

AMELIA ROSSELLI

**POESIE SCELTE E
COMMENTATE**



Da *Variazioni belliche* (1964)

Se per il caso che mi guidava io facevo capriole: se per la perdita che continuava la sua girandola io sapevo: se per l'agonia che mi prendeva io perdevo: se per l'incanto che non seguivo io non cadevo: se nelle stelle dell'universo io cascavo a terra con un tonfo come nell'acqua: se per l'improvvisa pena io salvavo i miei ma rimanevo a terra ad aspettare il battello se per la pena tu sentivi per me (forse) ed io per te non cadevamo sempre incerti nell'avvenire se tutto questo non era che fandonia allora dove rimaneva la terra? Allora chi chiamava – e chi rinnegava?

Sempre docile e scontenta la ragazza appellava al buio. Sempre infelice ma sorridente mostrava i denti. Se non v'era aiuto nel mondo era impossibile morire. Ma la morte è la più dolce delle compagnie. La più dolce sorella era la sorellastra. Il dolce fratello il campione delle follie.

Commento

Nella poesia di Amelia Rosselli a trovarsi in stato di instabilità non sono soltanto gli ambiti e i registri linguistici, ma soprattutto l'*ethos*, lo stigma positivo o negativo delle immagini verbali. Ciò che fa riconoscere la poesia della Rosselli è proprio la rapidità dell'*escursione* (detto in senso analogo a “escursione termica”) tra l'accendersi e l'oscurarsi dell'immagine. Nascita e morte delle immagini si succedono quasi istantaneamente. Si potrebbe parlare di un processo di decadimento fulminante.

A modo suo, la Rosselli partecipa al periodo dello sperimentalismo e della nuova avanguardia degli anni Sessanta; partecipa, cioè, alla “negazione della comunicazione”. Ma, ripeto: a modo suo. Il che vuol dire senza una preconcepita dichiarazione di falsità delle immagini poetiche. Anzi, al contrario, attraverso una attribuzione di fiducia: sennonché le immagini “positive” (portatrici di valori di pienezza e di felicità) sono talmente *investite* di senso da non reggere al peso; e si ritrovano perciò — solo un attimo dopo — oscurate e opache, caricate di connotazioni “negative”. Nessuna immagine resiste a questo “ritmo sterminatore”.

Come in altri testi coevi, il periodo poetico è costruito qui con tratti consequenziali; nei termini di un insistito soppesamento di “se”... “allora”. Questa struttura, oltre a costituire un elemento paradossale (un inquadramento logico per materiali francamente illogici), fornisce anche sostegno all'andamento ritmico del brano. Si tenga conto che la Rosselli sperimenta una metrica rigorosamente “spaziale”, ossia legata non al numero delle sillabe, ma allo spazio disponibile nella pagina (come teorizza nel suo scritto di poetica *Spazi metrici*); per distinguere il testo poetico dalla mera prosa, la ritmicità deve, allora, essere assicurata per un'altra via, che è quella della ripetizione delle strutture sintattiche. Ciò produce una serie di ripetizioni, dislocate in punti sempre diversi (poiché il verso è obbligato ad arrivare al margine del foglio, la sua fine è sempre casuale rispetto al periodo), ma continuate e riprese in un andamento “ad anelli” che si interseca con l'alternarsi — come ho detto, repentino — del positivo e del negativo; insomma, con l'ossimoro strutturale che governa lo stato del testo.

Questo meccanismo dialettico saltuario e sconvolto va seguito nei suoi avvolgimenti. Esso parte dalla “guida del caso” («per il caso che mi guidava»), che è, già subito, un paradosso (la guida del caso è una non-guida). A ben vedere, questa partenza ha segno “positivo”: il caso è libero e fantasioso, esito ne sono felici «capriole» (del resto, la fortuna è una “ruota”; il suo rituale è il “gioco”). Al secondo periodo, però, il segno si è già convertito al “negativo”: il moto circolare della «girandola» continua fino «alla perdita» (quale che sia: al gioco? dell'identità?), la quale tuttavia si incide nella coscienza come acquisto di sapere («io sapevo»), dunque tornando in qualche modo al “positivo”. Ancora “negativa” è certamente «l'agonia» e l'ulteriore perdita (l'«io perdevò» che potrebbe anche leggersi come indice di “sconfitta”). Che però la frase successiva immediatamente smentisce con un «io non cadevo»: positivo debole (poiché in forma di litote; negazione di un negativo), ma pur sempre garante di una provvisoria stabilità (che si otterrebbe, qui, curiosamente, negando allo stesso tempo la suggestione dell'«incanto»: dove si legge il rifiuto della poeticità tradizionale).

La caduta evitata, tuttavia, avviene subito dopo («io cascavo a terra»): si torna al negativo, ma fino ad un certo punto. Infatti, da un lato si cade, ma “a terra” solo per modo di dire, si cade piuttosto *dappertutto*, in un paesaggio cosmico senza confini e basso-e-alto che tenga; dall'altro lato si cade, sì, ma non ci si fa male perché se il rumore che si produce (il «tonfo») è lo stesso che si sente quando si cade in acqua, allora si tratta di una caduta sul morbido (e il solido diventa liquido). Riporterebbe al negativo «l'improvvisa pena», se non avesse l'effetto sorprendente di apportare salute («io salvavo i miei»: qui, forse, emerge dal mare dell'immaginario un tassello autobiografico del dramma che segnò la vita della Rosselli, l'eliminazione del padre Carlo da parte dei fascisti nel 1937, in Francia). La salvezza dura un attimo; quanto basta a trasformarsi nell'attesa di un battello (rimbaudiano?) che potrebbe non arrivare mai.

Ritorna, nel gioco delle ripetizioni, «la pena»: è, questa volta, una pena reciproca che chiama in causa il “tu”. Funzionerà dunque nel senso della corresponsione amorosa (sebbene nella simmetria del *partner* si insinui la problematica parentesi di un «forse»), e dunque ancora una volta tradotta in

un effetto salvifico (stabilizzante: «non cadevamo»). A questo punto non c'è da aspettarsi altro che un ritorno in forze del negativo: ed ecco infatti il carico da 11, l'interdizione globale dell'intero testo come “finzione”, invenzione inconsistente e inganno consolatorio («se tutto questo non era che fandonia»), che si riversa sulla stessa consistenza del mondo: «dove rimaneva / la terra?». Il “dove” sostituisce un più prevedibile “come” (se tutto è finzione *come* rimane il mondo? cosa ne resta?), spostando l'interrogativo sul piano dello spazio, della *topica*: “dov'è finito” il mondo, se le parole sono false e quindi prive di oggetto? La frase ipotetica sfocia in esiti incerti: la domanda sull'oggettività si raddoppia in una domanda sull'identità del soggetto, giocata per altro — di nuovo — sulla bilancia ossimorica dell'avvicinare/respingere, del “chiamare” e del “rifiutare” («Allora chi chiamava – e chi rinnegava?»).

E arriviamo alla seconda strofa, più breve. Qualcosa sembra cambiare, qui: l'io si proietta nella terza persona della «ragazza». Una posizione di anafora viene presa dal «sempre», l'avverbio di tempo che dovrebbe assicurare una durativa certezza. Ma le cose non stanno affatto in ordine: l'ossimoro continua a dettar legge («docile» vs. «scontenta»; «infelice» vs. «sorridente»; e quel “mostrare i denti” che è certo della bocca felicemente dischiusa, ma è altrettanto recepibile come messaggio aggressivo). L'ipotetica non tarda a riprendere, col suo collegamento di “se non... allora... ma...”. E il suo aggrovigliato rapporto di positivo e negativo: « Se non / v'era aiuto nel mondo era impossibile morire», come se morire fosse positivo, e lo sosterebbe il periodo seguente, «la morte / è la più dolce delle compagnie».

