

Daria Pescosolido

Sempre voler significare*

Percorsi di senso e geometrie in Amelia Rosselli e Emily Dickinson

Abstract

Il contributo intende proporre dei percorsi tematici – dal giardino all’inventario ornitico fino alle immagini del disordine e del caos – attraverso i quali fornire spunti di riflessione sull’opera poetica di Rosselli e di Dickinson, partendo dall’esperienza di traduzione delle poesie di Dickinson svolta da Rosselli. Si tenterà di evidenziare con particolare interesse, osservando il dato testuale, non solo la straordinaria affinità degli immaginari e degli intenti poetici fra le autrici, ma anche la comune vocazione ad una ricerca linguistica volta al raggiungimento di uno stile trasgredente i canoni tradizionali di poetica. Questa ricerca è rintracciabile nei metodi personalissimi di scrittura di Rosselli e di Dickinson, che conducono a rinnovate modalità ritmiche e alla costruzione di un nuovo impianto formale, geometricamente tracciabile.

The paper aims to suggest thematic itineraries – from the garden to the ornithic inventory up to the images of disorder and chaos – through which to provide food for thought on the poetic work of Rosselli and Dickinson, starting from the experience of translation of Dickinson's poems carried out by Rosselli. We will try to highlight with particular interest, observing the textual data, not only the extraordinary affinity of the imaginary and poetic intent between the authors, but also the common vocation for a linguistic research aimed at achieving a style transgressing the traditional canons of poetics. This research can be found in the very personal writing methods of Rosselli and Dickinson, which lead to renewed rhythmic modalities and to the construction of a new formal, geometrically traceable system.

1. Da poeta a poeta

«Impossibile dire qualcosa di nuovo sulla Emily Dickinson, così come è molto difficile definirne la personalità. [...] [B]en più drammatica è la lettura delle sue poesie, che sprizzano luce e vitalità da quei pori che sono le loro immagini, la loro definitiva religiosità».¹ Con queste parole nel 1976 Amelia Rosselli recensisce le *Poesie* di Dickinson. Negli stessi anni inizia a interessarsi anche a Sylvia Plath, che ammira per l’uso concreto delle metafore e la secca musicalità, «degnata seguace di Shelley e Keats, o di Blake e della Dickinson».² Si potrebbero indovinare tanti punti

¹ Amelia Rosselli, *Emily scrive al mondo*, recensione a Emily Dickinson, *Poesie*, versione dal testo critico e saggio introduttivo di Guido Errante, Parma, Guanda, 1975, in «La Stampa», 6 febbraio 1976; ora in Amelia Rosselli, *L’opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emanuela Tandello. Saggio introduttivo di Emanuela Tandello, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1223-1225: p. 1223 (da cui si citerà d’ora in avanti con il solo rimando all’abbreviazione OP).

² Amelia Rosselli, *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*, OP, pp. 1226-1232: p. 1230.

di contatto tra le tre: si potrebbe decidere di seguire la traccia di uno «strabismo di chi guarda “ben oltre”»,³ di trovare quella tavolozza di colori unanime di cui si servono per colorare lune, lampade, uccelli, assenze,⁴ oppure di sfilacciare il discorso degli immancabili *topoi* del dolore, della morte, dell'amore; ma soprattutto si può parlare, ed è quello che ci interessa in questa sede, di quel «dilagante sfrangiarsi della significazione»⁵ e di quella «geometria della passione»⁶ che fanno della poesia, nel suo irraggiare impensabili possibilità, «una casa più bella della prosa» allietata da «visite dolcissime».⁷

Rosselli traduce Dickinson per il “Meridiano” curato da Marisa Bulgheroni, la quale sceglie per lei «testi che pensav[a] vicini al suo modo di essere poeta [...] ma anche altri che soltanto lei avrebbe potuto rendere in una letteralità fulminante».⁸ Rosselli trova le scelte «pericolose»,⁹ ma la Dickinson ha scritto «cose [...] così rare»¹⁰ che sente di non potersi sottrarre alla sfida del traduttore. La stessa Bulgheroni ci fa notare come Rosselli ricorra, durante l'operazione della traduzione, alle stesse strategie linguistiche così tipiche e riconoscibili della propria poetica. Su tutte l'uso (o l'irrompere) del cosiddetto *lapsus*, come nella resa in italiano della poesia n. 430 in cui

“Downiest” al v. 6 dell'originale, superlativo di “downy” (da “down” lanuggine, piumino) si fonde, ai suoi occhi, con “downest” superlativo di “down” (discendente, giù): i mattini “più morbidi” diventano i “più Depressi” con un effetto di sprofondamento che è implicito nel testo.¹¹

³ Andrea Zanzotto in una recensione a *Documento* sul «Corriere della Sera» del 18 luglio 1976, *Amelia Rosselli: Documento*, ora in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 127-129: p. 128.

