesia si è diviso dalla miseria del genere umano, salendo a propria volta *sopra le cime degli alberi*, come tutti gli altri ‘autori’ incensati (gli stessi uomini con le tuniche vuote) e come il “bemused | man on the tree top” di *Sleep*: proprio lui/lei che invece avrebbe voluto condividere gli ‘handicap’ della sua anima con tutta la terra, nella sua distesa nudità (“you who would | have shared your soul’s handicaps with | all their earth laid bare.”)

In risposta all’eccesso di pensieri e parole, l’ultima stanza chiude il testo con una ‘passeggiatina’ che consente al soggetto, sceso dall’albero, di tornare *libero* nella *schiavitù umana*: ritrovando il contatto con i ‘più poveri’ e con i ‘selvaggi’, proprio questi lo liberano da ‘tutto ciò che l’avidità può dominare’, da quell’ansia di ‘ricchezza e conforto’ e da quell’eccesso di pensieri che allontanavano il soggetto dai “poor haggard men”.

Le contraddizioni che Rosselli stessa riconosceva riguardo alle proprie ambizioni, che si trovano espresse nella poesia con piglio talvolta sofferto talvolta autoironico, arrivano inoltre a rivelare una sorta di *idiozia* che, del resto, sarebbe già intrinseca alla *figura Christi*.

---

<sup>34</sup> Il testo, il terzultimo di *Sleep*, si ricollega così all’ottavo della raccolta: “Ye who do Batter me with Wordes | be Still.” (*Ibidem*, p. 870) dove l’evidente allusione alla poesia di John Donne fa pensare che sia Dio stesso (quindi la sorte o il caso) a percuotere e/o impicciare il soggetto di parole.

Contro della noia elevavo grandi  
case e particelle di elemosina: - ma resta oscuro l'aldilà  
la fresca agonia di Cristo il nostro signore ribelle  
ai cani che lo mordevano e lo amavano! – e lui idiota correva  
ancora per le pianure devastate e semplici della sua  
agonia.<sup>35</sup>

È evidentemente la stoltezza di colui che, preso da un eccesso di bontà e idealismo, in nome dell'*amore per il prossimo* si dispone al dono, all'offerta, al sacrificio, immolazione di sé che, in realtà, segnerà soltanto la sua rovina, esattamente come avviene al principe Myškin, l'*Idiota* di Dostoevskij<sup>36</sup>, e ai suoi predecessori, Don Chisciotte e appunto Cristo stesso: d'altro canto, la 'strada per l'inferno è lastricata di buone intenzioni'<sup>37</sup>.

La presenza degli uomini vuoti, avvolti nelle loro tuniche in *Why do you hamper me with words? why*, ci concede un'ultima inferenza, che porta nuovamente a *La Libellula*. Infatti, come sembra indicare già la "plain company" di salmodianti in *Time a-drivelled in schocked by* e come avviene soprattutto con l'immagine della "santa sede" che dà avvio proprio al poemetto, la guerra rosselliana sembra essere portata avanti contro la *Chiesa dei poeti*, quasi riproducendo l'attacco di Cristo, "nostro signore ribelle", ai Farisei, la cui Legge è ridotta a una *tradizione svuotata*, tale da rendere anche la "santità dei santi padri", che di quella Legge sono i detentori, "un prodotto" in sé "cangiante".

La santità dei padri era un prodotto sì  
cangiante ch'io decisi di allontanare ogni dubbio  
dalla mia testa purtroppo troppo chiara e prendere  
il saldo per un addio più difficile. E fu allora  
che la santa sede si prese la briga di saltare  
i fossi, non so come, ma ne rimasi allucinata.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> *Variazioni Belliche*, p. 125.

<sup>36</sup> Letto da Rosselli già nel periodo di formazione e apprendistato, come attesta una lettera a John del 24 maggio del 1954.

<sup>37</sup> Ancora, in quella che è forse la poesia più nota di Rosselli, *Perdonatemi perdonatemi perdonatemi*, è proprio l'*amore per il prossimo* che, avendo portato il soggetto alla scrittura, lo ha fatto infine cadere "nella rete del male" senza garantire alcuna salvezza, perché a questo soggetto mancano le 'armi' di cui si è servito Cristo: "Vi amo vi amo vi amo | sono caduta nella rete del male | ho le mani sporcate d'inchiostro | per amarvi nel male. || Cristo non ebbe così facile disegno | nella mente tesa al disinganno | Cristo ebbe con sé la spada e la guaina | io non ebbi alcuna sorpresa". *Appunti Sparsi e Persi*, pp. 698-90.

<sup>38</sup> *La Libellula*, p. 195.

L'aggettivo "cangiante" indica, sì, il variopinto caleidoscopio della *Pied Beauty* del creato, secondo un certo Hopkins tradotto da Montale<sup>39</sup>, ma soprattutto significa, nell'ironia rosselliana, la volubilità e la mutevolezza, dunque l'incostanza e l'instabilità della pretesa "santità dei stanti padri", che li rende tutt'altro che affidabili. Perciò, la fanciulla de *La Libellula* decide di scrollarsi di dosso tale inattendibile *auctoritas* e di prendere il "salto per un addio più difficile": in altre parole, fa un 'salto mortale', con cui tenta di "spiccare il volo" verso un *altro* canto poetico<sup>40</sup>.

Al "salto" rischiato dalla ragazza ribelle sembra che anche gli intunicati, vuoti rappresentanti della "santa sede" si mettano a "saltare | i fossi", azzardando cose impossibili ma senza affrontare veramente gli ostacoli, soltanto aggirandoli. "Saltare il fosso" è infatti un modo di dire molto comune che può indicare tanto prendere decisioni definitive e radicali, quindi rivoluzionarie, quanto tentare di superare un ostacolo senza tuttavia fronteggiarlo apertamente. La parola "fossi" rimanda, però, anche alle sepolture, com'è provato dalla presenza subito successiva delle "salme" ("E fu allora che le misere salme dei nostri morti | rimarono per l'intero in un echeggiare violento").

Così, se i rappresentati della "santa sede" tentano anche loro di "spiccare il volo" e di eseguire un "salto" come quello del soggetto, che si lancia nelle cavità della terra e nel buio delle tombe per cantare della carne e della vita come dell'aldilà e della morte, tuttavia, nell'impossibilità di un tale volo poetico, finiscono tutti per "biassicare canzoni puerili". Per quanto riguarda gli uomini della "santa sede", il loro salto è, forse, come spararsi un "colpo secco alla nuca": un atto di auto-sabotaggio che, partendo da presupposti in sé ipocriti e vani, può soltanto finire in quelle "pedate conformiste" che, schiacciando con sprezzo la terra in *Dialogo con i poeti*, riconfermano il loro come un "linguaggio sterile" e futile. Nondimeno, anche il soggetto rosselliano incontra il proprio fallimento. Dal canto suo, questi non può "nascondere" che il suo stesso "farneticare in malandati | versi, o lagrimare sulle mura storte delle ... | ambizioni" rappresenti uno dei suoi "terrei difetti"<sup>41</sup>: vanità ed errori dal pallore mortale che rivelano la natura tutta

---

<sup>39</sup> Vedi la traduzione di *Pied Beauty* di Hopkins, in E. Montale, *Quaderno di traduzioni*, p. 75.

<sup>40</sup> L'associazione tra "volo" e "salto" è in *Diario in tre lingue* (p. 634): "il voler «spiccare il volo» | il «salto» | psychological tar under problem? or to be experimented?"

<sup>41</sup> Continua *La Libellula*, sempre a p. 195: "oh io canto per le strade ma solo il santo padre | sa dove tutto ciò va a finire. E tu le tue sante | brighe porterai ginocchioni a quel tuo confessore | ed egli ti darà quella benedetta benedizione | ch'io vorrei fosse fatta di pane e olio. Dunque | come dicevamo io ero stesa sull'erba putrida | e le canzoni d'amore sorvolavano sulla mia testa | ammalata d'amore, e io biassicavo tempeste e | preghiere e tutti i lumi del santo padre erano | accesi. La santa sede infatti biassicava canzoni | puerili anche lei e tutte le automobili

terrena e mondana del soggetto stesso e delle sue aspirazioni, facendogli mancare l'adempimento della sua ideale identificazione cristica. Così, a spararsi "un colpo secco alla nuca" sembra essere pure il soggetto, se questi, proprio spiccando il salto mortale, si è votato al disastro, non potendo però veramente uscire dal circuito delle "pedate conformiste" della poesia. Dell'"ombra di Gesù" gli rimangono, infatti, lo strazio e la miseria che, privati della promessa di una salvezza ultraterrena, per un soggetto così carnale, concludono il suo salto vertiginoso nella tragedia della rovina e nella caduta infera. Non solo: dell'esempio cristico rimane anche, per il soggetto, una certa dose di idiotismo che arriva a rovesciare la sua caduta in un goffo, donchisciottesco capitolombolo.

---

dei più | ricchi artisti erano accolte tra le sue mura; | o disdegno, nemmeno la tua cauta indagine fa sì che | noi possiamo nascondere i nostri più terrei difetti, | come per esempio il farneticare in malandati | versi, o lagrimare sulle mura storte delle nostre | ambizioni: colori odorosi, di cera, stagliati | nella odorante stalla dei buongustai."

## *Epilogo. Caduta nel sonno*

Il nostro percorso interno a *Sleep* volge al termine. Se movente della scrittura rosselliana si è rivelato essere il rancore, quel livore che inquina il sonno del soggetto, riportandolo di continuo alle urla del massacro fino a impedirgli appunto di dormire, all'insonnia conduce anche la frenesia interiore, il movimento inarrestabile del corpo che corrisponde alla veglia della sessualità<sup>1</sup>. Rancore e desiderio non costituiscono però, per l'interrogazione poetica, due cause separate, perché tanto il pensiero della morte quanto la smania erotica risalgono alla medesima 'causa', destinata a rimanere opaca alla ragione: la *carne*, che porta impresso su di sé il marchio della morte. Perciò, se il soggetto è caduto suo malgrado, dal momento che per sorte ha conosciuto anzitempo il volto mortuario dell'esistenza, lo è anche per sua propria volontà. Roso dal logorio interiore, questi non può né veramente vuole deporre la collera o reprimere il desiderio al punto che il suo stesso corpo si trasforma in voragine infera, in cui costantemente cade e volontariamente discende, senza però riuscire ad abbracciarne a pieno le pulsioni se non nell'affermazione, rovesciata e definitiva, della morte.