I ribaltamenti finali portano in scena figure parentali: la “sorella” («La più dolce sorella era / la sorellastra») e il “fratello” («Il dolce fratello il campione delle follie») che sono probabilmente nuove manifestazioni dell'“io” e del “tu” precedenti. Significativamente il testo termina sulle “follie” (al plurale), segno di comportamenti anomali ma festosi, imprese dell'anti-convenzione.

Che si tratti di poesia d'amore oppure di poesia dell'inconscio, quello che la lettura retorica ha potuto rilevare è che qualsiasi contenuto *non tiene* nel gioco ritmico, sonoro e semantico del continuo susseguirsi di “posizione” e “toglimento” (di una dialettica in stato di accelerazione). L'autrice stessa, in un altro componimento della stessa raccolta dichiara: «L'amore era un gioco instabile; un gioco di / fonosillabe».

(Francesco Muzzioli)

Tutto il mondo è vedovo se è vero che tu cammini ancora
tutto il mondo è vedovo se è vero! Tutto il mondo
è vero se è vero che tu cammini ancora, tutto il
mondo è vedovo se tu non muori! Tutto il mondo
è mio se è vero che tu non sei vivo ma solo
una lanterna per i miei occhi obliqui. Cieca rimasi
dalla tua nascita e l'importanza del nuovo giorno
non è che notte per la tua distanza. Cieca sono
ché tu cammini ancora! cieca sono che tu cammini
e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini
ancora aggrappato ai miei occhi celestiali.

Commento

Amelia Rosselli ha partecipato solo tangenzialmente alla attività del Gruppo 63 e il suo sperimentalismo potrebbe essere definito “spontaneo”, non derivando da assunti programmatici, ma piuttosto da una grande attenzione e sensibilità per gli sviluppi della poesia moderna, non solo italiana (molti influssi anche dall’area anglosassone). A modo suo, la Rosselli partecipa al periodo dello sperimentalismo e della nuova avanguardia degli anni Sessanta, nel senso che partecipa alla “negazione della comunicazione”. Ma, ripeto: a modo suo. Il che vuol dire senza una preconcepita dichiarazione di falsità delle immagini poetiche. Anzi, al contrario, attraverso una attribuzione di fiducia: senonché le immagini “positive” (portatrici di valori di pienezza e di felicità) sono talmente investite di senso da non reggere al peso; e si ritrovano perciò – solo un attimo dopo – oscurate e opache, caricate di connotazioni “negative”. Nessuna immagine resiste a questo “ritmo sterminatore”.

La struttura di questa poesia presenta ripetizioni di interi blocchi con minime variazioni: «tutto il mondo è...», «se tu cammini», «cieca sono»... Da un lato queste sequenze reiterate servono a garantire il ritmo del testo; si tenga conto che la Rosselli sperimenta una metrica rigorosamente “spaziale”, ossia legata non al numero delle sillabe, ma allo spazio disponibile nella pagina (come teorizza nel suo scritto di poetica *Spazi metrici*); quindi per distinguere il testo poetico dalla mera prosa, la ritmicità deve, allora, essere assicurata per un’altra via, che è quella delle strutture sintattiche. Ciò produce una sorta di schema, i cui punti di avvio non è detto che debbano coincidere con l’inizio del verso (poiché il verso è obbligato ad arrivare al margine del foglio, la sua fine è sempre casuale rispetto al periodo), ma comunque condannato a continue e reiterate ripartenze. Mentre vari altri testi della stessa raccolta si basano sullo schema “se”... “allora”, qui lo schema è leggermente diverso, del tipo “questo è, se...”, trasformato nel corso del testo in “questo è (per)ché...”. Tanto più, qui, sovrapponendosi il motivo di un rapporto con un “tu”, quale ci aspetteremmo di trovare in una poesia d’amore: senonché, invece, l’amore sembra venir messo davvero al contrario. La frase ritornante «Tutto il mondo è vedovo», indica immediatamente uno stato universale di vedovanza, quindi di perdita dell’oggetto amato. E però, questa “vedovanza globale” è motivata esattamente al contrario di come ci si potrebbe aspettare: la versione plausibile sarebbe “il mondo è vedovo se tu non ci sei”, invece è il fatto che «tu cammini ancora» a rendere privativa l’esistenza. Si potrebbe riflettere che non si tratta di “esserci”, ma di “camminare” e quindi questo potrebbe diventare (cammina, cammina...) la causa di una mancanza. Tuttavia la mia impressione è che piuttosto la Rosselli voglia rovesciare come un guanto i rapporti tra positivo e negativo: «tu cammini ancora» e quindi il mondo dovrebbe essere felice, invece è miseramente cupo!

I passaggi successivi non sono meno anti-logici. «Tutto il mondo / è vero se è vero» tiene molto della tautologia; «tutto il mondo è vedovo se tu non muori» sembra pervenire nei dipressi dell’ossimoro (e sembra proprio aver gettato lì quel “non” come una sorta di lapsus). Troviamo poi una variante che fa finalmente quadrare il senso, o almeno sembrerebbe: «oltre a costituire un elemento paradossale (un inquadramento logico per materiali francamente illogici), fornisce anche sostegno all’andamento ritmico del brano. Si attua una serie di ripetizioni, dislocate in punti sempre diversi (poiché il verso è obbligato ad arrivare al margine del foglio, la sua fine è sempre casuale rispetto al periodo), ma continuate e riprese in un andamento “ad anelli” che si Tutto il mondo / è mio se è vero che tu non sei vivo», arrivando a un tale punto di antagonismo che (o io o tu) solo l’estinzione fa dell’intero mondo una proprietà del soggetto, quasi il dualismo fosse un ostacolo che andasse rimosso. E però tutto ancora si ribalta, perché quel negativo (e proprio negativo) tuttavia positivo, si trasforma di nuovo e il “tu” prende il ruolo di guida, e pure luminosa (una «lanterna»): il motivo della luce è accompagnato da quello degli occhi, che in questa prima comparsa sono tuttavia «obliqui», sfuggono, forse deragliano dallo stesso percorso assegnato loro. Ma ecco il rovesciarsi del positivo nel negativo: dagli occhi alla cecità. «Cieca rimasi», «cieca sono», la visione del soggetto è sbarrata ed è destinata a contagiare tutto l’universo, che diventa «cieco». Le congiunzioni

ossimoriche si sprecano, a questo punto del testo: la «nascita» dell'altro (la nascita è un “venire alla luce”) coincide con la cecità dell'io; il «nuovo giorno» coincide con la «notte»; nella immagine finale, sono ancora gli occhi, divenuti molto grandi, forse come lanterne, a occupare l'intera scena, mentre recano il povero “tu” «aggrappato» faticosamente («ancora aggrappato ai miei occhi celestiali») e ancora camminante, per oltraggio alla verosimiglianza (come si fa a camminare aggrappati a degli occhi?). A parte l'elemento di verità addirittura autobiografica, investito però di una valenza fin troppo sublimante (gli occhi celesti di Amelia, divenuti “celestiali”, paradisiaci, in un testo che addensa alquante inquietudini), bisognerebbe soppesare per bene quell'“aggrapparsi”: il “tu” aggrappato infatti indicherebbe un tentativo disperato di non essere abbandonato, oppure una malevola volontà di danneggiamento? Ovviamente l'ambiguità è indecidibile e voluta.