⁴ Per un piccolo cortocircuito di immagini e colori si potrebbe, solo come *divertissement*, suggerire un percorso: per Plath il blu è il colore di una luce fredda che indica la distanza celeste, è il colore dell'immagine di Maria, trasfigurata in una luna-madre indifferente; la luna ha «la bocca fissa nell'O» (Sylvia Plath, *La luna e il tasso*, in Ead., *Tutte le poesie*, a cura di Anna Ravano, con un saggio di Seamus Heaney, Milano, Mondadori, 2013, p. 505. Orig. «With the O-gape», *The moon and the yew tree*, ivi, p. 504) e in Rosselli ha «la [...] faccia promiscua» che si attende riempia «il vuoto della campana / di vetro blu» (*Questo trovare la via al tuo cuore*, OP, p. 324; non a caso *La campana di vetro* è il titolo dell'unico romanzo plathiano); in Dickinson all'immagine del cielo, in cui si ambienta, tra le altre cose, un frustrato dialogo con Dio, è associata l'immagine del cerchio, come vedremo più avanti, e quella del mare, in cui il cielo si rispecchia, «Blu col Blu» (traduzione di Rosselli, in Emily Dickinson, *Tutte le poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di Marisa Bulgheroni, Milano, Mondadori, 1997, p. 1665. Orig. «Blue to Blue», n. 632, ivi, p. 716. All'edizione delle poesie di Dickinson sopracitata si farà riferimento d'ora in avanti con il solo rimando all'abbreviazione TP). La lettera “O” è blu per Rimbaud (Arthur Rimbaud, *Vocali*, in Id., *Illuminazioni*, introduzione, traduzione e note di Ivo Margoni e Cesare Colletta. Commento di Cesare Colletta, Milano, Rizzoli, 1981, p. 231) e il cerchio (e la lettera “O” non è altro che un cerchio) è blu per Kandinsky: «l'angolo ottuso [...] un tipico angolo azzurro [...] preannuncia la curva e, nel suo ulteriore procedere, ha come fine ultimo il cerchio» (Wassily Kandinsky, *Punto linea superficie*, traduzione di Melisenda Calasso, Milano, Adelphi, 1968, p. 77).

⁵ Andrea Zanzotto, *Amelia Rosselli: Documento*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario* cit., p. 128.

⁶ Emanuela Tandello, *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998, Firenze, Giunti, 1999, pp. 7-18.

⁷ N. 657, TP, p. 749 e p. 751. Orig. rispettivamente: «A fairer House than Prose» e «Of Visitors – the fairest», ivi, p. 748 e p. 750. Con le parole di Rosselli, «una casa bislacca fatta di tranelli, vuoti d'aria, incastri / e libertà: permessi al vuoto», *Nel mondo delle idee non vi era nessun pianto, ma nella*, OP, p. 99.

⁸ Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Stefano Giovannuzzi, et al., *Notizie sui testi*, OP, pp. 1261-1519, p. 1517.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

Ricordiamo come la poesia di Rosselli si dipani in un continuo gioco di parole che fa dell'intero *corpus* una sorta di misterico e inquietante scioglilingua, un inarrestabile indovinello sfingeo a cui non si può dare quasi mai risposta. Il *lapsus* è stato definito a partire da Pasolini come «una invenzione che si fa da sé» e che, a sua volta, contribuisce a inventare una lingua che «si ha l'impressione che succeda per gli esperimenti di laboratorio più terribili»;¹² a seguire, è stato identificato da Mengaldo come uno dei «fenomeni aberranti» di una «lingua vistosamente deviante», «le cui cellule proliferano [...] come nella crescita tumorale [...] patogena e mortale».¹³ Descritta, o sarebbe meglio dire diagnosticata, dai suoi primi critici nei termini di una terribilità, di una patologia, la lingua/scioglilingua di Rosselli ha trovato una più pacificata e tecnicamente più accurata analisi nelle parole di Agosti¹⁴ e in quelle di Tandello, la quale inquadra il concetto di *lapsus* nel *glissage* lacaniano, ovvero lo scivolamento del significato attraverso i significanti, «la cui economia risiede nell' "impercettibile somiglianza", o in una "generica analogia strutturale" – battaglia-bottiglia, per intenderci, o il celeberrimo» non a caso «traduttore-traditore».¹⁵ A titolo d'esempio in Rosselli troviamo «congenitale» come parola nata dalla fusione di «congenita» e «genitale» (quindi compresenza di due significati in un significante); «impietosita; impietrita», «lattante, latitante» (come derivazione di una parola dall'altra di tipo allitterativo o poliptotico) e «trattoria»-«traiettoria»-«rotatorio»-«ruota»¹⁶ (come ripresa e variazione anagrammatica di un lemma nel corso del componimento).