Partendo dalla lettura di *Spazi Metrici* abbiamo scoperto come, davvero, nella pratica di scrittura rosselliana, ogni parola sia trattata come *idea*, ovvero come traccia plastica di un movimento del pensiero, *forma* malleabile, stratificata, aperta che continuamente rimane esposta ad amplificazione, alterazione, distorsione mentre si piega per accogliere le fluttuazioni di senso che la sperimentazione linguistica suggerisce a ogni nuovo uso, a ogni evento del pensiero e del linguaggio. E abbiamo anche visto come, di volta in volta, reiterata nella macro-testualità come il tema di una composizione musicale, ogni parola-idea riesca a trascinare con sé i percorsi tracciati dalla sperimentazione, in uno 'sviluppo' che, però, non è mai lineare né prevedibile, perché costantemente deviante.

---

<sup>1</sup> Ricordiamo un estratto da *La Libellula* che abbiamo già evocato in precedenza: "Il rancore che sorveglia | il tuo dormire, in amarissimi sogni. I tuoi sogni | sono fumo! Sono fumo! E se rovinati fierezza e | sogno con un *movimento del corpo*: urla non più | nella notte: urla non più nel giorno o nella | prima mattina, - urla nel sonno, urla nella breccia | apertasi al tuo distacco! urla in tutto il peso della magnificenza." *La Libellula*, p. 204.

L'effetto ricercato dalla *variazione* è infatti proprio questo: schiudere la *differenza* che si cela nella *ripetizione* perché, seguendo lo scarto che si insinua tra una ripetizione e l'altra, il pensiero si discosta dal tracciato abituale e regolare, se anche questo significa disporsi alla deviazione – che rischia sempre di farsi devianza – fino a sfociare in veri e propri rovesciamenti del senso. Ma è proprio andando fuori dalla linea retta segnata dal discorso strettamente logico-razionale che la lingua può lasciare emergere l'impensato, portando il lettore fuori dal senso comune: a imbattersi nel paradosso, come nell'ossimoro e nella contraddizione.

Slipping out the paradox as its poignant  
moment, then filling it up again, at the  
proposal, that you open a score, of good  
will and bad will.<sup>2</sup>

Come fa la voce di un *fool*, così la poesia rosselliana fa 'scivolare fuori' dalla lingua 'il paradosso', lo esibisce e proprio 'al suo cocente | momento' lo fa 'scivolare via' (con un doppio utilizzo dell'espressione "slipping out") per 'riempirlo di nuovo' più tardi, un po' oltre, in un altro testo, in un'altra raccolta magari, sfidando il lettore ad 'aprire un punteggio' ("open a score") tra ciò che pertiene alla 'buona volontà' e ciò che invece viene dalla 'cattiva'. E si capisce quanto quest'ultima sfida sia sprezzante giacché è impossibile distinguere l'una dall'altra, il bene dal male, se ci troviamo nel regno del paradosso, il quale oltretutto continuamente scivola via e, una volta recuperato, viene riempito ancora di nuovi sensi. Del resto, queste stesse righe nascondono un'altra ironia perché la proposta che il soggetto avanza al lettore è anche quella di 'aprire' una 'partitura a più voci', cioè un "open score" sul quale 'buona' e 'cattiva volontà' trovino ciascuna il proprio pentagramma, la propria linea motivica, per fondersi al momento dell'esecuzione complessiva, là dove l'una finisce per corrispondere all'altra: ed è appunto paradossale la forma che faccia risuonare all'unisono le voci opposte del bene e del male, del celeste e dell'infero, dell'alto e del basso.

Nonostante il continuo spostamento che, dunque, riempie la partitura paradossale della poesia, questa riesce a tratteggiare e descrivere una 'visione del mondo' che in sé ha un'intima organicità. Si tratta infatti di una visione in perenne divenire, che si evolve

---

<sup>2</sup> Traduzione di E. Tandolo: "Tirando fuori il paradosso al momento più | cocente, e completandolo poi, alla | proposta che tu apra un punteggio, di buona | e cattiva volontà." *Sleep*, pp. 978-9.



furiosamente e disperatamente in cerca di impossibili risposte e spiegazioni, ma a partire da una consapevolezza di fondo che ne motiva e sostiene tutto il vorticoso movimento: la caduta dell'“ultimo dio”<sup>3</sup> che, coincidendo con la caduta dell'“io”, ha spazzato via il principio dell'*identità* come garante dell'ordine universale e della conoscibilità stessa del reale.

Per chi sappia di vivere in una caverna platonica, per altro resa umida dal “pianto”, quindi ben lontana dal “mondo delle idee”<sup>4</sup>, dentro quello che invece è il “mondo dei simulacri”, per costui dunque “tutte le identità non sono che simulate, prodotte come un ‘effetto’ ottico, attraverso un gioco più profondo che è quello della differenza e della ripetizione”<sup>5</sup>. Come indica Gilles Deleuze, che ha interrogato il rapporto tra ripetizione e differenza proprio a partire dal pensiero di due filosofi importanti per comprendere la poesia rosselliana, Nietzsche e Kierkegaard, non di ripetizione dell'*identico concettuale* si tratta – ormai perduto, dal momento che venuta meno è *in primis* l'autorità dell'intelletto rappresentante – ma di ripetizione di maschere, spettri, fantasmi, nel terribile teatro di ombre che si rivela essere l'esperienza umana<sup>6</sup>. Perciò, a vivere nella ripetizione del simulacro il soggetto della poesia rosselliana sembra condannato: *tale* è la forma del reale, se né Dio né io possono offrire una posizione salda a partire dalla quale interpretare il mondo, nascondendosi invece, irreparabilmente, dietro le ombre. Se c'è una possibilità di conoscenza per il soggetto, questa si dà allora come ‘ri-cognizione’ dell'esperienza, una *ripetizione* ad aspirazione *conoscitiva* che richiede proprio di insinuarsi tra un fantasma e l'altro, tra una forma all'altra, fino a scivolare nell'accostamento paradossale.

Del resto, alla ripetizione il soggetto è costretto dalla spinta del suo stesso rimosso – dalla rabbia repressa che si è ormai cristallizzata in rancore così come dalla sessualità che, inibita, sfocia nel disturbo. Tuttavia, la scrittura rosselliana non intende operare un insensato ritorno su se stessa, cioè non risponde (soltanto) a un'ossessione morbosa, che sia del tutto autoreferenziale: la ripetizione avviene proprio perché esiste qualcosa che

---

<sup>3</sup> “Nel mondo psicologico | delle mie idee era innata l'idea di dio. Nel mondo | psicologico della mia infanzia cadeva l'ultimo dio.” *Variazioni Belliche*, p. 94.

<sup>4</sup> Ci riferiamo ancora a *Variazioni Belliche*, p. 99.

<sup>5</sup> Gilles Deleuze, *Prefazione a Differenza e Ripetizione* (Raffaello Cortina, Milano, 1997), pp. 1-2.

<sup>6</sup> “Il teatro della ripetizione si oppone al teatro della rappresentazione, come il movimento si oppone al concetto e alla rappresentazione che lo relaziona al concetto. Nel teatro della ripetizione, si incontrano forze pure, vettori nello spazio che agiscono sullo spirito direttamente e che l'uniscono alla natura e alla storia, un linguaggio che parla prima delle parole, gesti che si elaborano prima dei corpi organizzati, maschere prima dei volti, spettri e fantasmi prima dei personaggi: l'apparato della ripetizione come ‘potenza terribile’”. Id., *Ripetizione e differenza*, in *Ibidem*, p. 19.

non è saputo, qualcosa che non passa alla rappresentazione concettuale e all'elaborazione intellettuale, che rimane discreto, alienato, rimosso e che, continuando a vivere nella ripetizione, la differenzia ogni volta. Ancora Deleuze, pensando al *transfert* freudiano, ricorda che “se la ripetizione ci rende malati, è anche in grado di guarirci; se ci incatena e ci distrugge, può anche liberarci, attestando nei due casi del suo potere ‘demoniaco’. Tutta la cura è un viaggio al fondo della ripetizione.”<sup>7</sup>

A testimoniare del distacco e della consapevolezza che fanno della scrittura rosselliana tutt'altro che uno sfogo confessionale abbiamo il riso, che talvolta è condiviso, aperto all'Altro, in grado di trascinarlo con sé nella scarica liberatoria dell'arguzia linguistica, talaltra è sardonico, beffardo, nascendo dall'ironia con cui il soggetto *sa* di prendersi gioco del lettore, intrappolandolo in una rete ch'è apparentemente senza uscita anzitutto perché invisibile.

Così, l'ultimo lungo testo di *Sleep* tira le fila del libro riprendendo quasi tutti i temi attraverso cui la poesia ha sviluppato i suoi motivi, ma in un colpo di parossismo finale, il cui senso si comprende proprio in virtù di un gioco dell'eccesso, nel gusto della dismisura.

Accidents befell her and ringingly she  
surprised herself saying: “brush the  
belt on: it squeezes too tight, and rounds  
a belly too thirsty for languor. Yes  
I am the mermaid a-vapoured softly into  
the night's silvery change, lying on  
you swollen palm”. Yes, we are in our  
tree beckoning to parcels swung out with  
careless hands, till we fall.

Till we fall grasping our sides in paradoxical  
pleasantry, our onions, their broad swerve  
into the nostrils: our onions, and their  
smelling the dun out.

Yet on the parcel was written: “shake  
me not: let the earth round bare the  
point of hopelessness, till we stare  
in such a blank fog that never would  
one dare say amen, yes, the dog has it,  
he has swerved round the point layed  
pointedly in the square perturbing this  
my round body, its belly-fare.”

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 30.