Sperimentalismo, dunque, non fosse altro che per la strutturazione ritmica e la difficoltà del significato. Ma soprattutto, direi, per l'impianto: infatti, il testo sembra negare diritto di sussistenza all'altro, si mette in contatto e si rivolge a un “tu” la cui continuità (il suo “passo” che nulla riesce ad arrestare) è registrata come deleteria. E non solo per chi parla, ma per l'intero mondo! E tuttavia, il “tu” rimane tale per tutto il testo e non viene mai trasformato in un “egli”, tanto che – formalmente – noi lettori non siamo che gli spettatori di un dialogo disforico che non ci riguarda. I rovesciamenti del positivo nel negativo e viceversa, fanno sì che a un certo punto non riusciamo più bene neppure ad assegnare le parti, non siamo più in grado di decidere in maniera stabile e certa se sia un bene o un male per il mondo “essere vedovo” (anzi, tutta la poesia sembrerebbe dimostrare che “vedovo è meglio”!), oppure se sia un bene o un male per il “tu” continuare a camminare, senza troppo preoccuparsi né del mondo, né della vista dell'io. Insomma, il grande tema romantico (e poi portato alla base teorica della decostruzione di de Man) di visione e cecità, si applica in questa poesia della Rosselli non più come prerogativa di un atteggiamento sopraumano, ma come l'esito di una assoluta convertibilità del linguaggio poetico che, nel mentre si appoggia su modelli sintattici insistiti, non trova però il modo di conservare la propria tonalità semantica, senza trovarla ad oscillare nel rimbalzo continuo delle antitesi.

(Francesco Muzzioli)

Esempio di serialismo armonico piú variazione, dove il "fondamentale" consiste nel sintagma: "tutto il mondo è", al quale segue e s'intreccia l'aggettivo *cieca*. Nell'allegato *Spazi metrici* l'autrice definisce questa poesia come "unico tentativo di astratto ordinamento", sul quale la raccolta si chiude.

Intertesto è Shakespeare, *Sonnet 9*, v. 5: "The world will be thy widow...". Nel sonetto shakespeariano si rimprovera un celibe di non volersi sposare e lasciare traccia di sé nei propri figli, privando il mondo della sua bellezza, che così va sprecata. Alla maniera di Lautréamont, il senso dell'intertesto viene qui ignorato o capovolto.

vv. 1-5

Il v. 1 dice infatti che il mondo è *vedovo* se il *tu* è vivo: "se è vero che tu cammini ancora", ripetuto al v. 3. Qui ha inizio la permutazione di *vero* in *vedovo*, ma il senso non cambia, ed è ribadito al v. 4: il mondo infatti "è vedovo se tu non muori!". È il paradosso di una vedovanza legata non alla morte dell'amato, bensì alla sua vita.

vv. 6-11

Col v. 6 entra in campo la *lanterna*: il mondo è *mio* se *tu* sei morto e ormai solo una lanterna-guida per il mio sguardo obliquo. *L'io* riesce a possedere la realtà ("tutto il mondo è mio") solo nell'assenza del *tu*, solo se è vero che il *tu* non è vivo, ma ne è rimasta esclusivamente una traccia, la lanterna che guida lo sguardo "obliquo", indiretto e complicato, dell'io nei confronti del mondo. Il motivo del lume che fa luce a un altro è dantesco (*Purg.* XXII, 67-69), come abbiamo già rilevato a proposito dei vv. 84-85 de *La Libellula*.

Gli occhi, che, ribattuti, chiuderanno la composizione, introducono il nuovo "fondamentale", la parola-tema *cieca*: *I' io* è rimasta cieca da quando è comparso il *tu*. Il *tu* amoroso, dunque, è

portatore di buio, e questa nuova alba, questa nuova fase della vita, in realtà non è un nuovo giorno, ma una notte. Non è che *notte* infatti il nuovo giorno: e lo è a causa della "tua distanza" (v. 8). La presenza amorosa del *tu* è dunque in realtà anche un'assenza. Ecco che *l'io* è cieca, privata dei propri spazi esistenziali, in quanto appunto il *tu* è ancora vivo, con ripetizione-ripresa dal v. 1, "ché tu cammini ancora!". Non siamo lontani dal senso della *Variazione* commentata in precedenza, "Convinta d'esserti fedele tradivo in me la gioia e".

I due "fondamentali" si intrecciano e si sommano, e così: il mondo è *vedovo*, e anche *cieco*, "se tu cammini / ancora". La chiusa introduce una figurazione inaspettata: l'immagine di un *tu* bisognoso, anch'egli dipendente, che cammina ancora ma la rende cieca, assieme al mondo, anch'esso cieco e vedovo; un *tu* che cammina "aggrappato ai miei occhi celestiali". *Celestiali*, come *suicidali* nella traduzione da Sylvia Plath e come *congenitale* in una delle *Variazioni* che abbiamo letto, è anglicismo. Occhi celesti, certo, ma anche occhi di una cieca.

(Laura Barile)

Se non è noia è amore. L'intero mondo carpiva da me i suoi
sensi cari. Se per la notte che mi porta il tuo oblio
io dimentico di frenarmi, se per le tue evanescenti braccia
io cerco un'altra foresta, un parco, o una avventura: –
se per le strade che conducono al paradiso io perdo la
tua bellezza: se per i canili ed i vescovadi del prato
della grande città io cerco la tua ombra: – se per tutto
questo io cerco ancora e ancora: – non è per la tua fierezza,
non è per la mia povertà: – è per il tuo sorriso obliquo
è per la tua maniera di amare. Entro della grande città
cadevano oblique ancora e ancora le maniere di amare
le delusioni amare.

Commento

La metrica di questa poesia, secondo il principio degli “spazi metrici”, quindi della lunghezza che arriva alla fine del foglio, non porta a misure regolari. La prevalenza di una misura tra 17 e 20 sillabe (difficile dirlo con certezza essendo opinabile l’esecuzione di sinalefi o dialefi) è puramente casuale. Come pure è difficile rintracciare all’interno delle misure tradizionali, segno che la Rosselli non conserva nell’orecchio certe intonazioni (per esempio l’endecasillabo), ma predilige un andamento che potremmo definire “atonale”. Il fatto che l’ultimo verso più breve degli altri sia un settenario non cambia molto questa sordità verso la tradizione; potrebbe trattarsi soltanto di un residuo in coda.

L’assenza di curvatura metrica è sostituita dalla ripetizione sintattica, in particolare a inizio di frase, quindi anafora. Come in molte altre *Variazioni*, si ripete, anche qui si ripete il “se” (6 volte), poi il “non è” (2 volte) e l’“è” (2 volte). Vale a dire che il componimento è retto da questa precisa struttura sintattica; “se... non è...è”, che è quella che troviamo nell’importante posizione incipitaria della prima frase: «Se non è noia è amore». Tutta la poesia segue questo impianto ragionativo, una sorta di periodo ipotetico: “se c’è questo, non è per questo, ma per questo”. Struttura ragionante che però viene riempita da sviluppi decisamente illogici, tanto nelle soluzioni scartate che in quelle accettate.

