

Gilda Policastro

Antonio Loreto

I santi padri di Amelia Rosselli, «Variazioni belliche» e l'avanguardia

Arcipelago edizioni

Milano

2014

«Uno dei maggiori poeti del Novecento occidentale»: così Antonio Loreto definisce Amelia Rosselli nella premessa al recente studio sull'autrice, che intanto ne ristabilisce il posizionamento all'interno dei movimenti d'avanguardia del vecchio secolo, riesaminandone poi, nell'ottica del discorso specificamente metapoietico, il testo esordiale e capitale ai fini di una riconsiderazione della lirica contemporanea nel suo complesso.

La prima parte del libro si concentra così sul rapporto tra Rosselli e l'avanguardia, a partire dal rilievo del comune intensificarsi della critica d'autore connessa all'opera, così che «l'idea progettuale [...] diventi catalizzatrice dell'interesse del fruitore molto più delle qualità sensibili». Loreto insiste sull'«operazione» come fulcro dell'attività artistica prima e oltre l'oggetto estetico (con l'esempio archetipico e canonico del *ready-made* duchampiano): elemento che accomuna l'arte alla scrittura degli autori della seconda avanguardia, spesso peraltro direttamente implicati (è il caso di Nanni Balestrini) nelle arti visive. Al di là della discussione specialistica sull'idea di «autenticità» e «non falsificabilità» di un'opera concepita come rappresentazione e concetto anziché come oggetto e prodotto, a interessare gli studiosi di Rosselli e in generale della poesia del secondo Novecento sarà il rilievo di come, da quel momento in poi, si sia affermata l'imprescindibilità di un codice di «istruzioni» ai fini della restituzione del senso. Laddove l'arte si fa cioè (apparentemente) più esoterica e meno immediatamente comprensibile, insiste Loreto, l'ausilio di una teoresi esplicita ne esalta e salvaguarda il valore comunitario. Ecco che emerge da sé l'affinità maggiore tra i più celebri rappresentanti dell'ultimo movimento espressamente avanguardista italiano e Amelia Rosselli, la cui pratica dell'«allegato» (l'extratesto che accompagna l'opera fino a costituirne parte integrante, come nel caso di *Spazi metrici*) finisce con l'apparentare strettamente ai Novissimi un'autrice talvolta apertamente ostile ad alcuni di essi (soprattutto a causa del rapporto di dipendenza da Pasolini quanto alle questioni più squisitamente editoriali).

Nella seconda parte, la più analitica e innovativa del lavoro, Loreto approfondisce alcune questioni già accennate nella prima: anzitutto come la reinvenzione rosselliana dello spazio metrico quale luogo d'intersezione tra frase e verso sia riconducibile a pregressi o coevi esperimenti visivi di riqualfica geometrica dell'impulso affabulativo insito nella scrittura (con precedenti da Mallarmé a Balestrini e Porta). Ne deriva un rapporto inquieto e mobile tra la forma poetica e quella prosastica, con l'intenzione di riprodurre il pensiero forzando i limiti versali in favore di una più distesa (sebbene non consequenziale) narratività, insieme a una spinta più conservativa quanto alla configurazione poetica (la celebre forma-cubo). Le *Variazioni* risponderebbero così proprio sul piano costitutivo a un'istanza di «narrativizzazione» del discorso, entro l'oscillazione compositiva tra la materia soggettivamente enunciata (attraverso il perpetuarsi della pur conflittuale «relazione di persona *io:tu*») e un'oggettivazione storica del vissuto che contrasterebbe con lo stigma dell'autobiografismo. Tra il rovello ricostruttivo del proprio passato e della propria identità nel «doloroso tentativo di ripristinare i collegamenti interrotti» e la effettiva dissoluzione di qualunque nesso tradizionalmente narrativo (fino alla negazione complessiva degli eventi stessi, esasperata dalla caratteristica sintassi, ossessivamente dubitativa), il dialogo tra soggettività e alterità opposta o comunque alternativa al sé poetico si rivela però effettivamente «illusorio o fallimentare», dal momento che «il tu che si pone di fronte non esiste, è una costruzione, un ologramma». Resta la dialettica tra spazio definitivamente circoscritto e tempo costantemente revocato in dubbio, ossia il contrasto fondativo di un'intera poetica tra la «stabilità del sistema» e l'«instabilità dell'impulso».

È in particolare l'ultimo capitolo, nutrito com'è di riferimenti alla musica, alla narratologia, alla logica, a rendere maggiormente conto della stratificazione e della complessità di una poesia finora giudicata (con eccesso di superficialità) scomposta, effusiva e sentimentale. Ribattendo la *vexata quaestio* della lirica e della soggettività (spauracchio della poesia tardomoderna, che più volentieri dell'io si affida alle forme del redivivo cut-up o del più recente googlism) Loreto la riporta, come anticipavamo, entro i legittimi confini di un ambito non aridamente pronominale quanto oggettivo: l'antibiografismo esplicito della poetica rosselliana non sarebbe così contraddetto dalla presenza (peraltro oscillante e sconnessa) dell'io nel vivo dell'opera, quanto piuttosto ribadito dall'impossibilità di rintracciare, nel percorso di scrittura, una qualunque marca di ripiegamento narcisistico. Diciamolo, infine: non si tratta di Alda Merini, poetessa della vulgata mattoide, ma di un poeta, appunto: non la biografia da figlia di Carlo, la conseguente pazzia o almeno il dolore immedicabile, ma la piena consapevolezza dei mezzi costruttivi (come dei limiti epistemici e conoscitivi) del fare poetico. E che non si tratti (solo) di metapoiesi ma di trasmissione di conoscenza per noi, il sobrio ma commovente finale del libro lo pone definitivamente in primo piano: la storia dei «santi padri» della *Libellula* riguarda il nostro dolore, e una sua remota ma attiva possibilità di «lenizione che non coincida tragicamente con la fine. Non necessariamente, perlomeno».