Onions perceiving the rust in the marrow  
or completing the notices or bibliographical  
errors on my page. Onions scratching  
out the eyes, the places on my skin, the  
participation to Parnitopy.

Yes, he has rounded the point laying  
squares so blank on the round surface  
that seven cats a-browsing could not  
lay bare your onions. Yes, he has swung  
so far from your good cause that he has  
not even the strength to notice that  
you were there, at all, in the misery  
participating to ours. In the mystery  
participating to yours, their good cause  
layed flat and burst. Layed square and  
present in my wrestle with the devils  
small onions rounding the square and  
its evil, the belly-boats in your fashion  
the hills in your fashion, the fashionable  
crowd in the rear-end of meeting places.  
Yes he has rounded the square hills which  
bellowing my massages tell you be aware  
we are you.

We are three, in bush-berries, their  
fermentation, in the rear, polished with  
bright wax. We are there, punishing your  
ransom, and we are there when you decided  
it never could come to a final stop.

The stop: the glare the blare the hare  
the hinges and the ruts all were there  
singing or crying or fornicating or swinging  
to a merry tune: your nostalgia, your  
unhampered care: my business and your  
solace.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Traduzione di E. Tandello: "Le accadevano incidenti e sonoramente si | sorprese a dire: «infilati | la cintura: ti stringe troppo, e circonda | un ventre troppo assetato di languore. Sì | sono la sirena svaporata dolcemente nel | mutare argentino della notte, che giace sul | tuo gonfio palmo.» Sì, siamo nel nostro | albero e attiriamo pacchi spinti con | mani negligenti, finché cadiamo. || finché cadiamo tenendoci i fianchi in paradossali | facezie, le nostre cipolle, il loro largo deviare | nelle narici: le nostre cipolle, e il loro | fiutare letame. || Tuttavia c'è scritto sul pacco «non | m'agitare: lascia che la terra accerchi nuda | il punto di disperazione, finché fissiamo | lo sguardo in una nebbia sì vuota che nessuno mai oserebbe | dire amen, sì, il cane l'ha capita, | ha deviato attorno al punto posato | appunto sul quadrato che perturba questo | mio tondo corpo, la sua paga del ventre?»|| Cipolle s'accorgono della ruggine nel midollo | e completano avvisi o bibliografici | errori sulla mia pagina. Cipolle cavano | gli occhi, i luoghi sulla mia pelle, la | partecipazione a Parnitopia. || Sì, ha doppiato la punta posando | quadrati così nudi sulla tonda superficie | che sette gatti a zozzo non potrebbero | scoprire le cipolle. Sì, ha deviato | così lontano dalla tua buona causa che non ha | nemmeno la forza di notare che | tu eri lì affatto, nella miseria che partecipa alla nostra. Nel mistero | che partecipa al vostro, la loro buona causa | si sdraiò piatta e scoppiò. Si sdraiò squadrate e | presente nella mia lotta coi diavoli | piccole cipolle accerchiando la piazza e | la sua malignità, le barche-ventre a tuo modo | le colline a tuo modo, la folla alla | moda nel retro dei luoghi di ritrovo. | Sì ha arrotondato le colline quadre che | muggendo i miei messaggi ti dicono renditi conto | noi siamo te. || Siamo tre, nelle bacche di cespuglio, il loro | fermentare, sul retro, lucidate con | lucente cera. Siamo lì, e puniamo il tuo | riscatto, e siamo lì quando hai deciso | non giungerebbe mai ad un ultimo stop. || Lo stop: l'abbaglio lo squillo il coniglio | e i cardini e i solchi v'erano tutti lì | e cantavano o piangevano o fornicavano o dondolavano | ad un'allegria melodia: la tua nostalgia, il tuo bene non osteggiato: mio l'affare e tuo il sollazzo." *Sleep*, pp. 1042-5.

Se le prime due stanze mantengono ancora un certo livello di ‘trasparenza’ e leggibilità, più il testo avanza più la lingua e l’immaginario della poesia gonfiano e si complicano, quasi si ipertrofizzano in una sorta di ‘elefantiasi’, sì che il testo sembra lasciare poche possibilità d’azione alla lettura critica se non la constatazione di una ripetizione che vuole essere esasperante – quantomeno per la logica.

In apertura, coerentemente a quanto è avvenuto nel corso dell’intera raccolta, troviamo il soggetto in una condizione di apparente passività, quella di chi, *subiectum*, patisce i casi della sorte, com’è evidenziato dalle prime due parole della poesia: l’una di origine latina, l’altra germanica (ad-cadēre; bi-fallan), entrambe sottolineano il *cadere* degli eventi che, come da un alto imperscrutabile, piombano sul soggetto.

Accidents befell her and ringingly she  
surprised herself saying: “brush the  
belt on: it squeezes too tight, and rounds  
a belly too thirsty for languor. Yes  
I am the mermaid a-vapoured softly into  
the night’s silvery change, lying on  
you swollen palm”. Yes, we are in our  
tree beckoning to parcels swung out with  
careless hands, till we fall.

Tuttavia, dalla posizione di complemento oggetto (“her”) ‘sonoramente’ (“ringingly”) la costruzione sintattica si capovolge e il soggetto vi acquista la posizione di agente (“she”): e lo fa con la *parola*, rivolgendosi a se stesso ma *sorprendendosi*, come se la capacità di reagire ai casi della sorte non fosse prevista né del tutto volontaria.

La difesa contro gli ‘accidenti’ o ‘incidenti’ che il soggetto si propone è, dunque, quella di mettere la cintura (con una costruzione fraseologica abbastanza inconsueta: “brush the | belt on”) come avveniva già nel primo testo del secondo *Sleep, Straight as a shaft of light she fled from*, dove la “old apprehension | or acceptance of the causes” corrispondeva a “her belted waist in accordance | with these laws of speed”<sup>9</sup>: accettate le ‘cause’ della propria disgrazia, il soggetto si è ripromesso di indossare una cintura per tenersi stabile e per proteggersi quanto possibile dalla velocità che muove il mondo e dagli urti che il caso scaglia contro la sua “macchina affuocata”<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> *Sleep*, p. 952.

<sup>10</sup> Vedi la traduzione di Rosselli alla sua *those thoughts which most appealingly had made me closer*, in *Traduzioni e autotraduzioni*, p. 1199.

La costruzione “brush the | the belt on”, apparentemente insolita, è però motivata dal tipo di *cintura* che il soggetto deve indossare, che non è propriamente quella di un veicolo. Difatti, dalla resistenza a degli *accidenti esterni* (sottintesi dall'*incipit*) il ruolo della cintura passa immediatamente a quello di contenimento di un *movimento interno*, premendo ben stretto “a belly too thirsty for languor”: ‘un ventre’ che è troppo avido di vuoto e che, proprio per questo, sembra causare “accidents”.

L’espressione è evidentemente ironica giacché “languor” è anche sinonimo di ‘fame’: la pancia del soggetto sarebbe cioè ‘assetata di fame’. L’ironia, però, non è fine a se stessa riuscendo a confermare quale sia la natura costitutiva degli appetiti del soggetto: divoranti, viziosi, autogenici. La proposizione “for” infatti dovrebbe introdurre la *causa* della sete, ovvero l’*oggetto* la cui mancanza scatena il bisogno. Così, il ‘languore’, che indica la vuotezza della pancia, è tanto la condizione di partenza del soggetto che rende il suo ventre assetato e affamato, quanto l’oggetto verso cui la sete è diretta, ciò a cui mira la richiesta della pancia: paradossalmente, questa vuole ancora e ancora altra fame, sì che dietro il bisogno concreto si cela un desiderio inappagabile. Difatti, è un languore destinato a restare tale perché il soggetto non può e non vuole sfamarsi se, come abbiamo visto, nel riconoscimento della sua caduta carnalità e nell’impossibilità a credere in qualcosa che la superi, rimane lontano dalla parola di Dio, che pure prometterebbe di saziare ‘coloro che hanno fame e sete di giustizia’.

Non stupisce dunque che, enunciata la mancanza senza fine da cui nascono i suoi appetiti, il soggetto passi all’affermazione (“Yes”). Tutto il testo, come avveniva già in *We are three, handicapped by life nevertheless*<sup>11</sup>, è costellato dal ‘sì’ di joyciana memoria che, come ormai sappiamo, testimonia l’accettazione della propria presenza carnale nella mancanza e nella fame che questa implica: nella sua intrinseca pulsione di morte.

Quindi, il soggetto riconosce di essere una ‘sirena svaporata’: “Yes | I am the mermaid a-vapoured softly into | the night’s silvery change, lying on | your swollen palm”. La “dolce cantante” di *Variazioni Belliche* che, “nelle sue erbe di paglia e disordine”, “cantava e non ne poteva quasi più”<sup>12</sup>, si è ora ‘dissolta in vapore’, “a-vapoured”: parola di creazione rosselliana che sostituisce la forma regolare “evaporated”, spostando il sostantivo “vapour” in funzione verbale e antepoendovi l’“a-” rafforzativa. La sirena, dunque, si

---

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 988.

<sup>12</sup> *Variazioni Belliche*, p. 82.

è ‘dolcemente vaporizzata nel | cambio d’argento della notte | che giace sul tuo palmo gonfio’. Se il canto della poesia si è dissolto è perché si è riversato in un “silvery change”, probabilmente il ‘resto’ di uno scambio di denaro che giace nella mano: possibile allusione alla compravendita della poesia moderna, ridotta a merce. Ciò che rimane della liquefazione della ‘sirena’, destinata a evaporare perché evidentemente fuor d’acqua, è perciò la moneta che sta nella mano del soggetto, o del lettore, che è tutt’altro che eterea: materica, ‘gonfia’, grassa, perché sempre avida e affamata come erano già le “fat hands” della prima poesia di *Sleep, What woke those tender heavy fat hands*<sup>13</sup>.