È assolutamente rilevante che la frase iniziale contenga una definizione dell’amore. Siamo quindi in presenza di un testo che non può non confrontarsi con una tradizione fondamentale della lirica occidentale, vale a dire il tema amoroso della lirica. Questo tema ha avuto ed ha innumerevoli interpretazioni “retoriche” (nel senso di una mitologia positiva e di una corresponsione dell’amato, per lo meno desiderata), ma altrettanto ha avuto le sue contropliche dai rimatori giocosi alla Angiolieri, alla Dark Lady di Shakespeare, a Baudelaire. Qui siamo sul versante “sperimentale” – in ogni senso – e dobbiamo quindi aspettarci una imperfetta coincidenza. Fin dall’attacco, la definizione dell’amore appare sfalsata, scambiata di posto: la formula consueta, da Bacio Perugina o da canzone sanremese, sarebbe del tipo “se non è amore allora cos’è?”, mentre qui l’amore è affermato, però dopo aver affrontato l’ipotesi non certo confortante della “noia”. Parafrasando: solo se siamo sicuri che non sia noia (ma non è detto) allora potrebbe essere amore, soluzione secondaria che nel seguito risulterà alquanto problematica. La poesia si rivolge al “tu” e in ciò allaccia un rapporto, che tuttavia perviene sempre a marcare le distanze: al v. 2, la notte porta a dimenticarlo; al v. 3, le sue braccia risultano “evanescenti”, quindi molto improbabili per un amplesso o anche solo per un abbraccio; al v. 7, dell’oggetto amato non è rimasto altro che un’ombra. Se l’apostrofe prevede una presenza o quanto meno un’evocazione, tale presenza è davvero piuttosto volatile. Nel testo, malgrado tutte le effrazioni alla appropriatezza del significato, c’è un punto in cui si vanno a misurare le responsabilità: e mentre la soluzione negata è quella di una sorta di equilibrio tra la “fierezza” lui e la “povertà” di lei (vv. 8-9), la soluzione riconosciuta mette tutte e due le cause sul conto di lui («è per il tuo sorriso obliquo / è per la tua maniera di amare»), quindi senza più condivisione. Per arrivare alla conclusione “disamorante”, dove la rima equivoca tra “amare” verbo e “amare” aggettivo (l’aveva anche Pagliarani, nel finale della *Ragazza Carla*), mette all’incontro un sigillo definitivamente ossimorico. Se il tema della poesia sono, non tanto l’amore (che dopotutto non è molto meglio della noia), ma le «maniere di amare», queste maniere, per quanto giustificabili (ognuno ha la sua maniera...) si rivelano in buona sostanza sbagliate e impossibilitate a raggiungere la congiunzione.

È vero che l’amore sembra mettere in moto una ricerca inesauribile: il verbo “cercare” compare diverse volte (vv. 4, 7, 8), amplificato nella sua insistenza dalla reiterazione dell’“ancora e ancora” (vv. 8 e 11). Ma la ricerca è sviata: un altro termine che si ripete (ed è perciò indicativo) è “obliquo”: una prima volta (v. 9) è attribuito al sorriso dell’interlocutore, trasformando l’arcuarsi affettivo del viso in una smorfia – il «sorriso obliquo» potrebbe interpretarsi come ironico, se non addirittura come infido e malevolo; la seconda volta nella parte conclusiva definisce sia le «maniere d’amare» che le relative «delusioni amare», che cadono per storto, come una pioggia insidiosa. Ma in fondo l’“obliquità” caratterizza il discorso stesso, come impossibilità di un punto fermo, sostanzialmente sinonimo di “ambiguità”.

Del resto, tutto è sottoposto all'incertezza e l'esito è incongruo. Cominciamo dall'inizio, da quella frase che si insinua tra le ipotetiche: «L'intero mondo carpiva da me i suoi / sensi cari». Compare qui, tra l'io e il tu, una entità esterna, collettiva e per giunta globale, il "mondo", come poi più avanti la "grande città". Il mondo sembra quasi vampirizzare il soggetto, ingannarlo per sottrargli la sensibilità ("carpisce i cari sensi"). L'unico modo per giustificare questa intrusione è di considerare l'azione del mondo come giustificazione della problematicità dell'amore, in quanto i "cari sensi" verrebbero smarriti, trasferiti nella sfera dell'alienazione. Poi, le ipotesi dei "se" apportano strane conseguenze, invero assai poco consequenziali: l'oblio invece di diminuire aumenta lo sfrenamento; la strada del paradiso comporta la perdita della bellezza dell'amato (che appare per altro uno scotto da pagare per la felicità); l'ombra dell'amato sembrerebbe essere dispersa tra luoghi di livello opposto, ossia canili e vescovadi (formidabile dislivello tra le stalle e le stelle?). Ma si badi che «i canili ed i vescovadi» sono «i canili ed i vescovadi del prato». Siamo nel cuore più automaticamente surrealista del testo, in cui sarebbe inutile tentare di ripristinare una logica e occorre invece abbandonarsi alla creatività dell'immagine e alla metamorfosi della realtà. Del resto, in questo spazio urbano (la «grande città» che compare due volte, v. 7 e v. 9) c'è non solo quel curioso prato, ma anche, in precedenza una "foresta" e un "parco"; per l'esattezza al v. 4, dove figurano sicuramente come rimprovero all'atteggiamento poco attivo dell'interlocutore: è a causa della sua scarsa affettività fisica (le braccia "evanescenti") che l'io si rivolge a «un'altra foresta, un parco, o una avventura», triplicazione e forse climax discendente, dove l'ultimo termine (più proprio a una schermaglia amorosa) viene come nascosto dietro l'escursione in mezzo alla vegetazione.

(Francesco Muzzioli)

Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.
Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!
La calma non mi nutriva il solleone era il mio desiderio.
Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male,
la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità
dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni
d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere
d'ogni fandonia: la crudeltà a parte il gioco riposto attraverso
il filtro dell'incoscienza. Amore amore che cadi e giaci
supino la tua stella è la mia dimora.

Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un ritornello
che non mi fregava ma ero fregata da essa! La linea della
demarcazione tra poveri e ricchi.

Commento

Questa poesia, assieme alla successiva il cui incipit è una variazione di questo, è fra le più citate. La tragedia storica, il franare di una civiltà, si mescola alla tragedia che la Storia ha inflitto alla vita individuale, e si confonde e confronta al tempo stesso con l'impulso erotico-amoroso e la passione sociale. La *Variazione* si sviluppa nella "forma-cubo", in due strofe rispettivamente di 10 e 3 versi, giocati su esposizione e sviluppo dei "fondamentali" *cadavere / passione / calma / desiderio / battaglia / male*. Sono i temi centrali delle *Variazioni Belliche*: qui, in particolare, il tema della *passio* etico-politica e gli obiettivi del combattimento.

vv. 1-2

La prima persona plurale, un noi collettivo che cede poi il passo alla prima persona singolare, constata la fine della Storia. Un'immagine irreparabile apre la composizione: gli "infiniti cadaveri" che nel secondo dopoguerra si computano, si calcolano, si contano collettivamente, o forse anche uno per uno; e di qui la constatazione che con la nostra generazione, con questo orrore e sterminio, avrà fine la specie umana. Il v. 2, con una ripetizione di *siamo* e una variazione ("il cadavere" vs. "infiniti cadaveri") è una visione *in medias res*, sottolineata dal punto esclamativo, del cadavere collettivo ("una sola / ghiacciata moltitudine di morti" in "Arsenio" di Montale), già in stato di decomposizione e putrefazione, che al pari di Ofelia nel celebre dipinto di Rossetti galleggia (*flotta*, francesismo *da flotter*) sulla sua stessa passione ("su della": altro francesismo assai frequente): è l'eccesso della passionalità sfociato in violenza politica e guerra.

vv. 3-9

Calamitato dal tema *passione*, ecco entrare in scena *l'io* (v. 3), che di passione si nutre. Non di calma, bensì della violenza del sole al suo zenit (*sol-leone*) era il desiderio della fanciulla, espresso, come sempre nella costruzione della leggenda di un io-fanciulla, nel tempo narrativo e mitico dell'imperfetto. Nella ripresa in variazione del lemma *desiderio* al v. 4, l'aggettivo *pio* utilizza l'espressione stereotipata sui desideri destinati a non avverarsi (un "pio desiderio"), data anche la sua mira altissima: "vincere la battaglia"!