Le versioni italiane delle poesie di Dickinson sono costellate di fenomeni perturbanti e inusuali, che, oltre il *lapsus*, comprendono l'uso di termini arcaici, la preferenza dell'accezione etimologica delle parole, l'invenzione linguistica, rispondenti all'esigenza di aderire, più che semanticamente, foneticamente e ritmicamente al testo originale (ma la poesia ci insegna che l'omofonia non è *non-semica*). Così il «Sackcloth» diventa «La Tela di sacco»,¹⁷ «the old [Blossoms]» sono, tra i fiori, «quegli vecchi»,¹⁸ «content» non è «felice» o «contento» ma «contentato»,¹⁹ l'«erasing sight» è reso con «vedere scancellante»²⁰ e «Illocality» è, alla lettera,

¹² Pier Paolo Pasolini, *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il Menabò», 6, 1963; ora in Amelia Rosselli, *La Libellula*, con uno scritto di Pier Paolo Pasolini, Milano, SE, 1996, pp. 101-105: p. 103.

¹³ Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 1978, pp. 994-997.

¹⁴ «il lapsus è la manifestazione del processo associativo in quello spazio del testo che si configura o, che è configurabile, in una unità (lessicale) di rappresentazione. [...] [E]sso si potrebbe ulteriormente definire come la compresenza – per equipollenza virtuale (mentale) degli elementi – di due, o più, vocaboli diversi in una medesima configurazione verbale (l'unità di cui sopra)»; Stefano Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 133-151: p. 135.

¹⁵ Emanuela Tandello, *Cortocircuiti del senso*, in Biancamaria Frabotta (a cura di), *Poeti della malinconia*, Roma, Donzelli, 2001, pp. 179-189: p. 182.

¹⁶ Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! la morte*, OP, p. 46; *La Libellula*, ivi, p. 208; *L'alba si presentò sbracciata e impudica; io*, ivi, p. 74; *I bambini d'inferno crescevano sporadicamente, le*, ivi, p. 65.

¹⁷ N. 430, TP, p. 474. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1661.

¹⁸ N. 443, ivi, p. 486. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1661.

¹⁹ N. 505, ivi, p. 560. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1663.

²⁰ N. 601, ivi, p. 676. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1664.

«Illocazione»²¹ (da notare anche il mantenimento delle maiuscole che, insieme al trattino, sono la spia grafica più caratterizzante, a colpo d'occhio, di una poesia dickinsoniana). «La plurilingue Amelia fa nascere nel suo italiano fieramente anomalo l'inglese deviante di Emily»,²² traduce con “analfabetismo” così come con “analfabetismo” scrive, nel tentativo di comunicare quel nodo indicibile abitante le caverne di un paesaggio interiore, che non può che fuoriuscire magmatico e “belante”²³-“babelante”.²⁴ Così i

“diverticoli” da gravitazione fonica [sono] perfettamente funzionali all'interno di un massimo di apprendimento, con produzioni di spigoli e rilievi scattanti, artigliati mostriciattoli di luce, brividi a raffiche: neologismi, solecismi, “barbarismi” su fondo plumbeo. Il tutto in una situazione tranquillamente blasfema nei riguardi della “comunicatività”, non solo nella sua accezione più corriva.²⁵

E questo vale sia per la scrittura propria che per la traduzione. Rosselli attua un procedimento di appropriazione del testo da tradurre, ma anche, contemporaneamente, di allontanamento dalle regole morfo-sintattiche. Le parole non solo “traslocano”, si “trasportano” da una lingua all'altra, come ci ha insegnato Meneghello,²⁶ ma si trasportano, traslocando, anche dalla lingua *tout court*. Da qui, come aveva notato Barile a proposito delle traduzioni delle poesie di Plath, Rosselli sente «una doppia fedeltà [...]: a Sylvia[/Emily] da una parte e anche alla sua stessa prassi dall'altra».²⁷ Inoltre, «[i]l rispetto “letterale” del ritmo le permette di alleggerire e velocizzare la lingua italiana, così diversa da quella inglese, fatta per l'oralità, liquida e fluida [...]» ispirando il nuovo ritmo «al vibrante, tormentato *Sprung Rythm* inglese di Hopkins»; come spiega ancora Barile «si tratta, in definitiva,

²¹ N. 963, ivi, p. 1034. Traduzione di Rosselli, ivi, p. 1666. Per un'analisi approfondita delle traduzioni rosselliane si rimanda a Laura Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pisa, Pacini, 2015.

²² Marisa Bulgheroni, *Sei traduzioni da Emily Dickinson*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 262-266: p. 265.

²³ «Temo di apparire strana, confusa / a belare quest'incomprensione», *Tu non vivi fra queste piante che s'attorcigliano*, OP, p. 301.

²⁴ «[...] la tua convinta orazione / per un babelare commosso [...]», *Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapé*, OP, p. 7. La poesia citata apre la raccolta d'esordio di Rosselli (*Variazioni belliche*, Milano, Garzanti, 1964) e si erge a manifesto della sua poetica balzubiente e rivoluzionaria. Il termine rosselliano, con le sue variazioni, è avvicicabile al «balbo parlare» degli *Ossi di seppia* (Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2012, p. 60), ovvero alla scelta del poeta moderno di discostarsi dal sublime dannunziano e dei “poeti laureati”. Così come la nuova dizione montaliana inaugura il progetto stilistico degli *Ossi*, così la «convinta orazione» rosselliana anticipa la svolta stilistica e metrica delle *Variazioni* e della *Libellula*.