A questo punto, terminato il discorso diretto con cui il soggetto ha rievocato le proprie parole di fronte agli ‘accidenti’ della sorte, il testo ripete la sua affermazione di presenza ma la volge ora al plurale, proprio come avveniva in *We are three; handicapped by life nevertheless*: “Yes, we are in our | tree beckoning to parcels swung out with | careless hands, till we fall.” In questo caso, non solo la dichiarazione di presenza del soggetto è plurale, come plurale è la sua lingua, ma troviamo anche la significativa posizione sull’albero. Da qui, il soggetto chiama a sé (“beckoning to”) dei *pacchi* che vengono spinti fuori (“swung out”) da ‘mani senza cura’, finché non assistiamo ancora una volta a quella *caduta* che ormai ben conosciamo e che riprende il piegarsi dell’albero nel testo eponimo della raccolta<sup>14</sup>.

Dall’albero, dunque, il soggetto fa cenni per convocare dei misteriosi “parcels”: oggetto di quella “delivery” che abbiamo già incontrato nel corso del libro e che qui torna implicitamente e ironicamente. Infatti, se nel dittico 1964 avevamo trovato la ‘salvezza’ come ascesa e/o liberazione dal livore (“the ascent of *deliverance*”), in *We are three; handicapped by life nevertheless* l’espressione “new tie | ready for *delivery*” prospettava un vincolo (con la morte) finalmente ‘pronto per la *salvezza* / per il *parto* / per la *consegna*’, lasciando la parola “delivery” nel pieno della sua ambiguità. Ora, dall’albero di *Accidents befell her and ringingly she* il soggetto sembra sbracciarsi perché vengano a lei gli stessi ‘pacchi’ della salvezza (che sono, presumibilmente, anche nascite, promesse di nuova vita) i quali però sono maltenuti, maneggiati ‘senza cura’, nonostante rechino su di sé la scritta “shake me not”, come attesta, più avanti, la quarta stanza. Si tratta forse dei suoi stessi *libri di poesia* che, idealmente forieri di libertà e liberazione, il soggetto cerca di

---

<sup>13</sup> *Sleep*, p. 856.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 938.

chiamare a sé; tuttavia, uscendo fuori (venendo al mondo, come se il soggetto li stesse partorendo), “delivered” per consegnare il suo messaggio all’Altro, questi pacchi sono invece bistrattati e umiliati proprio perché maneggiati da palmi gonfi e grassi (come sono del resto quelle del soggetto stesso), abituati a stringersi attorno al ‘resto argentino’ delle monete.

La seconda breve stanza descrive quindi la *caduta nella facezia* del soggetto.

Till we fall grasping our sides in paradoxical  
pleasantry, our onions, their broad swerve  
into the nostrils: our onions, and their  
smelling the dung out.

(...)

Onions perceiving the rust in the marrow  
or completing the notices or bibliographical  
errors on my page. Onions scratching  
out the eyes, the places on my skin, the  
participation to Parnitopy.

Svaporato il canto della sirena che si è convertito in denaro, e disdegnati i ‘pacchi’ della salvezza, la poesia si rovescia in spiritosaggine (“pleasantry”), amenità comica e paradossale, tanto che il soggetto, cadendo, si afferra i fianchi (“we fall grasping our sides in paradoxical | pleasantry”). Con questo gesto sembra tanto aggrapparsi al proprio ventre ‘assetato di languore’ quanto ‘tenersi i fianchi’ per le risate, secondo una comune espressione dell’italiano. Infatti, è proprio dalla “paradoxical | pleasantry” in cui il soggetto cade che viene fuori l’immagine subito successiva: quella delle ‘cipolle’ (“onions”) che da questo momento in poi ricorrerà in tutto il testo, senza avere un valore univoco ma cambiando funzione a ogni occorrenza.

Anzitutto, in questo punto specifico del testo, le ‘cipolle’ sono in legame di possesso con il soggetto (“our onions”) e sembrano sintatticamente rappresentare un’apposizione a “pleasantry”. Con il loro puzzo vagante e deviante (“their broad swerve | into the nostrils”) rivelano infatti, all’esterno, la *putredine*, il *letame* (“their | smelling the *dung* out”): rendono cioè evidente all’esterno ciò che intimamente abbassa la poesia al livello del comico – popolare, corporeo, faceto. In altre parole, le cipolle segnalano la tendenza prosaica e la natura povera, abietta, maleodorante della poesia rosselliana. Inoltre,

dettaglio da non sottovalutare, notoriamente dispongono al pianto chiunque tenti di aprirle.

Nella quarta stanza le ‘cipolle’ assumono invece il ruolo di soggetti sintattici, diventando agenti dell’azione. Dapprima ‘percepiscono la ruggine nel midollo’, come se potessero da sé avvertire, sotto il loro rivestimento esterno, che qualcosa sta andando a male emanando fetore<sup>15</sup>. Subito dopo, però, “Onions” pare diventare un appellativo ironico e insultante rivolto ai pedanti lettori critici che, evidentemente, percepiscono la ruggine (quel che va male) nel midollo (del testo?) tanto che ‘completano avvisi o bibliografici | errori sulla (...) pagina’. Le stesse cipolle, poi, ‘cavano | gli occhi, i luoghi sulla mia pelle, la | partecipazione a Parnitopia’. Si macchiano, in sostanza, di una *violazione* del corpo che il soggetto sembra patire partecipando a “Parnithopy”: invenzione, questa, tutta rosselliana, un bizzarro toponimo creato presumibilmente dalla fusione (con storpiatura) tra il nome del monte *Parnassus* e la parola greca *topos*, sì che ‘Parnitopia’ diventa la grottesca dimora dei poeti<sup>16</sup>.

Tornando alla terza stanza, là dove viene riportata la scritta incisa sul ‘pacco’ che viene consegnato al soggetto (o che questi sta consegnando all’Altro), vi troviamo introdotta l’opposizione tra forma quadra e figura circolare che occuperà anche gran parte della quinta stanza.

Yet on the parcel was written: “shake  
me not: *let the earth round bare the  
point of hopelessness*, till we stare  
in such a blank fog that never would  
one dare say amen, yes, *the dog has it,  
he has swerved round the point layed  
pointedly in the square perturbing this  
my round body, its belly-fare.*”

...

Yes, *he has rounded the point laying  
squares so blank on the round surface*  
that seven cats a-browsing could not  
lay bare your onions. Yes, *he has swung  
so far from your good cause* that he has  
not even the strength to notice that

---

<sup>15</sup> Ricordiamo che in *Ob, you sweet heart, ob you condescending*, dove il discorso lirico amoroso era inquinato dalla presenza della pancia dolente e da un ironico immaginario campestre, la penna stava “*rusting* in its | rustic balloon”, arrugginando nell’uovo che il sé cova, come qui il ‘midollo’ sembra arrugginire dentro le stesse cipolle della poesia. Cfr. *Sleep*, p. 1010.

<sup>16</sup> Più avanti, invece, si trovano delle ‘piccole cipolle’ “*rounding the square and its | evil*”, a circoscrivere (o rendere rotondo) il *ring* entro il quale il soggetto si trova impegnato nella sua lotta con i demoni, “*wrestle with the devils*”.



you were there, at all, in the misery  
 participating to ours. In the mystery  
 participating to yours, their good cause  
 layed flat and burst. *Layed square and  
 present in my wrestle with the devils  
 small onions rounding the square and  
 its evil*, the belly-boats in your fashion  
 the hills in your fashion, the fashionable  
 crowd in the rear-end of meeting places.  
 Yes *he has rounded the square* hills which  
 bellowing my massages tell you be aware  
 we are you.

Il ‘pacco’, che dovrebbe rappresentare una “delivery” per il soggetto, reca una *scritta* su di sé che invita a lasciare che la terra giri intorno al ‘punto della disperazione’ (“let the earth round bare the | point of hopelessness”) rivelando, così, che è inutile sperare in una *salvezza* che vada al di là della *consegna* dello stesso ‘pacco’.

Se qui la poesia parla di un ‘punto della disperazione’, in *Which crowned with thorns itself had dared* trovavamo invece il ‘centro’ della ‘speranza’: esplicitamente l’‘amore’, per altro incoronato di spine per il sacrificio, come Cristo<sup>17</sup>. Evidentemente, avendo scoperto “the point of | hopelessness” al posto di “the round point of center, of hope”<sup>18</sup>, al soggetto non resta che fissare in una nebbia tanto vuota (“till we stare | in such a blank fog”) che nessuno oserebbe dire “amen” (“that never would | one dare say amen”): Dio, il Bene, l’amore ideale si sono oscurati, sono ‘svaporati’ esattamente come il canto della sirena, sì che la parola di preghiera è impossibile. Al posto dell’amore resta quindi un buco vuoto e nebbioso che è, esattamente, quello intorno a cui ruota la poesia rosselliana, intorno a cui il pensiero non può fare a meno di piegarsi e incrinarsi perché – in quanto buco nero – il centro della disperazione è oscuro e inaccessibile all’intelletto.

Perciò, ‘il cane l’ha capita’ (“yes, the dog has it”) e ha deviato intorno al ‘punto’ (“he has swerved round the point”). L’immagine del cane che appare così all’improvviso è ovviamente enigmatica ma dev’essere importante se, sostituita dal pronome “he”, torna per tutto il corso del testo. Ricordiamo che in *It’s all humbug: your staring in the face that*<sup>19</sup>, il “grey hound” incarnava quella figura mortuaria che da sempre insegue il soggetto per

<sup>17</sup> “Which crowned with thorns itself had dared | be the round point of center, of hope”. “Which” si riferisce a “love”, la parola su cui si chiude la poesia precedente. Cfr. *Ibidem*, pp. 989-90.

<sup>18</sup> *Ivi*.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 1014.

straziarne la carne, come nel finale de *La Libellula*<sup>20</sup>: il ‘pacco’ tanto atteso sta forse rivelando al soggetto che l’unica presenza che si aggira nella nebbia è proprio la morte? Consideriamo però che l’immagine del cane, rappresentato nell’appropriata attitudine a seguire il senso dell’olfatto, scaturisce da quella precedente delle cipolle, e dal loro fetore. Intuendo che l’odore viene dal ‘punto della disperazione’, dal midollo in decomposizione interno alle cipolle, il cane sembra allora tentare di allontanarsene, ma deviando (“he has swerved”) non può fare altro che girarvi ancora attorno (“round the point”). Il ‘punto’, poi, in maniera intenzionalmente tortuosa e cervellotica, è descritto come ‘visibilmente posto sul quadrato’ (“the point layed | pointedly in the square”) mentre turba il corpo *rotondo* del soggetto, ‘il suo prezzo-pancia’ (“perturbing | this my round body, its belly-fare”)<sup>21</sup>.