Segue un elenco di lemmi, o categorie, memoria dell'incipit della celebre lirica *Au Lecteur* che apre *Les Fleurs du mal* di Baudelaire: "La soni-se, l'erreur, le péché, la lésine / Occupent nos esprits et travaillent nos corps", tradotto da Caproni: "Stupidità, errore, peccato, taccagneria ci occupano la mente / e ci travagliano il corpo"; e ancora, dei vv. 25-26: "Si le viol, le poison, le poignard, l'incendie, / N'ont pas encore brodé de leur plaisants desseins / Le canevas banal de nos piteux destins" ("Se lo stupro, il veleno, il pugnale, l'incendio non hanno / ancora ornato dei loro ameni disegni il canovaccio banale / dei nostri pietosi destini").

Il desiderio della fanciulla era dunque di "vincere la battaglia": quale battaglia? La guerra amorosa e sociale, che si esplica nell'elenco delle categorie di *male* (del mondo), *tristezza* (la malinconia), *fandonie* (gli inganni amorosi, ideologici, sociali) e *incoscienza*. Questi valori traditi, o disvalori, costituiscono il centro di energia, il punto di partenza di una serie di variazioni. La prima consiste nel numero, da singolare a plurale: "la pluralità / dei mali le fandonie le incoscienze". La successiva si gioca invece sull'azione di *somministrazione* di tali mali, con nuova variazione di numero e scissione dell'insieme in ogni singolarità, una per una: "d'ogni male", cui fa seguito il suo contrario "d'ogni bene", fino al recupero del lemma introduttivo *battaglia*: "d' ogni battaglia".

Segue l'aggiunta di una nuova categoria apparentemente discordante, "d'ogni dovere" (ecco che anche le categorie positive di *bene* e di *dovere* sono contaminate da quelle negative), per finire tornando a "ogni fandonia". Resta da recuperare ancora un lemma. Introdotta dalla *crudeltà*, nuova e finale categoria dell'elenco, ritorna infine *l'incoscienza*: il non sapere, ma anche forse il venire ridotti in stato di incoscienza attraverso terapie di elettroshock; oppure, il gioco delle azioni

nascosto dal filtro dell'inconsapevolezza. Si vanifica la gran parte delle azioni umane qui ridotte a vuoto elenco, assurda gesticolazione: e alla crudeltà e banalità del male.

vv. 9-10

Intrecci e contraddizioni conducono alla *chute* finale: Amore infatti ha finito per cadere, nella posizione prostrata del vinto che giace a terra supino; una figurazione assai frequente e che abbiamo già visto applicata alla fanciulla stessa, seguita dalla dichiarazione che la stella dell'amore, Venere, alla quale si dirige naturalmente lo sguardo di chi giace supino e vede il cielo, è la *dimora* della fanciulla — figurazione che indica una scelta consapevole, il discorso amoroso, e che ricorda un bellissimo verso di René Char: "Une clé sera ma demeure".

vv. 11-13

Se "Caduta sulla linea di battaglia", con variazione e ripresa del sintagma "che cadi" detto di Amore nel rigo precedente, fa venire in mente il leopardiano "procomberò sol io", la chiusa torna con brevi frasi alla costruzione della leggenda mitico-autobiografica di sé, all'imperfetto. Al male si sostituisce il bene, che aveva fatto capolino quasi automaticamente per contrasto (ma gli opposti si toccano) al v. 7 della strofe precedente — o meglio, la finzione del bene: il *ritornello* della bontà, ritornello che non incantava la fanciulla (*fregava*, colloquiale, in ripetizione e variazione), anche se lei restava comunque *fregata* dalla bontà! Il discorso teorico sulla bontà (forse sulla necessità di perdonare? o di venire a patti) non funziona con la fanciulla; piuttosto, a fregarla è la sua reale bontà (la generosità impulsiva e autodistruttiva che la contraddistingue, è stato osservato), che urta contro la barriera invalicabile del potere, a tutti i livelli, anche quello della società neocapitalistica: e che è "la linea della / demarcazione tra poveri e ricchi".

(Laura Barile)

Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! 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 — tarda giacevo fra
dei conti in tasca disturbati dalla pace che non si offriva.
Vicino alla morte il suolo rendeva ai collezionisti il prezzo
della gloria. Tardi giaceva al suolo che rendeva il suo sangue
imbevuto di lacrime la pace. Cristo seduto al suolo su delle
gambe inclinate giaceva anche nel sangue quando Maria lo
travagliò.

Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione
fallace. Giacuta in America fra i ricchi campi dei possidenti
e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro.
Scappata dall'Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa
nell'Ovest ove niente per ora cresce.

Il caffè-bambù era la notte.

La congenitale tendenza al bene si risvegliava.

Commento

Sono 17 versi nella "forma-cubo", disposti in quattro strofe rispettivamente di 10, 5, e due di 1 verso. Temi la guerra e la pace, una sintetica scheda autobiografica, l'insonnia, l'eros e la speranza. È la stessa Amelia a stupirsi, in un'intervista del 1995, della sicurezza della sua scrittura giovanile: "Avevo allora questo tono rude che purtroppo non ho più. Mi chiedo come avrò fatto a essere così forte e così inesperta allo stesso tempo," dice a proposito della seconda strofe di questa poesia, folgorante sintesi della guerra e del suo stesso destino di fuggiasca, di profuga, di orfana, di straniera.

vv. 1-4

La prima strofe è una rielaborazione musicale di alcuni lemmi che percorrono l'intera raccolta e che in parte abbiamo già trovato. Ai due esclamativi che riprendono in variazione l'incipit della poesia precedente, i *morti vs. i cadaveri*, la *danza* (della specie umana?) che sta per finire — con derivazione e contrasto *infiniti-finita* —, segue anche qui la figura dell'elenco che costituisce il suo bagaglio di armi per la battaglia: la *morte* e lo *scoppio* rientrano nel campo semantico della guerra, a cui fa seguito la *rondinella* ferita che *giace* al suolo, nella solita postura del debole e del vinto, al v. 2.

L'immagine del "giacere" al suolo è un "fondamentale" che arriva dalla *Variazione* precedente, ripreso e variato al v. 4 col partitivo "fra dei" (francesismo: "*tarda giacevo* fra / dei conti in tasca"), collegato al secondo "fondamentale" *tarda*, che torna in variante avverbiale al v. 7, a proposito della pace: "*Tardi giaceva* al suolo"). Altra ripresa di "giacere" è al v. 9, nell'immagine del Cristo che "*giaceva* anche nel sangue" al momento del parto di Maria; e infine, nella seconda strofe al v. 12, nella propria sintetica scheda biografica ("*Giaciuta* in America").