²⁵ Andrea Zanzotto, *Amelia Rosselli: Documento*, in Id., *Aure e disincanti nel Novecento letterario* cit., p. 128.

²⁶ «Le parole di provenienza diversa reagiscono tra loro, prendono toni nuovi e nuova densità, traslocano. [...] Insorge una materia nuda o grezza o soda o come si vuole (sono aggettivi di Meneghello [...]) che getta luce, vuole parole sue»; Domenico Starnone, *Il nocciolo solare dell'esperienza*, in Luigi Meneghello, *Opere scelte*, progetto editoriale e introduzione di Giulio Lepschy, a cura di Francesca Caputo, con uno scritto di Domenico Starnone, Milano, Mondadori, 2006, pp. IX-XLI: pp. XXVI-XXVII. Cfr. anche Luigi Meneghello, *Trapianti. Dall'inglese al vicentino*, Milano, Rizzoli, 2002.

²⁷ Laura Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli* cit., p. 47. Sulle traduzioni rosselliane da Sylvia Plath sia permesso il rimando anche a Daria Pescosolido, «Il genio della plenitudine». *La trans-lingua di Amelia Rosselli nelle traduzioni da Sylvia Plath*, «Quaderni del '900», XVI, 16, 2016, pp. 85-94.

di una sostituzione del verso metrico con la “battuta” musicale, dove ciò che conta è il tempo [...] e non il numero delle note».²⁸

È nel suo fondamentale saggio teorico «che è un poco tecnico, ed allo stesso tempo un poco fantastico, un poco folle»,²⁹ *Spazi metrici* (1962), che Rosselli elabora il proprio sistema di scrittura, basato sulla scoperta che gli elementi minimi della frase sono innanzitutto “suono” e, ancora prima, “rumore”, particelle di un linguaggio musicale, ma anche espressione fisiologica, primaria pronuncia dell’essere umano in relazione col mondo. La parola è poi “idea” della mente (ed anche le preposizioni, gli articoli, ecc. non sono più “parole vuote”, perché anch’esse significanti), e, in quanto idea, ha una vocalizzazione tutta interiore. Da queste premesse, nasce l’urgenza di costruire uno spazio sulla pagina che sia la più fedele trasposizione dello scandire del pensiero, di mettere a punto «un sistema o ordine basato sulla *realtà fisica* e su un criterio di *naturalità*»³⁰ scegliendo «come nuove coordinate metriche, due coordinate proprie della *realtà fisica*: spazio e tempo».³¹ L’intento è dunque quello di fornire un campo d’azione assoluto, ovvero uno spazio razionale e universale, alla poesia, darla alla realtà sotto forma di “realtà”. E così notiamo come, specialmente in *Variazioni belliche*, la poesia ci appaia sulla pagina come *blocco* unico dalla forma quadrata³² (la cui larghezza-battuta è determinata dal suono del campanello della macchina da scrivere,³³ e la cui lunghezza è la durata della significazione, dell’impulso – o ispirazione – che spingeva a scrivere), da leggersi tutto d’un fiato, come un legato musicale.

2. Per altro giardino

Tornando alle traduzioni, si propone per intero la versione italiana di Rosselli della poesia n. 945:

This is a Blossom of the Brain –
A small – italic Seed
Lodged by Design or Happening
The Spirit fructified –

Questo è uno Sbocciare del Cervello
Un piccolo – Seme corsivo
Abitato dal Calcolo o dal Caso
Che lo Spirito fruttificò –

²⁸ Laura Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli* cit., pp. 50-52.

²⁹ Rosselli in una lettera a Pasolini del 19 aprile 1962; ora in OP, p. LXXXI.

³⁰ Florinda Fusco, *Amelia Rosselli: oltre il verso*, in Caterina Verbaro (a cura di), «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». *Per Amelia Rosselli*, Atti del convegno, Università della Calabria, 13 dicembre 2006, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2008, pp. 77-86: p. 84.

³¹ *Ibidem*.

³² «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione. Scrivendo passavo da verso e verso senza badare ad una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso»; *Spazi metrici*, OP, pp. 181-189: p. 187.

³³ «Scrivendo a mano poi, si pensa con più lentezza; il pensiero deve aspettare la mano e viene interrotto, ed ha più senso il verso libero che rispecchia queste interruzioni, e questo isolarsi della parola e della frase. Ma scrivendo a macchina posso per un poco seguire un pensiero forse più veloce della luce»; *ivi*, p. 188.

Shy as the Wind of his Chambers
 Swift as a Freshet's Tongue
 So of the Flower of the Soul
 It's process is unknown –

Timido quanto il Vento nelle sue Stanze
 Veloce come la Lingua d'un Ruscello
 Così per il Fiore dell'Anima
 Il suo sviluppo è sconosciuto.