Non è da escludere che l’immagine del cane echi il finale di *The Burial of the dead*, là dove la voce poetante, rivolgendosi a Stetson, gli consiglia di tenere alla larga il cane se non vuol che con le sue unghie questo tiri fuori dalla terra il cadavere piantato l’anno prima per germogliare<sup>22</sup>. Come sappiamo, però, il soggetto rosselliano è *caduto* dall’albero nella terra, in una posizione ctonia che coincide con quella delle cipolle stesse, il cui fetore attira il cane: il grande salto segnato dalla poesia rosselliana sta allora nell’identificazione del soggetto stesso con il corpo interrato. Così, il cane, al contempo attirato e respinto dal ‘punto della disperazione’, sembra aggirarsi attorno al corpo del soggetto, che è turbato perché presumibilmente porta dentro di sé quel “point of hopelessness” che sta nell’ombelico, là dove sappiamo che si agitano le pulsioni vorticosi che invano il soggetto tenta di ‘squadrare’ nella sua poesia. Nell’immagine del cane potremmo dunque trovare, ancora una volta, un’ironia contro il critico che, attirato come un cane dal puzzo di ciò che sta sottoterra, ovvero, dal midollo in decomposizione della poesia (le sue cipolle maleodoranti: il suo corpo), tenta di allontanarsene, intuendo che vi si nasconde proprio il ‘punto della disperazione’. Tuttavia, non ci sarebbe nemmeno bisogno di scavare per rendersene conto: il ‘punto’ si trova in bella vista, esibito “pointedly” in quel quadrato (lo spazio metrico?) che contiene il movimento circolare e

---

<sup>20</sup> *La Libellula*, p. 213.

<sup>21</sup> L’espressione “belly fare” potrebbe indicare il costo di un pasto: in ogni caso, il turbamento è evidentemente legato alla fame del corpo.

<sup>22</sup> Cfr. T. S. Eliot, *The Wast Land*, in Id., *Opere*, pp. 86-7.

turbolento dell'ispirazione poetica – movimento che, come sappiamo, viene anzitutto dalla pancia, dalla rotondità del corpo.

Invece, il cane sembra circumnavigare il 'punto' spargendo 'quadrati' 'vuoti' sulla stessa 'superficie rotonda' ("Yes, he has rounded the point laying | squares so blank on the round surface") e, così facendo, si spinge tanto lontano dalla 'buona causa' del soggetto ("he has swung | so far from your good cause") da non comprendere affatto che il soggetto si trovava lì, proprio dove il suo olfatto l'aveva attirato, nel 'punto della disperazione' ("that he has | not even the strenght to notice that | you were there, at all"): non a 'Parnitopia', ma "in the misery | participating to ours" come "in the mystery | participating to yours", con un'associazione tra *miseria* e *mistero* in cui risuona la lingua cristiana, già anticipata qualche verso indietro dalla parola "amen".

Squadrando ciò che è tondo ("laying | squares so blank on the round surface"), arrotondando ciò che è quadrato ("he has rounded the square hills"), il 'cane' finisce per non *riconoscere* il 'messaggio' che la poesia pure 'muggisce' sonoramente ("which | bellowing my messages tell you be aware"): che il soggetto poetante si sta facendo carico dell'Altro ("we are you") partecipando alla sua *miseria* e al suo *mistero* e ruotando attorno al 'punto della disperazione' con il vorticoso movimento della sua poesia, resa inquieta da quel *languore* che è esperienza comune a tutti gli esseri umani. Notiamo, per altro, che il sintagma "belly-fare" che compariva nella terza stanza corrisponde ora a "belly-boats", che conclude la terzultima: come se la poesia portasse il lettore a fare un giro oscillante e ondeggiante sulla pancia del soggetto stesso, una nave che è tanto agitata dalle ondate dalla passione da far venire il mal di mare – sensazione di disorientamento e nausea che, forse, è il prezzo da pagare per questo stesso viaggio.

Se è impossibile sciogliere rigo per rigo, immagine per immagine, il senso della lunga stanza (e prova ne è l'enigmaticità dei 'sette gatti a zonzo'), possiamo dedurre che vi è messa in atto una lotta ("wrestle", appunto) tra una forza che tende a *squadrare* e una che tende ad *arrotondare*, la stessa lotta che, del resto, è esibita nella scrittura, visto che il ritorno circolare e martellante dei temi ("point", "square", "round", "yes", "we are", "lay", "onions") si trova squadrato nella forma tubolare dello spazio metrico: esibizione finale di quel conflitto che oppone la linearità dell'idea ai vortici della passione, la geometria squadrata della mente alla piega rotonda del corpo.

Le ultime due stanze si fondano, ancor più esasperatamente, sulla ripetizione di parole e immagini che abbiamo già trovato nelle altre poesie di *Sleep* (“fermenting”, “in the rear”, “wax”), ripetizione esagerata che esibisce ironicamente l'impossibilità di *smettere* trascinati dal parossismo della lingua, tanto da stordire il lettore: “we are there when you decided | it never could come to a final stop.” Ricordiamo che il primo testo del dittico 1964 si apriva con l'azione irrefrenabile del “ravishing” messa in contrasto con la decisione degli ‘altri’ che, invece, suggerivano al soggetto proprio di *smettere*: “you’d better stop”<sup>23</sup>. Così, dopo la ‘pausa’ vissuta tra 1961 e 1964, il rapimento della lingua riprendeva, per esplodere poi nella vera e propria “rapture” del 1965<sup>24</sup>: rapimento tanto violento e irresistibile da sembrare, arrivati a questo punto, interminabile. Perciò, “the stop”, la fine del nostro giro sul corpo-barca della poesia, non può che *cadere* improvvisamente, interrompendo bruscamente il movimento frenetico di *Sleep*.

The stop: the glare the blare the hare  
 the hinges and the ruts all were there  
 singing or crying or fornicating or swinging  
 to a merry tune: your nostalgia, your  
 unhampered care: my business and your  
 solace.

L'inizio della stanza riprende la serie fonica di *Faro* (“the glare the blare”)<sup>25</sup> che sfocia ironicamente all'immagine del ‘coniglio’, anch'essa evocata per somiglianza sonora (“the hare”): tutti misteriosi elementi che, insieme a “hinges” e “ruts” (‘cardini’ e ‘solchi’), sono intenti ad agitarsi (“singing or crying or fornicating or swinging”) sull’‘allegra melodia’ (“a merry tune”) di queste stesse righe conclusive, costellate dai bisillabi della serie rimica “glare”, “blare”, “hare”, “there”, “care”. Allo stesso tempo, però, al motivetto allegro corrispondono sia un sentimento di ‘nostalgia’ sia una ‘cura non ostacolata’ (“your nostalgia, your | unhampered care”): deve trattarsi della malinconia per il ricordo di una casa lontana, dove trovare attenzioni e cure confortanti, senza intralci. Proprio in questo effetto di nostalgia sembrano stare l’*impegno* del soggetto (“my business”) e il *sollazzo* del suo interlocutore (“your | solace”) che, presumibilmente, coincide con il lettore. Così, il lavoro del soggetto poetante (che è anche il suo ‘affare’ commerciale, quello della poesia)

---

<sup>23</sup> *Sleep*, p. 944.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p.1032-4.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 1006.

sembra voler procurare sollazzo e consolazione al lettore, ma l'oscillazione costante dei pronomi nella poesia rosselliana consente anche di scambiare le parti: nel lavoro del lettore, nella *cura* della lettura che è *intralciata* dalla sensazione di *spaesamento* creata dalla poesia stessa, stanno il sollazzo e la consolazione del soggetto che scrive.

Queste righe finali, che sembrano riguardare il rapporto tra poeta e lettore, chiudono l'intera raccolta: il 'pacco' che il soggetto sta consegnando all'Altro nella speranza, ormai disperata, di offrirgli una liberazione, ma anche godendo dello *straniamento* cui sa di condurlo, dal momento che questi (noi) non può essere che stordito dall'irrefrenabile movimento basculante della lingua, a meno che non si lasci coinvolgere dal suo intimo *sollazzo*.

Difatti, se nella ripetizione sembra prospettarsi una possibilità di *ricognizione*, di *cura*, quindi di *liberazione*, pure la poesia rosselliana immette in un circuito vorticoso dal quale, talvolta, al soggetto stesso sembra impossibile *uscire*: la discesa consente un'ascesa che subito si ribalta nel suo contrario, in un circuito che è potenzialmente senza fine. Se la scrittura è, in quanto tentativo di conoscenza e cura, un "viaggio in fondo alla ripetizione", la domanda che aleggia sulla poesia rosselliana è infine se la cura stessa sia efficace, se non imprigioni il soggetto in un processo autoanalitico interminabile. In sostanza, se alla ripetizione e alla parola spetta ogni possibilità di cura, la stessa ripetizione e la stessa parola sembrano essere il segno della malattia del soggetto: la "leprosy" che lo assale, facendolo sprofondare nel buio<sup>26</sup>.

Sappiamo che, privato del riposo e della possibilità di dormire al punto che il sogno gli appare come un paradiso perduto, il soggetto rosselliano, da eterno caduto qual è, non può scivolare nella dolcezza di un vero e proprio sonno ("falling asleep", si dice in inglese) ma soltanto nella scrittura, nel testo. E in questa sorta di 'tana', che è anche una trappola, trascina il suo lettore finché l'uno e l'altro, tentando di uscire, si ritrovano costantemente "shoved | back into *the lair*"<sup>27</sup>: *Accidents befell her* chiude il libro rilanciando il lettore all'indietro, riportandolo ad aprire e a seguire, ancora e di nuovo, le connessioni e le diramazioni del testo, sì che il problema non è più la *libertà* del soggetto – il grande motivo con cui ha esordito la poesia rosselliana – ma la possibilità di una *via d'uscita*<sup>28</sup>. La

---

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 1201.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 902.