Rondinella, lemma frequente e "fondamentale" che percorre la raccolta, potrebbe essere pascoliano, o forse memore del francese *&rondelle*. *Morte*, *scoppio*, *ferita*, il giacere al suolo, *malattia*, *povertà* e *disagio* sono dunque il corredo della guerra del povero, cui si aggiunge qui il *demonio*, che anticipa per contrasto la chiusa cristologica della strofe: questo il bagaglio e queste le armi della rimbaudiana rivolta, "le mie cassette / dinamitarde".

vv. 4-8

Tardi al v.7 è collegato a *pietà* come nell'intertesto di Montale (la chiusa di "Notizie dall'Amiata": "...e *tardi* usciti / [...] i porcospini / s'abbeverano a un filo di *pietà*"). L'aggettivo *tarda* al v. 4, esposizione del "fondamentale", ripetuto due volte, indica un'incapacità di autogestione, il torpore della fanciulla che giunge tardi alla pietà (come i porcospini), e che giace facendosi "i conti in tasca", con espressione idiomatica: conti che non tornano a causa del tardare della *pace* "che non si offriva". Il terreno dei caduti intriso di sangue e lacrime si rivela invece fruttuoso per i *collezionisti* che da quel suolo ricavavano il prezzo della gloria. Chi sono questi collezionisti? Forse è qui espressa un'insofferenza per le tante onorificenze antifasciste tributate in quegli anni ai Rosselli, fonte di rinnovato turbamento per i famigliari. Infatti, anche la pace ha tardato giacendo al suolo vinta, anch'essa è ormai tardiva, e nullifica il sacrificio, sí che il sangue dei caduti si è *imbevuto* (annacquato) delle lacrime dei sopravvissuti.

Pace sociale mancata, neocapitalismo, Guerra Fredda... in molti modi si potrebbe forse interpretare questo *tardi* riferito alla pace.

vv. 8-10

Il sangue imbevuto di lacrime sul suolo introduce la variazione in ambito cristologico: anche Cristo giaceva nel sangue, quando Maria lo partorì. Qui è "seduto al suolo" sulle ("su delle", francesismo per motivi ritmico-metrici) "gambe inclinate", con l'attribuzione a Cristo della posizione del travaglio di Maria.

vv. 11-15

La seconda strofe è una sorta di sintetica e sarcastica scheda biografica informativa, composta da brevi frasi introdotte da un participio passato: a indicare un passato ormai concluso, il leopardiano "arido vero", al posto del solito imperfetto narrativo che caratterizza la costruzione della biografia mitica del sé.

Come in una *imitatio Christi*, Rosselli riprende l'immagine del travaglio di Marion-Maria e della propria nascita, e promuove la sbrigativa biografia all'interno dell' epopea della nostra generazione / fallace": una storia sacralizzata, ma una storia di eroismi e di ideali traditi. Lo "Stato statale" al v. 13 è il New Deal americano; mentre per l'aggettivo *barbaro*, in un'intervista Amelia dichiarava che gli italiani "sono anarchici pacifisti, è il governo che li imbarbarisce" (!!). La speranza espressa nella chiusa, e contemporaneamente negata ("ove niente per ora cresce"), è nell'Ovest: nella civiltà occidentale, che Amelia, come Jung, sperava potesse aprirsi e incontrarsi con la cultura orientale. Forse in associazione mentale con un film del 1930 notissimo negli anni cinquanta, *All'ovest niente di nuovo*, tratto dal romanzo antimilitarista di Erich Maria Remarque del 1929 intitolato *Niente di nuovo sul fronte occidentale*.

v. 16

Il verso che compone la terza strofe esprime l'insonnia notturna ritmata dai caffè dalla schiuma color bambú.

v. 17

Dopo la pausa insonne, la chiusa scherzosamente licenziosa. L'ultima strofe è a sua volta composta da un solo verso sulla capacità di ripresa dell'eros, dove *congenitale* è parola composta che rinserta in sé l'italiano "congenita", l'inglese "congenital" e, infine, "genitale": ecco il *bene!* Amelia, intervistata, commenta sintetica: "...scusi, il bene non è solo spirituale, ecco quello che volevo dire; un po' scherzoso". Per analogia: nella traduzione di *Ariel* di Sylvia Plath, Amelia rende con il neologismo *suicidale* l'inglese *suicidal*, che Giudici traduce invece normalizzandolo in "suicida". Neologismo che entra a far parte del suo idioletto anche nelle lettere, con il significato di: tendente al suicidio.

(Laura Barile)

Da *Documento* (1976)

Tende rivoluzionarie nel mio cuore
coltivando in segreto piccole manie,
conveniente ci sembrò l'alba misteriosa
in atti particolari osceni nel giardino pubblico.

Vola nel vuoto questo mio oblioso cuore
avrà gèmito il mio squilibrato ardore
un vento scamiciato nella sua angolosità
da debutto.

Fratello che non ha curva interiore
hanno verdi tende le sequele di nastri
tagliati col forbice d'una vena artistica
e salienti i tuoi tratti imprimono
sul colle dignitoso mani, tuo trono
comincia con lo spolverare mani asciutte
o bianche.

E in amare mani sproloquiare in felici
visioni d'una tranquilla morte spronare
le vesti silenziose del tuo passato
hanno visto muoversi in un'ombra dolce
e cara la tetra salma di venti vite
spese in vano.

Commento

Un altro campione lo possiamo prendere dal periodo successivo, rappresentato dalla raccolta *Documento* (1976) che si pone cronologicamente alla fine del decennio Sessanta e all'inizio del Settanta, quindi in una zona di particolare "agitazione" culturale e politica – che incide sullo stesso fronte delle avanguardie.

Di questo testo, mi ha colpito soprattutto il verso 8, «un vento scamiciato nella sua angolosità», perché mi sembra contenere, in una sintesi vertiginosa, molti caratteri della poesia rosselliana: la libera fantasia, perfettamente espressa dalla personificazione del "vento scamiciato", ma anche – subito connessa – l'indicazione dell'"angolosità", una formula che potrebbe rivelare ulteriori importanti indicazioni. Ma certamente non possiamo comprendere questo verso isolato dal contesto: va rapportato subito al verso iniziale e alle sue «tende rivoluzionarie». Siamo evidentemente nella zona delle occupazioni e questa suggestione trasforma il vento stesso in un *descamisado*, giovane contestatore, con un vestito che sventola come una bandiera, molto probabilmente con la sfumatura di un atteggiamento anticonvenzionale; sarà un artista, poi, non per niente il v. 12 parla di una «vena artistica». Il vento è leggero, in qualche modo non esiste, è fatto d'aria, però la sua azione è aggressiva e si riferisce a una stagione in "movimento" (quel movimento che cantava: "se il vento fischiava ora foschia più forte"...).

