

Marialaura Di Nardo

Daniela La Penna

«*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*

Roma

Carocci editore

2013

ISBN: 978-88-430-7223-1

All'indomani della scomparsa di Amelia Rosselli, avvenuta nel 1996, e della pubblicazione, un anno più tardi, del volume antologico *Le poesie*, la frequentazione critica dell'opera di questa significativa autrice del secondo Novecento ha assistito a un rinnovato fervore di studi, di varie e approfondite indagini tese a riconfigurare la poetica rosselliana in un reticolato intertestuale e interdiscorsivo molto più complesso rispetto a quanto delineato fino a quel momento. Nell'alveo di questa nuova stagione critica, di cui pure vengono accolte varie suggestioni, Daniela La Penna fornisce un'accurata disamina di *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, come ci ricorda il sottotitolo del volume. La ricognizione della studiosa chiama in causa direttamente i testi, in special modo quelli che manifestano un più alto tasso di letterarietà e, quindi, un più esibito, controverso, ma pur sempre presente, dialogo intertestuale con i santi padri della tradizione letteraria. Ne consegue una riflessione attenta, accurata, una lettura spesso originale dei dati, mai lasciati allo stadio di mera catalogazione didascalica, per essere piuttosto inseriti in un sistema coerente che costantemente offre al lettore i suoi «fuochi prospettici» (p. 96).

Il primo capitolo del volume di La Penna si pone nel solco di una ricerca di percorsi tematici e isotopici ricorrenti in *Variazioni belliche*. L'analisi è preliminarmente condotta sulle «pietre angolari dell'edificio lirico» (p. 42), cioè le quattro poesie che aprono e chiudono le due sezioni della raccolta, al fine di riportare alla luce i richiami, le variazioni, le riprese, i latenti legami che «si muovono verso il riconoscimento della multidimensionalità del testo poetico» (p. 42). La disamina di *Poesie (1959)* conduce all'individuazione di una forte abbondanza di tracce iconiche del *limen* che, se da un lato risultano dichiarative della natura incipitaria dell'intera sezione, dall'altro si ricollegano, secondo la studiosa, ai molteplici assetti grafici e metrici accolti nella prima parte di *Variazioni belliche*. È cioè proprio la configurazione liminare dello spazio di *Poesie*, in cui l'io poetico-neofita «non è né questo né quello e, tuttavia, sia l'uno sia l'altro» (p. 45), che rende possibile la manifestazione e teatralizzazione del polimorfismo metrico, della variegata carica potenziale della voce poetante. All'immagine del *limen* fa da opposto e complementare contraltare, nella sezione delle variazioni vere e proprie, l'isotopia topologica della gabbia, dello spazio chiuso, cui corrisponde il reticolato ritmico e grafico del quadro-quadrato del saggio *Spazi Metrici*.

Il rosselliano testo autoesegetico, pubblicato all'altezza del 1962, torna ad aprire il secondo capitolo che ne indaga i legami con l'opera dell'americano Charles Olson, *Projective Verse*, evidenziandone gli aspetti imitativi e, talvolta, correttivi. Se la disposizione del quadrato poetico, teorizzata nell'*Allegato*, è data dalla prima stringa di pensiero che, riversata sul foglio, ne determina l'espansione spaziale e temporale, ne consegue che tale quadrato poetico è regolato dalla stessa legge che modella la *composition by field* di Olson: «FORM IS NEVER MORE THAN AN EXTENSION OF CONTENT» (p. 67). E nel caso dell'esperienza poetica di Amelia Rosselli il vero *content*, contenuto, della *composition by field* è il linguaggio. Dunque la trattazione di La Penna procede con l'analisi degli elementi che di esso sono stati più messi in ombra a vantaggio dell'aspetto neologico e plurilingue: la tessitura verbale e l'orditura sintattica.