<sup>28</sup> Come per Kafka, secondo G. Deleuze – F. Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore*, p. 24.

proliferazione verbale che torna sempre su se stessa, a cui il soggetto sembra costretto, agisce allora come gioco e godimento, spostamento della sua abiezione e riaffermazione della sua presenza (“We are three”). Ne deriva quel sogno di ripetizioni e differenze, non già di beatitudine ma infero, che è appunto *Sleep*: un “Exhausted Booke”<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> *October Elizabethans*, p. 588.







## Bibliografia

### Bibliografia primaria di Amelia Rosselli

#### - Opere

Edizione completa delle opere, a cura di Stefano Giovannuzzi, con commenti di S. Giovannuzzi, Emmanuela Tanello, Chiara Carpita, Francesco Carbognin: *L'opera poetica* (Mondadori, Milano, 2012)

Edizione postuma a cura di E. Tanello: *October Elizabethans* (Genova, San Marco dei Giustiniani, 2015)

*Plaquette* con traduzioni di Antonio Porta, *Sonno-Sleep (1953-1966)* (Roma, Rossi&Spera, 1989).

#### - Interventi critici, interviste e conversazioni

*Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo (Novara, Interlinea, 2004)

*E' vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March (Firenze, Le Lettere, 2010)

Intervista a cura di Martina Camboni, in «DWF», 29, gennaio-marzo 1996, pp. 64-83

Intervista a cura di Biancamaria Frabotta, in Id., *Donne in poesia* (Roma, Savelli, 1977), pp. 159-60.

### Bibliografia critica su Amelia Rosselli

#### - Volumi collettanei

*Amelia Rosselli*, numero monografico di «Galleria» a cura di Daniela Attanasio e E. Tanello, 40, fasc. 1/2, gennaio-agosto 1997

*Amelia Rosselli. Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio 29 maggio 1998, a cura di Stefano Giovannuzzi, numero monografico di «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999

«Trasparenze», numero monografico a cura di E. Tanello e Giorgio Devoto, 17-19, 2003

*Se dalle tue labbra uscisse la verità. Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, Atti del convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno 2006, a cura di Stefano Giovannuzzi, numero monografico di «Quaderni del Circolo Rosselli», 2, 2007, XXVII, FASC. 98,

*La furia dei venti contrari*, a cura di Andrea Cortellessa (Firenze, Le Lettere, 2007)

«Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», numero monografico a cura di Giovanna Maria Pia Vincelli, XV, 2, 2013

*Il colpo di coda. Amelia Rosselli e la poetica del lutto*, a cura di Enzo Ciampi (Milano, Marco Sava Edizioni, 2016)

*Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, numero monografico di «Quaderni del Novecento» a cura di Magdalena Maria Kubas e Eugenio Murrari (Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2016)

### **- Monografie, saggi, interventi**

Stefano Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in *Poesia italiana contemporanea. Saggi e interventi* (Milano, Bompiani, 1995), pp. 133-51.

Gian Maria Annovi, *Altri corpi. Temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta*, presso l'Università di Bologna, 2007;

- Id., in *Time can stop (and it does): un inedito da Sleep*, «Italian Poetry Review», 2, 2007, pp. 35-9.

Laura Barile, *Amelia Rosselli*, in Cesare Segre – Carlo Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. III Ottocento-Novecento (Torino, Einaudi, 1999), pp. 1629-33;

- Id., *Laura Barile legge Amelia Rosselli* (Roma, Nottetempo, 2014);

- Id., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli* (Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2015).

Tatiana Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un "distorto, inesperto, espertissimo linguaggio"* (Pisa: ETS, 2007)

Chiara Carpita, «*At the 4 pts. of the turning world*». Dialogo e conflitto con l'opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli, in «Per leggere», XII, 22, 2012, pp. 83-105;

- Id., *Per una poetica dell'inclinazione: scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, «Carte Italiane», 2 (11), 2017, pp. 21-42.

Francesco Carbognin, *Amelia Rosselli: prove d'autore*, in «Strumenti Critici», XIX, f. 2, 105, maggio 2004, pp. 245-71.

Alberto Casadei, *La cognizione della poesia: Amelia Rosselli*, in *Poetiche della creatività* (Mondadori, Milano, 2011), pp. 69-118.

Andrea Cortellessa, *Amelia Rosselli. La figlia della guerra*, in «Poesia. Mensile internazionale di cultura poetica», n. 205, maggio 2006, pp. 46-7.

Marzia D'Amico, *The space of mourning: Elettra's mise en abyme*, di prossima pubblicazione.

Damiano Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli* (Ghezzano-Pisa, Felici Editore, 2014).

- Giovanni Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, in A. Rosselli, *Poesie*, a cura di E. Tanello (Milano, Garzanti, 1997), pp. VII-XII.
- Stefano Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia* (Novara, Interlinea, 2017).
- Daniela La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli* (Roma, Carocci Editore, 2013).
- Niva Lorenzini, Amelia Rosselli, in Id., *Il presente della poesia. 1960-1990* (Bologna, Il Mulino, 1993), pp. 109-112;
- Id., *La poesia italiana del Novecento* (Bologna, Il Mulino, 1999), p. 147 e pp. 164-166;
  - Id., *Rosselli-Porta: poesia a quattro mani o a due corpi*, in A. Rosselli, *Sonno-Sleep (1953-1966)*, a cura di N. Lorenzini, con traduzioni di Antonio Porta (Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2003), pp. 7-25.
- Manuela Manera, *L'ydiuma tripharium di Amelia Rosselli. Ricognizioni linguistiche*, «Lingua e stile», 2/2003 (2003), pp. 233-68.
- Pier Vincenzo Mengaldo, *Amelia Rosselli*, in Id. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento* (Milano, Mondadori, 1978), pp. 993-7.
- Nelson Moe, *At the Margins of the Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, in «Italice», 5, 1992, pp. 177-97.
- Silvia Mondardini, *Amelia fu Marion: 'I me you the others'*. *Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli*, in «Cahiers d'études italiennes», 16, 2013, pp. 281-302.
- Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, in «Il Menabò», 6, 1963, pp. 66-9.
- Anna Snodgrass, *Knowing Noise. The English Poetry of Amelia Rosselli* (New York & Berlin, Peter Lang, 2001).
- Emmanuela Tanello, *Doing the Splits: Language(s) in the Poetry of Amelia Rosselli*, in «Journal of the Institute of Romance Studies», I, 1992, pp. 363-73;
- Id., *Il testo innamorato, il testo posseduto. Una riflessione sulla citazione*, in Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica (a cura di), *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana* (Venezia, Marsilio, 1995), pp. 200-204;
  - Id., *Amelia Rosselli. Cortocircuiti del senso*, in B. Frabotta (a cura di), *Poeti della malinconia* (Roma, Donzelli, 2001), pp. 179-189;
  - Id., *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito* (Roma, Donzelli, 2007);
  - Id., *Amelia Rosselli's Petrarch*, in Martin McLaughlin – Letizia Panizza – Peter Hainsworth (edited by), *Petrarch in Britain. Interpreters, imitators, and translators over 700 years* (Oxford, Oxford University Press, 2007), pp. 301-18;

Andrea Zanzotto, *Amelia Rosselli: Documento*, in Id., *Scritti sulla letteratura. Aure e disincanti nel Novecento letterario* (Milano, Mondadori, 2001), pp. 127-8.

## Bibliografia generale

Meyer Howard Abrams, *Lo specchio e la lampada: la teoria romantica e la tradizione critica* (Bologna, Il Mulino, 1969)

Jacqueline Amati-Mehler, Simona Argentieri, Jorge Canestri, *La Babele dell'inconscio. Lingua madre e lingue straniere nella dimensione psicoanalitica* (Milano: Raffaello Cortina, 2003)

Dante Alighieri, *Divina Commedia*, a cura di Anna Maria Chiara Chiavacci Leonardi (Mondadori, Milano, 1991)

Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio* (Bari, Dedalo, 1975)

Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* (Torino, Einaudi, 2001)

Christine Bard, *Ce qui souève la jupe. Identités, transgressions, résistances* (Paris, Éditions Autrement, 2010)

Roland Barthes, *L'avventura semiologica* (Einaudi, Torino, 1992)

Charles Baudelaire, *I fiori del male*, con traduzione di Luciana Frezza (Milano, Rizzoli, 2004)

Pietro Beltrami, *Metrica italiana* (Bologna, Il Mulino, 2011)

*La Bibbia* nelle seguenti edizioni in lingua inglese:

- *The Bible designed to be read as living literature*, edited by Ernest Sutherland Bates (New York, Simon and Schuster, 1938)

- *The Bible authorized King James version*, edited by Robert Carroll and Stephen Prickett (Oxford-New York, Oxford University Press, 1998)

Maurice Blanchot, *Approccio allo spazio letterario* (Torino, Giulio Einaudi Editore, 1967)

Luigi Blasucci, *I segnali dell'infinito* (Bologna, Il Mulino, 1985)

Harold Bloom, *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia* (Milano, Feltrinelli, 1983)

Stefano Carrai, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana* (Padova, Editrice Antenore, 1990)

Federica Casadei, *La semantica nelle espressioni idiomatiche*, in «Studi italiani di linguistica teorica e applicata», 23, 1, 1994, pp. 61-81.