Dietro l'immagine del vento c'è, d'accordo, una innumerevole tradizione poetica. C'è la soluzione romantica di Percy Shelley, con il suo *West Wind*, che rappresenta la forza dell'ispirazione che dovrebbe far vibrare la capacità poetica come un'arpa eolia ("fa' di me la tua lira"¹); ma c'è anche il «vento che stasera suona attento» dei montaliani *Ossi di seppia*, impossibilitato a smuovere un cuore ormai «scordato».² Nel Volponi di *Le mura di Urbino* (un testo degli anni Cinquanta) il vento trasporta l'ardore giovanile e il desiderio di fuga dalla città natale, però con tutto il suo interno combattimento: «Il vento d'incerta natura / che passa come un ragazzo / dietro le siepi o le mura, / senza niente, / come chi si allontani d'un passo / o per sempre».³ E si potrebbe andare avanti nella ricerca di questa "iconografia ventosa". In Amelia Rosselli, spinto dall'epoca, il vento parrebbe felicemente votato all'improvvisazione e al *déréglement*. Se guardiamo anche altri testi di *Documento*, vi troviamo intanto un «Vento d'Oriente»,⁴ che inverte (sia fatto apposta o no) la provenienza di Shelley, del resto negli anni del "vento dell'Est". Troviamo tuttavia altresì una situazione più ingarbugliata; in posizione finale, quindi, evidenziatrice: «Il vento stesso si tramuta in libidine / col vento!»;⁵ dove è fatto emergere tutto il contenuto pulsionale latente dell'immagine, ma nello stesso tempo insieme alla metamorfosi ("si trasmuta") una sorta di forzato ripiegamento, che si rivolge verso se stesso.

Se torniamo sul verso 8, lui pure presenta qualcosa di interrogativo e precisamente l'"angolosità". Che cosa significa? Che il vento non risparmia nulla, va a frugare in tutti gli angoli? Mi pare poco probabile, o almeno una *lectio difficilior*. L'"angolosità" è piuttosto, mi pare, l'effetto sferzante che cade di taglio, confermato più avanti dalle forbici (v. 12, qui curiosamente singolare e maschile), e confermato anche dal fatto formale dei versi scalati in fine di strofa. È un tratto significativo, l'"angolosità": si addice a una poesia "angolosa" che, è vero, si apre libera come il vento, e però, proprio perché poco controllabile, va a urtare l'abitudine conformistica e i ricettacoli del senso comune.

Un momento, però; se consideriamo il verso breve che viene scalato proprio sotto il v. 8, bisogna completare la frase: l'"angolosità" è una "angolosità da debutto": e il debutto rappresenta non solo l'imperizia iniziale di un aspirante non ancora rodato, ma anche la resistenza a sottomettersi al giudizio. Il debuttante ha paura del rifiuto, ma egli stesso rifiuta al giudice questo ruolo

¹ P. B. Shelley, *Ode to the West Wind*, in *Opere*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, in particolare p.203.

² E. Montale, *L'opera in versi*, cit., p. 11.

³ P. Volponi, *Poesie, 1946-1994*, Torino, Einaudi, p.106.

⁴ A. Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 368.

⁵ Ivi, 414.

sopraordinato, perché si ritiene consapevolmente detentore del nuovo, che il giudice non può capire. L'“angolosità da debutto” è quindi tutta ancora nel solco dell'ambivalenza che abbiamo già riscontrato. E l'ambivalenza s'imprime anche su altri temi circolanti nel testo, come ad esempio le “mani”. Strumento dell'attività e del contatto, le mani «asciutte / o bianche» (vv. 15-16) diventano nell'ultima strofa «amare mani» (v. 17), dove ancora la lingua è equivoca potendo trattarsi di aggettivo, ma anche di verbo, di negativo oppure di positivo. E ancora ancipite è l'ultima strofa dove pure il negativo si impanca, però prima è «una tranquilla morte» (v. 18) e poi una «tetra salma» (v. 21). Ma, di nuovo, occorre leggere per intero, per cogliere tutto l'andirivieni di euforia e disforia:

hanno visto muoversi in un'ombra dolce
e cara la tetra salma di venti vite
spese in vano.

C'è addirittura la morte-in-vita dell'esistenza inutile. Questo finale sta a contrappeso dello “slancio rivoluzionario” dell'inizio. Ma già il «vento scamicciato» era ben circondato, se torniamo a leggere la seconda strofa:

Vola nel vuoto questo mio oblioso cuore
avrà gèmito il mio squilibrato ardore
un vento scamicciato nella sua angolosità
da debutto.

Anche non voler vedere in quel volo la prefigurazione del suicidio, certo il “gèmito” infrange ogni entusiasmo dell'“ardore” rivoluzionario e artistico. E, come si vede, non c'è verso di ridurre ad uno questa poesia, animata dalla poetica della contraddizione.

(Francesco Muzzioli)

L'immaginazione torturata si tormentava
gli idilli nascevano e si tramutavano
in fantascientifico dubbio o nausea
e l'amore era un gioco di scacchi.

Il fantasma che regnava nella casa vuota
il fiero dedicarsi ai combattimenti
tutto prendeva una piega imprevista
se il dolor di capo ricominciava.

È nel voler dar fiducia e nel dover
toglierla, il perpetuo scacco della
regina: non ha fiducia, né può darla
mentre i lustrascarpe s'industriano.

Gli alberi assassini s'accovacciano,
foglie libere e deliberate hanno conti
aperti col vento; e l'ira della regina
si tramuta in angoscia col vento!

Il vento stesso si tramuta in libidine col vento!

Commento

Vediamo innanzitutto cosa succede quando la Rosselli abbandona la sua “metrica a blocco”, senza tuttavia rientrare nella regola dell’isometria. Le strofe si suggerirebbero un qualche ordine, perché sono quartine, se non si aggiungesse quella strofa-verso finale. Nel complesso, siamo ancora nel verso libero e riscontriamo un andamento prosastico. I versi sono ancora in buona parte eccedenti l’endecasillabo e i più lunghi vengono significativamente posti all’inizio e alla fine (rispettivamente 15 e 16 sillabe). Il tono prosaico è ottenuto dalla Rosselli soprattutto con l’uso di vocaboli lunghi, che distanziano gli accenti principali; ad esempio il v. 1 («L’immaginazione torturata si tormentava»), il v. 6 («il fiero dedicarsi ai combattimenti»), il v. 12 («mentre i lustrascarpe s’industriano»), il v. 14 («foglie libere e deliberate hanno conti»), in quest’ultimo tra l’accento di “libere” e quello di “deliberate” passano ben 5 sillabe atone, 6 se non si fa la sinalefe tra “libere” e “e”. Qualche sparso endecasillabo lo si trova (vv. 3 e 8), ma hanno accenti non canonici; l’unico secondo tradizione è il v. 7, «tutto prendeva una piega impreveduta», con accento di quarta e quindi endecasillabo a minore. Alla fine i versi armonici non sono endecasillabi, ma decasillabi, entrambi in posizione di fine strofa, vv. 4 e 16: «e l’amore era un gioco di scacchi» e «si tramuta in angoscia col vento», con lo schema ternario (anapestico) – – + – – + – – + – . La mancanza di metrica regolare non giustificherebbe gli enjambement, che invece sono anche molto drastici (dover/togliere, vv. 9-10; della/regina, vv. 10-11): devono essere interpretati come indici della casualità; infatti, in definitiva, la Rosselli continua a seguire una sorta di misura “spaziale”.

L’impianto semantico della poesia si basa su processi di personificazione: azioni e stati d’animo umani vengono attribuiti a enti astratti o elementi della natura. Nella prima strofa, l’immaginazione e gli idilli, nella quarta gli alberi, le foglie e il vento, quest’ultimo nel finale citato per tre volte. Nella seconda strofa il soggetto è un “fantasma”, quindi una via di mezzo tra il vivo e il morto, un antropomorfo alquanto ambiguo. Così come ambiguo è il soggetto umano rinvenibile, che potrebbe essere la regina. La regina potrebbe funzionare benissimo come proiezione dell’io femminile e assumere una posizione centrale come avviene nella terza strofa, con la sua sovranità contrapposta alla pluralità maschile dei lustrascarpe. Tuttavia, nemmeno la regina risulta essere un soggetto completamente umano in quanto, per un altro verso, non è altro che un oggetto, un pezzo del gioco degli scacchi. Nello stesso tempo, il mal di testa (il «dolor di capo», v. 8) non può essere riferibile ad altri che a un soggetto umano...