When it is found, a few rejoice
 The Wise convey it Home
 Carefully cherishing the spot
 If other Flower become –

Quando è scoperto, alcuni gioiscono
 I Saggi lo convogliano a Casa
 Attentamente, teneramente curando
 Se altri Fiori succedessero.

When it is lost, that Day shall be
 The Funeral of God,
 Upon his Breast, a closing Soul
 The Flower of our Lord –

Quando è perduto, quel giorno sarà
 Il Funerale di Dio,
 Sul suo Petto, un'Anima richiusa
 Fiore di nostro Dio³⁴

È una poesia che riflette su se stessa e sul suo modo di farsi. Anche nell'opera di Rosselli si contano moltissimi testi metapoetici, dal momento che, come ci ricorda Giudici, l'argomento principale della sua poesia è senza dubbio la lingua, «intesa nel senso generale di linguaggio, in quanto facoltà umana, mezzo di esplorazione, sperimentazione e (appunto) invenzione»³⁵ e, nello specifico, «la “sua” lingua italiana impazzita con superiore sapienza».³⁶ Attraverso la metafora vegetale, nel suo «Sbocciare» da «Seme» a «Fiore», la parola scaturisce dall'anima, dal «giardino della mente».³⁷ Così in Rosselli: «[q]uesto giardino che nella mia figurata / mente sembra voler aprire nuovi piccoli / orizzonti»,³⁸ «cantinati pieni di significato».³⁹ «[C]antinati» è una tipica formazione rosselliana di cui possiamo indovinare le molteplici diramazioni di senso se la intendiamo come una delle numerose *variazioni* del termine “canto” (oltre che come una pronuncia scorretta di “scantinati”, da interpretarsi come l'officina segreta e sotterranea in cui si produce il “canto”); secondo la logica del poeta si diramerebbero due percorsi:

- “canto” → “cantone”,⁴⁰ “cantonata”⁴¹ = angolo, parte di uno spazio → spazio poetico, il quadrato sulla pagina di cui si parlava (ma anche “cantonata” come “equivoco”, “gioco a confondere” della prassi poetica);

³⁴ N. 945, TP, pp. 1016-1018. Traduzione di Rosselli, *ivi*, p. 1195.

³⁵ Giovanni Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, prefazione a Amelia Rosselli, *Le poesie*, a cura di Emanuela Tandello, Milano, Garzanti, 1997, pp. VII-XIII: p. VIII.

³⁶ Giovanni Giudici, prefazione a Amelia Rosselli, *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, pp. 11-19: p. 18.

³⁷ N. 500, TP, p. 555. Orig. «the Garden in the Brain», *ivi*, p. 554.

³⁸ *Questo giardino che nella mia figurata*, OP, p. 246.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ «i cantoni della casa umida di desideri inconvocabili», *Nel mondo delle idee non vi era nessun pianto, ma nella*, *ivi*, p. 99; «fuori del cantone della morte», *Contro ogni tentativo della sorte suonava una freccia imbiancata*, *ivi*, p. 145.

⁴¹ «e le canzoni / attorno attorno svolgevano attività febbrili, cantonate / disperse», *Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio*, *ivi*, p. 41.

- “canto” → “canzone”,⁴² “canzonetta”⁴³ → la poesia nella sua dizione moderna contrapposta all’ inno della tradizione, all’ orazione del poeta-vate.

Il giardino è eletto spazio della formulazione poetica e della possibilità di rivoluzionare il canto, è, per l’ appunto, «quadro giardino / perfettamente atto alla libertà»,⁴⁴ e in Dickinson «Rivoluzione è il baccello / da cui i sistemi erompono»,⁴⁵ in un continuo equivalersi del fiore con la parola poetica («un fiore – un enunciato»,⁴⁶ «ingarbugliati versi o fiori»⁴⁷). Anche Dickinson inventa il proprio canto, rimodellandolo «sui metri dell’ innologia protestante e sui ritmi della ballata», i quali «vengono elaborati e alterati con effetti prosodici inattesi, spezzati da scarti oracolari, complicati da rime imperfette, da dissonanze ricercate, da pause forzate». ⁴⁸ Simbolo di questa operazione si fa il fiore, per l’ innocenza e purezza che propaga, emblema della primavera, della giovinezza, ma anche caposaldo della Natura. Così Rosselli dice: «io fiorisco i versi di altre altitudini»,⁴⁹ rivelando il suo ardito progetto di una nuova poesia. Il suo percorso poetico, di formazione e di ricerca innanzitutto, è, dunque, come «un gracile cammino / fatto di piccole erbe trastullate»⁵⁰ (giocate, poetate), dove il poeta stesso è un «fiore strampalato», ma che «provved[e] al caso»,⁵¹ dando i suoi frutti; «essere un fiore, è», difatti, «profonda / responsabilità». ⁵²