Gustavo Rodolfo Ceriello (a cura di), *I rimatori del Dolce stil novo*, (Milano, BUR, 2003)

Giovanni Cianci (a cura di), *Modernismo/Modernismi dall'avanguardia storica agli anni Trenta e oltre* (Milano, Principato, 1991)

- Zeffiro Ciuffoletti (a cura di), *I Rosselli. Epistolario familiare 1914-1937* (Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 1997)
- Marina Cvetaeva, *Il poeta e il tempo* (Milano, Adelphi, 1984)
- Id., *Dopo la Russia*, a cura di Serena Vitale (Milano, Arnoldo Mondadori, 1988)
- Guillaume de Lorris – Jean de Meun, *Romanzo della Rosa*, a cura di Mariantonia Liborio e Silvia de Laude (Torino, Einaudi, 2014)
- Roberto Deidier, *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale* (Roma, Carocci, 2001)
- Id. (a cura di), *Kore, la ragazza ineffabile. Un mito tra passato e presente* (Roma, Donzelli, 2018)
- Id. (a cura di), *Persefone. Variazioni sul mito* (Venezia, Marsilio, 2010)
- Gilles Deleuze, *Differenza e ripetizione* (Cortina, Milano, 2004)
- Id. e Félix Guattari, *Kafka. Per una letteratura minore* (Macerata, Quodlibet, 1996)
- Jacques Derrida, *Ulysses Gramophone. Deux mots pour Joyce* (Paris, Editions Galilée, 1987)
- Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura di Marisa Bulgheroni (Milano, Mondadori, 2013)
- Georges Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte* (Torino, Bollati Boringhieri, 2006)
- Wai Chee Dimock, *A theory of resonance*, in «PMLA», Vol. 112, n. 5, Oct. 1997, pp. 1060-71.
- Franco D'Intino, *L'immagine della voce. Leopardi, Platone e il libro morale* (Venezia, Marsilio, 2009)
- Giuseppe Di Napoli, *I principi della forma. Natura, percezione e arte* (Torino, Einaudi, 2011)
- Raffaele Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in R. Luperini e M. Tortora (a cura di), *Sul modernismo italiano* (Napoli, Liguori, 2012), pp. 13-38.
- John Donne, *The Complete English Poems*, edited by A. J. Smith (London, Penguin Books, 1976)
- Id., *Devotions upon emergent occasions and Death's Duel* (New York, Vintage Books, 1999)
- Id., *Liriche sacre e profane. Anatomia del mondo. Duello con la morte*, a cura di Giorgio Melchiori (Milano, Mondadori, 1983)
- Thomas Stearns Eliot, *The Metaphysical Poets*, in *Selected Essays* (New York, Harcourt Brace and Company, 1932)
- Id., *L'uso della poesia e l'uso della critica e altri saggi* (Milano, Bompiani, 1974)
- Id., *Opere*, a cura di Roberto Sanesi, (Milano, Bompiani, 1986)
- William Empson, *Seven types of ambiguity* (London, Chatto and Windus, 1949)
- Ernest Fenollosa, *L'ideogramma cinese come mezzo di poesia* (Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1960)
- John Ford, *Peccato che fosse puttana*, a cura di Nadia Fusini (Milano, Es, 2007)
- Gabriele Frasca, *La lettera che muore. La "letteratura" nel reticolo mediale* (Roma, Meltemi, 2005)
- Id., *Joycity. Joyce con MacLuban e Lacan* (Napoli, d'if, 2013)

- Sigmund Freud, *Opere* (Torino, Bollati Boringhieri, 1967-80)
- Id., *Introduzione alla psicoanalisi* (Torino, Bollati Boringhieri, 1969)
  - Id., *L'interpretazione delle afasie* (Milano, SugarCo, 1980)
- Susan Stanford Friedman, *Creativity and the childbirth metaphor: gender differences in literary discourse*, in «Feminist Studies», XIII, 1, pp. 49-82.
- Nadia Fusini, *Dylan Thomas: nel corpo della poesia*, parte I in «Strumenti critici», 29, 1976, pp. 126-45; parte II nella stessa rivista, 32/33, 1977, pp. 224-41;
- Id., *La passione dell'origine. Studi sul tragico shakespeariano e il romanzesco moderno* (Bari, Dedalo, 1981);
  - Id., *Virgo. La stella*, in Virginia Woolf, *Romanzi*, a cura di N. Fusini (Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998), pp. IX-LXX;
  - Id., *Il libro dell'interrogazione poetica*, in John Keats, *Lettere sulla poesia* (Milano, Arnoldo Mondadori, 2005), pp. 7-42;
  - Id., *Di vita si muore* (Milano, Arnoldo Mondadori, 2010)
  - Id., *Nomi: undici scritture al femminile* (Roma, Donzelli, 2012)
- Ugo Foscolo, *Opere*, a cura di Franco Gavazzeni (Torino, Einaudi-Gallimard, 1994)
- Carlo Emilio Gadda, *La cognizione del dolore* (Einaudi, Torino, 1963)
- Matila Ghyka, *Essais sur le rythme* (Paris, Gallimard, 1938)
- Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The madwoman in the attic. The woman writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Heaven and London, Yale University Press, 2000)
- Alfredo Giuliani (a cura di), *I Novissimi: poesie per gli anni Sessanta* (Torino, Einaudi, 1972)
- Jack Goody, *L'addomesticamento del pensiero selvaggio* (Milano, Franco Angeli, 1981)
- Corrado Govoni, *Rarefazioni e parole in libertà* (Milano, Poesie, 1915)
- Mariangela Gualtieri, *Bestia di gioia* (Torino, Einaudi, 2010)
- Maria Teresa Guasti, *L'acquisizione del linguaggio: un'introduzione* (Milano: Raffaello Cortina, 2007)
- Nataniel Hawthorne, *The Scarlet Letter* (London, Penguin, 2012)
- John Hollander, *The figure of echo. A mode of allusion in Milton and after* (Berkeley, University of California Press, 1981)
- Gerard Manley Hopkins, *Poems of Gerard Manley Hopkins*, edited by Robert Bridges (London, Humphrey Milford, 1918)
- Roman Jakobson, *Il realismo nell'arte*, in Tristant Todorov (a cura di), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico* (Torino, Einaudi, 1978), pp. 95-108
- James Joyce, *Ulysses* (London, Penguin, 1984)
- Id., *Ulisse* (Torino, Einaudi, 2013)

- Id., *A portrait of the artist as a young man* (New York, Penguin, 2003)
- Id., *Dedalus. Ritratto dell'artista da giovane* (Milano, Adelphi, 2009)
- Carl Gustav Jung, *Opere di C. G. Jung* (Torino, Boringhieri, 1969)
- Id. e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* (Torino, Einaudi, 1948)
- John Keats, *Opere*, a cura di N. Fusini (Milano, Mondadori, 2019)
- Raymond Klibansky Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturno e la melanconia. Studi di storia della filosofia naturale, religione e arte* (Torino, Einaudi, 1983)
- Jan Kott, *Shakespeare nostro contemporaneo* (Milano, Feltrinelli, 2004)
- Julia Kristeva, *La rivoluzione del linguaggio poetico* (Marsilio, Venezia, 1979)
- Id., *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione* (Spirali, Milano, 1981)
- Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli (Torino, Einaudi, 1993)
- Id., *Operette morali*, a cura di Antonio Prete (Milano, Feltrinelli, 1981)
- Jacques Lacan, *Il seminario. Libro II. L'io nella teoria di Freud e nella tecnica della psicoanalisi* (Torino, Giulio Einaudi, 1991)
- Albert Lord, *Il cantore di storie* (Lecce, Argo, 2005)
- György Lukacs, *L'anima e le forme* (Milano, Sugar Editore, 1963)
- R. Luperini, *Modernismo e poesia italiana del primo Novecento*, in Id. e M. Tortora (a cura di), *Il modernismo in Italia*, «Allegoria», 63, 2011, pp. 92-100
- Guido Mazzoni, *Le prime raccolte di Sereni*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Serie III, vol. 25, n° 1-2, 1995, pp. 485-508;
- Id., *Sulla poesia moderna* (Bologna, Il Mulino, 2005)
- Giorgio Melchiori, *I funamboli. Il manierismo inglese nella letteratura inglese contemporanea* (Torino, Einaudi, 1963)
- John Milton, *Paradiso Perduto* (Torino, Giulio Einaudi, 1992)
- Juliet Mitchell, *Pazzi e meduse* (Milano, La Tartaruga edizioni, 2010)
- Eugenio Montale, *Tutte le poesie* (Milano, Arnoldo Mondadori, 1984)
- Roberta Mullini, *Corruttore di parole: il "fool" nel teatro di Shakespeare* (Bologna, CLUEB, 1983)
- Charles Kay Ogden e Ivor Armstrong Richards, *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism* (New York, Harcourt, Brace and Co., 1923)
- Walter Ong, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola* (Bologna, il Mulino, 1986)
- Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, a cura di Alessandro Barchiesi (Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 2005)
- Pier Paolo Pasolini, *Un passo di Gadda*, ora in *Il portico della morte*, a cura di Cesare Segre (Roma, Associazione Fondo Pier Paolo Pasolini, 1988)

- Id., *Empirismo eretico* (Milano, Garzanti, 1977)
- Cesare Pavese, *Poesie* (Torino, Einaudi, 1998)
- Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata (Milano, Mondadori, 1996)
- Sylvia Plath, *The Bell Jar* (London, Faber & Faber, 1966)
- Id., *Opere* (Milano, Mondadori, 2002)
- Id., *Ariel. The restored edition* (London, Faber and Faber Limited, 2004)
- Id., *I capolavori di Sylvia Plath* (Milano, Mondadori, 2004)
- Edgar Allan Poe, *The poems and three essays on poetry*, edited by R. Brimley Johnson (London, Oxford University, 1948)
- Antonio Porta, *Nel fare poesia (1958-1985)* (Firenze, Sansoni, 1985)
- Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto* (Milano, Mondadori, 1983)
- Leonida Repaci, *Controluce. Antologia e critica*, a cura di Giuseppe Ravegnani (Milano, Casa Editrice Ceschina, 1963)
- Isabelle Richet, *Marion Cave and the Transnational Women's Antifascist Networks*, in «Journal of Women's History», n. 3, vol. 24 (2012), pp. 117-39
- Cristopher Ricks, *Preface* in T. S. Eliot, *Inventions of the March Hare: poems 1909-1917* (London, Faber & Faber, 1996)
- Id., *Allusion to the Poets* (Oxford, Oxford University Press, 2002)
- Marica Romolini, *Commento a «La bufera e altro» di Montale* (Firenze, Firenze University Press, 2012)
- Carlo Rosselli, *Dall'esilio. Lettere alla moglie 1929-1937*, a cura di Costanzo Casucci (Firenze-Antella: Passigli Editore, 1997)
- Nicola Scaffai, *Montale e il libro di poesia* (Lucca, Pacini Fazzi, 2002)
- Scipione, *Carte segrete* (Torino, Einaudi, 1982)
- Anita Seppilli, *Poesia e magia* (Torino, Einaudi, 1971)
- Vittorio Sereni, *Ognuno riconosce i suoi*, 'Letteratura', 79-81, 1966
- William Shakespeare, *The Complete Sonnets and Poems*, edited by Colin Burrow (Oxford University Press, Oxford, 2002)
- Id., *Re Lear*, a cura di Agostino Lombardo (Milano, Feltrinelli, 2010)
- Id., *Amleto*, a cura di A. Lombardo (Milano, Feltrinelli, 2013)
- Id., *La dodicesima notte*, a cura di A. Lombardo (Milano, Feltrinelli, 2015)
- Id., *Otello*, a cura di A. Lombardo (Milano, Feltrinelli, 2013)
- Id., *Sogno di una notte di mezza estate*, a cura di N. Fusini (Milano, Feltrinelli, 2016)
- Raffaele Simone, *Fondamenti di linguistica* (Roma-Bari, Laterza, 1990)