Ma torniamo alla regina e agli scacchi: uno dei versi più ritmici e anche più evidenziati è il v. 4, a chiusura della prima strofa, «l’amore era un gioco di scacchi». Più che l’aspetto ludico, qui è indicato l’aspetto strategico, l’allusione a una partita dove uno vince e uno perde – soprattutto perde, come si vede dal «perpetuo scacco della / regina». A partire da questa vera e propria, e lapidaria, definizione dell’amore, potremmo interpretare l’intero componimento come una “allegoria amorosa”. Una allegoria della problematicità dei rapporti con i tormenti dell’immaginazione, i dubbi che rovinano gli istanti idilliaci, le schermaglie, la fiducia e il suo contrario, la rabbia e l’angoscia della perdita. Ritorna in campo, in questo registro, l’ossimoro costitutivo di tanta poesia della Rosselli. Aggrovigliata fino al paradosso è soprattutto la terza strofa: a una prima fase di delusione, in quanto la “fiducia” offerta dall’impulso poi deve essere tolta a causa dell’insufficienza del partner, segue per giunta la constatazione dell’insufficienza del soggetto che non ha “fiducia” e quindi non può darla. Nell’ultima parte, la negatività si proietta nella natura stessa: il vento, che potrebbe allegoricamente rappresentare la passione, passando in mezzo all’ostilità di «alberi assassini» (per giunta «accovacciati», quindi si sottintende un agguato: potrebbe anche alludere a una posizione sessuale) e di foglie che hanno «conti aperti», rancori pregressi, finisce per chiudersi in un rapporto autoerotico con se stesso. L’ultimo verso è attraversato non a caso da una impropria costruzione sintattica, in quanto il vento si trasforma in “libidine” (quindi, dal concreto-naturale si torna all’astratto, al metonimico) – ma nella libidine con se stesso? Il punto esclamativo configura questa conclusione con una certa enfasi: si potrebbe vedervi una sorta di tautologia che interrompe l’analogia metaforica e segna l’intoppo della

mediazione poetica. Già nella seconda strofa, l'unico "regno" non è della regina, bensì del fantasma che resta ad abitare una «casa vuota», cioè il regno della solitudine. Da notare che, a differenza di quanto accadeva spesso nelle *Variazioni*, qui il tu non viene mai chiamato in causa, è come se fosse scomparso definitivamente dalla scena, lasciando il posto a soggetti plurali "disforici".

Ma vediamo il verbo utilizzato nell'ultimo verso, quel "si tramuta" che è lo stesso adottato già nella prima strofa (v. 2) e, poco prima della fine, nel v. 16. Si potrebbe allora intendere la metamorfosi come la forza del divenire che travolge qualsiasi pretesa o promessa di "amore eterno". Allo stesso modo, i patemi soggettivi si "tramutano" in personificazioni allegoriche. Non solo, ma vengono alterati da immissioni allotrie: vi sono infatti nel testo dei termini incongrui, in qualche modo indotti dall'automatismo surrealista. Ad esempio, al v. 3, il dubbio "fantascientifico" (che indica l'iperbole); oppure i "lustrascarpe" (v. 12), o le «foglie libere e deliberate» (v. 14). In tal senso, il verso che indica esplicitamente tale poetica del "caso" è il v. 7: «tutto prendeva una piega imprevista». Che questa evenienza creativa della sorpresa sia messa in carico del «dolor di capo», quindi una sofferenza cerebrale determina gli sviluppi della stranezza linguistica, ci riporta da capo all'ossimoro. Sofferenza-solitudine e scatenamento inventivo risultano alla fine coincidenti.

(Francesco Muzzioli)

È una soneria costante; un micidiale comprometersi
una didascalìa infruttuosa, e un vento di traverso
mentre battendo le ciglia sentenziavo una
saggezza imbrogliata.

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. Giocattoli sono le strade e
infermiere sono le abitudini distrutte da
un malessere generale.

La gola della montagna si offrì pulita al
mio desiderio di continuare la menzogna indecifrabile
come le sigarette che fumo.

Commento

Ermetica e ironica dichiarazione di intenti, dare un addio alla propria appassionata e complessa "poetica della forma": con tanto di autoritratto iniziale del volto sferzato dal vento, e autoritrattino finale mentre fuma le sigarette. Tre strofe rispettivamente di 4, 7 e 3 versi, attraversate dal "vento di traverso" della prima, che fa battere le ciglia all'io lirico, e che spazia nella gola della montagna evocata nell'ultima strofe, fino al fumo delle sigarette di Amelia, che chiude la serie delle immagini.

vv. 1-4

Indecidibile il soggetto: chi o cosa è "una soneria" ecc.? Forse la struttura metrica, la "urgente scatola" di cui al v. 7. La *soneria* potrebbe anche, allora, essere il famoso campanello della macchina da scrivere. La seconda metafora indicherebbe un venire a patti, a compromessi "micidiali", complicatissimi, per rientrare nella regola, mentre la terza ("una didascalia infruttuosa") manifesterebbe l'inutilità di tale regola. L'ultima metafora insiste sull'intralcio della forma nei confronti di ciò che si vorrebbe dire: come contro corrente, contro il "vento di traverso" che soffiava — l'imperfetto, come altrove, è spia della costruzione mitica della propria autobiografia interiore — facendo battere le ciglia alla fanciulla, mentre con grande sicurezza pronunciava (*sentenziavo*) le parole di una "saggezza imbrogliata": non che vuole imbrogliare, ma fonicamente e strutturalmente *imbrogliata* essa stessa.

vv. 5-9

Ecco la dichiarazione di intenti: "farla finita con le forme", personificate e sbeffeggiate mentre bisbigliano. Con un colpo d'ala e la solita dose di ironico masochismo, per via analogica la trita formula "forma e contenuto" genera il participio *contenenti*, al quale segue il complemento oggetto: forme contenenti la *scatola* (la "forma-cubo"!) della *mia anima*, scatola detta *urgente* per l'urgere della passione. Altro *coup de théâtre*: il rovesciamento del verbo "contenere" in *contenersi*, ovvero trattenersi: che sarebbe moralisticamente più "conveniente" per l'anima.

vv. 9-11

Per associazione, le regole si portano dietro il gioco. Le *strade*, forse le vie del gioco delle forme, sono dunque *giocattoli*, mentre le abitudini formali, dalle quali non è facile staccarsi, sono, con metafora avanguardista, *infermiere* che curano il male come possono: anch'esse *distrutte* dalla situazione generale, storica e socio-politica, di *malessere*.

vv. 12-14

Altro sintagma indecidibile. *Gola* infatti indica un avvallamento montano dove più forte s'infila il vento, ma vorrebbe la preposizione articolata "della" anziché "nella". La "gola nella montagna" potrebbe essere anche la gola del corpo della fanciulla: che si offre *pulita* (dal vento?) alla dipendenza dal vizio delle forme, come dal vizio del fumo. E che s'indovina cederà al desiderio di continuare la "menzogna indecifrabile" — straordinaria metafora dell'azione depistante delle forme —, come al desiderio di continuare a fumare "le sigarette che fumo".

(Laura Barile)