La seconda strofa del testo che abbiamo preso in esame introduce un’ altra metafora ispirata alla Natura: il Seme-Fiore è «Timido quanto il Vento nelle sue Stanze». L’ immagine del vento in Rosselli si propone in molte occorrenze come simbolo di poesia, intesa come afflato poetico, ispirazione, come personale *praxis* che sperimenta e spazza via i fiori secchi della tradizione lirica: «reinventavo / sillabe astruse, magniloquaci come il vento che germoglia / in fioritura secca». ⁵³ L’ azione inventiva del poeta che crea il suo linguaggio può essere avvicinata a quella generatrice/ri-generatrice del vento, il quale è letteralmente inscritto nell’ operazione creativa («reinVENTavo») e soffia nelle sue «Stanze»-strofe. Con “sillaba” (ovvero il

⁴² «la tua camicia / è la più bella canzone della strada», *ibidem*; «Questa miseria e questa canzone sono morti», *Questa sirena che è una dolce cantante nelle sue erbe di*, ivi, p. 82; «la canzone della debole pietà non è altro / che questa mia inventata invettiva», *La Libellula*, ivi, p. 197; «non hai nella tua linea alcuna canzone per / questi miei versi sterili», *Tu non vivi fra queste piante che s’attorcigliano*, ivi, p. 301.

⁴³ «la lacrima della canzonetta / del bar vicino», *Se nella notte sorgeva un dubbio su dell’ essenza del mio*, ivi, p. 41.

⁴⁴ *Dolce caos, un addolcimento visionario*, ivi, p. 245.

⁴⁵ N. 1082, TP, p. 1127. Orig. «Revolution is the Pod / Systems rattle from», ivi, p. 1126.

⁴⁶ N. 667, ivi, p. 761. Orig. «Bloom [...] – stated», ivi, p. 760.

⁴⁷ *Fiori denudati e stonati nell’ umile*, OP, p. 388. In questa poesia i «fiori» sono «stonati»: viene ribadita, seppure nella mancata intonazione della voce – che, come abbiamo visto, è quella di un giovane poeta che “stona” con la tradizione lirica – il legame fiore-canto; già altrove: «dentro della grazia stonava ogni fiore» (*Dentro della grazia il numero dei miei amici aumentava*, ivi, p. 43), dove l’ avverbio «dentro» introduce alla poesia stessa, alla pagina che si sta leggendo (la poesia-grazia).

⁴⁸ Marisa Bulgheroni, «Accendere una lampada e sparire», TP, pp. VII-XXXIV: p. XXXI.

⁴⁹ *La Libellula*, OP, p. 198.

⁵⁰ Ivi, p. 197.

⁵¹ *Il fiore strampalato che ero io provvedeva al caso. L’ uomo*, ivi, p. 81.

⁵² N. 1058, TP, p. 1109. Orig. «To be a Flower, is profound / Responsibility», ivi, p. 1108.

⁵³ *Nell’ elefantiasi della giornata si conduceva un rapido*, OP, p. 154. Per lo studio dell’ immagine del vento come metafora della poesia si rimanda a Daniela La Penna, «La promessa d’ un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013.

seme germogliato dal vento – “germogliare” è qui coniugato transitivamente) anche Dickinson intende il linguaggio poetico, la sua particola più densa e significativa: «Il Cervello ha giusto il peso di Dio – / Perché – dividili – Libbra per Libbra – / Differiranno – se lo fanno – / Come la Sillaba dal Suono». ⁵⁴ Ci dice Bulgheroni che: «[s]i è interpretata la differenza tra “sillaba” e “suono” (v. 12) come quella intercorrente tra invenzione poetica (*Syllable*) e creazione cosmica (*Sound*), tra il linguaggio della poesia, specifico, e il potere indifferenziato che si esprime nella natura, mente di Dio»; ⁵⁵ ma se muore la parola, è anche Dio a morire, se la poesia si perde, l'anima, come un bulbo infecondo, giace in sé conchiusa sul petto di Dio (si vedano gli ultimi versi della 945).

3. *Uno sbatter d'ale che è linguaggio*

Il vento che soffia nelle «Stanze» di Rosselli attraverso la «finestra stretta e lunga» della sua casa in via del Corallo, ispessisce di raffiche, come abbiamo accennato, anche i suoi versi. Ricorda Maria Clelia Cardona:

dalla finestra si vedevano i tetti del quartiere – un territorio dorato e accidentato di vernacolo romano ignaro delle ristrutturazioni sottostanti: tegole corrose, abbaini, antenne, colombi e nidi di rondini. L'unico movimento visibile era il volo. ⁵⁶

Rosselli, come Dickinson, consacra la propria vita alla finestra, sia letterale che metaforica, a quel diaframma in cui «conven[gono] montagne» ⁵⁷ e altri elementi di un panorama scrutabile ma non partecipabile. La poesia può dunque tingersi tutta del colore di un cielo vasto, ma circoscritto, di occasioni: «il vento veloce che spazia / al di là dei confini sa coronare i miei sogni anche / di albe felici»; ⁵⁸ in Dickinson, similmente: «Un vento che destò una solitaria / gioia – come la piena del distacco / restituito all'artica segretezza / dell'invisibile». ⁵⁹