- Susan Sontag, *Against Interpretation and other essays* (London, Penguin, 2009)
- Jean Starobinski, *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud* (Torino: Einaudi, 1975)
- Massimo Stella, *Madreparola. Risorgenze della musa tra modernismo europeo e antichità classica* (Milano-Udine, Mimesis, 2017)
- E. Tanello, *A Note on Elegy and Self-elegy in the Canti*:  
<http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition04/artigos/a-note-on-elegy-and-self-elegy-in-the-canti.php>
- Eva-Maria Thune (a cura di), *All'inizio di tutto. La lingua materna* (Torino: Rosenberg and Sellier, 1998)
- Dylan Thomas, *Poesie*, a cura di Roberto Sanesi (Parma, Guanda, 1962)
- Id., *Poesie e racconti*, a cura di Ariodante Marianni (Torino, Giulio Einaudi, 1996)
- Id., *The collected letters of Dylan Thomas*, edited by Paul Ferris (London Melbourne, Dent & Sons, 1985)
- Jury Tynjanov, *Il problema del linguaggio poetico* (Milano, Il Saggiatore, 1968)
- Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola (Milano, Mondadori, 2009)
- Manara Valgimigli (a cura di), *Saffo e altri lirici greci* (Vicenza, Edizioni del Pellicano, 1942)
- V. Woolf, *The Common Reader* (London, The Hogarth Press, 1948)
- Id., *Saggi, prose, racconti*, a cura di N. Fusini (Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1998)
- William Butler Yeats, *L'opera poetica* (Milano, Mondadori, 2005)

### **Altre risorse**

- Dizionario Etimologico della Lingua Italiana*, a cura di Manlio Cortelazzo e Paolo Zolli (Bologna, Zanichelli, 1999);
- The Oxford English Dictionary*, prepared by J. A. Simpson and E. S. C. Weiner (Oxford, Clarendon Press, 1989);
- Dictionary by Merriam-Webster*, disponibile online;
- Archivio online de «Il Corriere della sera».



## Ringraziamenti

In margine a questo lavoro, che è andato assumendo una mole considerevole senza che me ne rendessi davvero conto e che, buono o mediocre che sia, ha segnato un periodo estremamente importante per la mia vita, mi sembra doveroso porgere alcuni ringraziamenti.

Innanzitutto, alla Professoressa Nadia Fusini, per aver avuto stima in me, per avermi dato la possibilità di fare l'esperienza del dottorato e per aver alimentato quello che in me – italianista di formazione – era prima soltanto un interesse, direi, peregrino e che si è trasformato in una vera e propria passione, per la poesia in lingua inglese; alla Professoressa Emmanuela Tanello, per la sua generosità fuori dal comune, la sua cura e la sua dolce fermezza, che mi hanno fatto sentire sin da subito accolta e compresa; a Massimo Stella, per aver creduto in me e in questo lavoro, per essere stato confortante nei momenti di difficoltà, per aver accettato anche lui, con convinzione e slancio, la sfida di Amelia Rosselli, fino ad appassionarsene.

Il mio percorso di dottorato, però, non sarebbe stato lo stesso senza le persone con le quali ho condiviso quotidianamente le sue gioie e le sue sofferenze, i momenti in cui ci sentivamo privilegiate per il semplice fatto di poter dedicare il nostro tempo alla letteratura, e i momenti in cui invece avremmo voluto dare fuoco a...qualcosa. Soprattutto ai libri. Quindi, grazie Marta, grazie Arianna: è stato bellissimo avervi incontrato, è stato bellissimo andare a mensa con voi, e anche salutare la mensa quando ci hanno tagliato i viveri, per ritrovarci a pranzare indecorosamente nei corridoi della Carovana (...); è stato bellissimo sudare assieme in Sala Ciampi, discutere dei nostri rispettivi lavori anche quando una cosa non sembrava c'entrare proprio nulla con l'altra, ricordarci vicendevolmente di non mollare, ogniqualvolta una di noi sentisse di essere sul punto di cedere. È stato bellissimo ritrovarmi con voi a imbastire infinite conversioni e a tenere delle vere e proprie sessioni di auto-coscienza davanti al consueto caffè pomeridiano. In qualche modo, con voi e grazie a voi il dottorato non è stato soltanto un periodo di studio e ricerca accademica: magari è ancora presto per dirlo, ma mi sembra di aver superato una strettoia da cui esco, in certa misura, cambiata, e voi due avete avuto un ruolo fondamentale in tutto questo.

Voglio ringraziare anche altre persone incontrate durante il percorso perché oggi mi sembra che incrociarle sia stata una grande fortuna: Chiara e David, due splendidi pensatori con i quali la gioia di confrontarsi e parlare potrebbe non finire mai; e Marzia, che con la sua bellica sensibilità mi ha aiutata a tenere la mente aperta e flessibile, contro il rischio di intorpidimento che inevitabilmente prende il cervello se vincolato sempre allo stesso ambiente di pensiero.

Dal momento che non ho scritto dei ringraziamenti nelle tesi precedenti, e non ho alcuna intenzione di scrivere un'altra tesi, direi che è arrivato il momento di ringraziare anche coloro che hanno il coraggio di popolare la mia vita da ben prima del dottorato.

Inizio dall'inizio dei tempi: grazie a Giulia, Isabella e Serena, per la loro presenza e per la loro amicizia, dall'asilo alla scuola e oltre: è un privilegio essere cresciuta con voi e scoprire piano piano le donne che stiamo diventando. Con voi ho imparato a non temere troppo il tempo e le distanze, né spaziali né mentali, perché di anno in anno ci dimostriamo come l'affetto e la volontà siano in grado di superarle.

Ringrazio Rosa Maria per quest'amicizia seria e allegra, nata sulla spiaggia, rafforzatasi sotto le canicole della Marrana, lanciata verso i *profumi* del futuro.

Grazie a Luigi, per il suo affetto e la sua stima, per le conversazioni sempre stimolanti e soprattutto per avermi ricordato, in un torrido pomeriggio di luglio dell'anno scorso, che portare a termine questo lavoro non lo dovevo a nessuno se non a me stessa.

Grazie a quella a cui ormai non riesco più a pensare se non come alla mia seconda famiglia: Dario, Francesca e Matteo. Inventare sempre nuove strategie per svegliare Dario la mattina rimarrà uno dei ricordi più gioiosi del mio periodo universitario, le 'birrette' sul Lungarno con Francesca rappresentano una memoria imperitura, e scoprire le innumerevoli occupazioni di Matteo è stato, ed è tuttora, un piacere senza limiti. Se ho qualcosa da augurare a me stessa per il futuro è di rimanere ben legata a voi, di riuscire a incontrarvi sempre con l'attaccamento di oggi: che sia possibile ritrovarci ogni volta, pur nel dispersivo 'trottolismo' che ci investe tutti, tra macchine, aerei, navi e, soprattutto, *treni* (...).

Voi lo sapete, io ho deciso di fermarmi. Non si sa bene dove, ma ovunque sarà casa mia ci sarà sempre un posto per voi. *Anghe peché* altrimenti non sarebbe casa.

(N.B. L'elenco dei nomi è in ordine alfabetico, quindi, Dario, compari per primo solo perché la D precede la F e la M!)

Ringrazio Valentino per...quel qualcosa che non si può spiegare. Veramente, le parole mancano. Forse ce n'è soltanto una, vagamente rappresentativa: *Frassineta*.

Mi spiace non dedicarti più spazio ma non riesco ad aggiungere altro, se non: grazie di esserci.

Vorrei ringraziare mio fratello Peppe, per avermi insegnato a ridere e perché la famiglia che ha creato con Fernanda è per me un rifugio sicuro. Ringrazio Lidia per essere la mia quasi sorella maggiore e per avermi fatto dono, se non sbaglio quando avevo 11 anni, di un bene inestimabile, che per me ha segnato un passaggio decisivo: *La compagnia dell'anello*. Voglio infine ringraziare i miei genitori perché mi hanno resa la persona che sono. E, tutto sommato, ho scoperto che proprio male male non è. Ringrazio quindi mia madre, per avermi dato 'carattere', e mio padre, per la passione tecnico-artistica che ci accomuna. A entrambi devo la fierezza, il senso di dovere e giustizia, l'onestà, il rigore etico che, se anche ogni tanto io porto all'estremo a mio danno (*mea culpa!*), rappresentano quanto di più prezioso riesco a riconoscere nella mia personalità. Grazie!

La tesi non è dedicata a nessuno e a tutte le persone di cui sopra.

Ringraziamento fuori percorso va a delle persone che non sapranno mai che io le sto ringraziando, ma senza le quali veramente non avrei potuto scrivere tutte queste pagine. Sarebbero numerose, eppure ne scelgo soltanto cinque perché la loro musica ha rappresentato l'accompagnamento più assiduo al mio lavoro: i Sigur Rós. Grazie Jónsi, Kjartan, Georg, Orri e Ágúst. E grazie Dario (*bis*) per avermi regalato *Takk...* anni or sono. *Gobbledigook!*