I successivi tre capitoli sono dedicati alla pratica dialogica, intertestuale ma anche intratestuale, rintracciata nelle opere scritte tra il 1952 e il 1969, e delle quali La Penna ripercorre in via preliminare la preistoria compositiva e la storia editoriale. *Testualità e performance nel laboratorio di Primi scritti* individua in Joyce e in Rimbaud i principali interlocutori di una raccolta che

«determina nel lettore una vertigine» (p. 91) per il processo di deterritorializzazione cui è sottoposto, così come deterritorializzati sono la lingua e la biografia di quest'autrice. Nei confronti del padre dell'*Ulysses*, Amelia Rosselli contrae un duplice debito: uno di natura tematica e figurale, l'altro di tipo commentativo. Nel primo caso, La Penna parla di «*performance* linguistica intesa come linguaggio notturno, onirico» (p. 93), che trae la sua ispirazione proprio dal modello joyciano, seguendo i dettami interpretativi proposti da *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. Ancora sulla scorta di questo primo strumento esegetico di *Finnegans Wake*, in special modo sull'esempio fornito da Gilbert in *Prolegomena to Work in Progress*, si collocherebbero invece le note autoriali tanto di *Le Chinois à Rome* quanto di *Variazioni belliche*, plasmate tenendo d'occhio un esempio modernista più di quello nostrano, pasoliniano *in primis*. Ma ancor prima di Joyce è Rimbaud ad agire da «arci-modello per alcune affermazioni poetologiche, fornendo un vocabolario e un alfabeto per il sillabario poetico di Amelia Rosselli» (p. 96). Tra le pagine di *Sanatorio 1954* e *Adolescence*, Daniela La Penna rintraccia e analizza somiglianze strutturali, escursioni pronominali funzionali alla narrazione dell'io, motivi letterari comuni: il ritorno agli antenati, l'afasia del linguaggio, la parodia delle credenze religiose, l'immagine del suicidio non di rado inteso come momento obbligato di transizione per ricongiungersi alla propria genia.

Ed è ancora Rimbaud a presentarsi negli ultimi due capitoli, assieme a Montale *in primis* ma anche a Dante, Campana, Lautréamont, Mallarmé, come padre non meno santo nei versi de *La libellula* e delle raccolte successive. Il volume di La Penna interroga costantemente i passi in cui le ipoteche intertestuali si fanno maggiormente visibili, senza mancare mai di indagare le relazioni e le funzioni che questi scrittori rappresentano nell'opera di Amelia Rosselli. Ne consegue un'esperienza poetica che tende a porsi nei termini di struttura fortemente polifonica. La tradizione viene chiamata in causa nei propri versi seguendo una memoria che è, soprattutto nel *Panegirico* del 1958, sostanzialmente incipitaria, giacché è lo stesso poemetto ad avere i tratti dell'*incipit*, del debutto poetico: in altri termini la Rosselli «sembra utilizzare l'*incipit* allografo in maniera funzionale al progetto di esaltazione del proprio inizio» (p. 151). Più in generale, risulta chiaro nell'opera di La Penna quanto sia proprio il dialogo con i santi padri, controverso e parimenti immancabile, a garantire l'autorappresentazione della voce rosselliana capace di passare attraverso la tradizione per rifondarne una nuova.

La ricognizione delle fonti allografe si accompagna, in misura più intensa nel capitolo conclusivo, con quella delle fonti autografe: ne emergono una serie di percorsi autocitazionali all'interno di una macrostruttura testuale «in cui il *prima* e il *dopo* sono fortemente presenti alla continua ridefinizione della propria lirica identitaria» (p. 178). Il dialogo intratestuale è inoltre di preferenza innestato in quel tessuto che è già di per sé interessato da dialogo intertestuale: il risultato è una consapevole con-fusione identitaria, un coro di voci sapientemente assimilato e manipolato da un direttore d'orchestra che sembra confermare, all'altezza del 1979 con *Impromptu*, il fallimento della «promessa / d'un semplice linguaggio».