La «capsula del vento» ⁶⁰ è poi naturalmente popolata di alati, dalle rondini di Rosselli alle api, alle farfalle e ai pettirossi di Dickinson, fino all'immaginario *bobolink*. «Le rondinelle giocavano molto dolcemente al disopra dei / tetti del Trastevere ma io non vedevo altro che il Paradiso» e «O rondinella che colma di grazia inventi le tue

⁵⁴ Traduzione di Rosselli, TP, p. 1665. Orig. «The Brain is just the weight of God – / For – Heft them – Pound for Pound – / And they will differ – if they do – / As Syllable from Sound», n. 632, ivi, p. 716.

⁵⁵ Marisa Bulgheroni, *Note*, TP, pp. 1669-1732: pp. 1708-1709.

⁵⁶ Maria Clelia Cardona, *Il rifugio di un'esistenza nomade*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice cit.*, pp. XXI-XXII: pp. XXI-XXII.

⁵⁷ *Ma in me convenivano montagne. Nella cella di tutte*, OP, p. 69.

⁵⁸ *Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga*, OP, p. 105.

⁵⁹ N. 1259, TP, p. 1265. Orig. «A Wind that woke a lone Delight / Like Separation's Swell / Restored in Arctic Confidence / To the Invisible», ivi, p. 1264.

⁶⁰ N. 998, ivi, p. 1065. Orig. «The Capsule of the Wind», ivi, p. 1064.

parole»: ⁶¹ la rondine – ma anche, diffusamente, rondinella – è una raffigurazione dell’Amelia-«figliola col cuore devastato», dell’adolescente che «sperimenta con la vita», che è «grande e piccola insieme», ⁶² che, come in un gioco da bambini, crea e prova il suo alfabeto. «Con tutta la candida presunzione della mia / età stabilivo inventarii» ⁶³ afferma, consapevole di una sapienza nelle sue sgrammaticature, sapienza che si rivela nella necessità di comunicare l’incanto della scoperta del mondo: «La regola d’onore era l’inesperienza! Regolatevi / secondo il momento giusto esclamò l’analfabeta». ⁶⁴

La voce della ribellione alle ormai «stancate parole» ⁶⁵ dei padri letterari – voce che si esprime però nella lingua paterna che Rosselli re-impara e in cui si rimpatria – è affidata a un altro essere dell’aria, la libellula, che anagramma e allittera la stessa idea di libertà (linguistica, esperienziale) che le viene consegnata.

Il lungo poema-fiume, *La Libellula*, affermandosi come manifesto di un’intuizione metrica a lungo cercata, e arrivato con un’esplosione improvvisa di ispirazione, srotola nel procedere del *rullo* in cui si struttura, attraverso ritornelli e formule fisse, il progetto poetico di Rosselli: quello di superare il *dictat* del canone letterario e di sbaragliare le forme stilistiche usate e abusate. Ma l’operazione, come sappiamo, tutt’altro che interessata a rinnegare la nostra letteratura, è, al contrario, volta al recupero delle forme ideali di scrittura ⁶⁶ e a ingaggiare un confronto con i padri-poeti (da D’Annunzio a Campana a Montale) attraverso i mezzi della parodia stilistica e del ribaltamento semantico delle citazioni (frequentissime) nel testo. L’intento ultimo è, dunque, quello di liberare-“libellare” ⁶⁷ la lingua: «io forgerò / se posso un altro canale al mio bisogno» e «irremo verso i venti con la coda tra le gambe / in un largo esperimento»; continua l’andare verso i venti, con i venti, con «le ventate in poppa», della «rondinella che volava molto tranquilla / nelle sue nida d’ironia». ⁶⁸

Anche Dickinson avverte, con più sicurezza di quanto appaia, o sia apparso ai suoi tempi ai suoi familiari e ai destinatari delle sue lettere, il palpitante valore dei suoi versi, l’efficacia degli ingranaggi della sua poesia. Nonostante si fosse affidata ai

⁶¹ Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *Le rondinelle giocavano molto dolcemente al disopra dei*, OP, p. 135; *O rondinella che colma di grazia inventi le tue parole*, ivi, p. 15. Rosselli sicuramente è memore del Pascoli dei *Canti di Castelvecchio* che la nonna Amelia Pincherle amava leggere ai nipoti durante il soggiorno americano.

⁶² Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza*, ivi, p. 48; *La Libellula*, ivi, p. 201; ivi, p. 207.

⁶³ *Con tutta la candida presunzione della mia*, ivi, p. 171.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ *La Libellula*, ivi, p. 196.

⁶⁶ «Per caso vollì rileggere poi i sonetti delle prime scuole italiane, affascinata dalla regolarità vollì ritentare l’impossibile»; *Spazi metrici*, ivi, p. 186.

⁶⁷ «Il titolo *La libellula* vorrebbe evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula, e questo in riferimento al tono piuttosto volatile del poema. *La libellula* può anche ricordare le parole “libello”, “libertà”: infatti il poema ha come tema centrale la libertà, e il nostro, e mio, “libellarla”»; Amelia Rosselli, *La Libellula* cit., p. 33.

⁶⁸ Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *La Libellula*, OP, p. 201; ivi, p. 198; *Se nella notte s’accendeva un faro, allora addio promessa*, ivi, p. 50; *Combinata la rima volava l’albergo. Combattiamo contro*, ivi, p. 71; «nida d’ironia» non è altro che derivazione anagrammatica di «rondinella» (si veda Stefano Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in Id., *Poesia italiana contemporanea* cit., pp. 142-143 per l’analisi di questa poesia).

consigli di Thomas Wentworth Higginson, autore dai gusti indubbiamente poco inclini ad apprezzare le innovazioni, e sebbene avesse accolto il suggerimento di non pubblicare, non accettò mai di regolarizzare ritmi e misure della propria scrittura, né tantomeno di sostituire i trattini con un uso più consono della punteggiatura, e proseguì la sua ricerca poetica fino alla morte, pazientemente rilegando i suoi componimenti in fascicoli, debitamente nascosti nella stanza dalla quale negli ultimi anni sempre più raramente usciva, consapevole che «se la fama mi spettasse, non potrei sfuggirle».⁶⁹ Dickinson sente di avere una ricchezza, un dominio invisibile, che è quello dell'aria, del cielo privo di confini, in cui la mente e il desiderio possono spaziare senza costrizioni. È colmo di desiderio il rapporto dell'ape col fiore, della farfalla che s'appende al filo d'erba, e del poeta che anela al loro volo, di spandersi per quella «Illocazione» fatta di spazio e tempo, «per provare / ad esser – chissà dove – un movimento – / un respiro – sia pure oltre i secoli, / ogni sosta una decade – alla fine tremerò soddisfatta».⁷⁰ Si agita in lei, infatti, «un istinto di danza – di capriola – e l'estro di un uccello»,⁷¹ «un'attitudine al volo».⁷² La sua poesia alare, celeste, sceglie come portavoce prediletto il pettirosso. Così come Rosselli preferisce la rondine all'upupa, allo stesso modo

rifiutando gli usignoli e i cuculi blasonati della tradizione inglese, Emily elegge a norma compositiva, a principio stesso della musicalità, la nota ansiosa e spezzata del *troubadour* locale, il pettirosso, su cui modula i ritmi sincopati della sua poesia.⁷³

Come scrive nelle lettere: «[n]el mio podere allevo solo pettirossi» perché «[è] una cosa che conviene. Ci risparmia di andare in Cielo».⁷⁴

C'è poi il *bobolink*, animale immaginario del bestiario dickinsoniano – è evidente la tensione al fantastico, all'immaginazione che trasforma la contenuta distesa del giardino in «mari di giunchiglie»⁷⁵ con api al timone di velieri – ⁷⁶ il quale coraggiosamente non silenzia il proprio canto, nonostante venga privato dell'albero, che viene abbattuto, su cui aveva intenzione di posarsi.⁷⁷ «La musica è il suo / solo ristoro»,⁷⁸ e così, per Dickinson, è come se continuamente cinguettasse: «il mio compito è cantare».⁷⁹

⁶⁹ Dickinson in una lettera a Higginson del 7 giugno 1862; ora in Emily Dickinson, *Poesie e lettere*, traduzione, introduzione e note a cura di Margherita Guidacci, Firenze, Sansoni, 1961, p. 707.

⁷⁰ N. 1046, TP, p. 1099. Orig. «to strain / To Being, somewhere – Motion – Breath – / Though Centuries beyond, / And every limit a Decade – / I'll shiver, satisfied», *ivi*, p. 1098.

⁷¹ *Ibidem*. Orig. «Instincts for Dance – a caper part – / An Aptitude for Bird», *ibidem*.

⁷² N. 1099, *ivi*, p. 1139. Orig. «Aptitude to fly», *ivi*, p. 1138.

⁷³ Marisa Bulgheroni, *Note*, TP, p. 1696.

⁷⁴ Rispettivamente: in una lettera di Dickinson a Eugenia Hall del 1876; ora in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 758; in un'altra lettera a Eugenia Hall dello stesso anno, *ivi*, p. 759.

⁷⁵ N. 265, TP, p. 279. Orig. «Seas of Daffodil», *ivi*, p. 278.

⁷⁶ Si veda la poesia n. 1198, *ivi*, pp. 1216-1217.

⁷⁷ Il riferimento è alla poesia n. 755, *ivi*, pp. 848-849.

⁷⁸ *Ibidem*. Orig. «Whose Music be His / Only Anodyne», *ibidem*.

⁷⁹ Dickinson in una lettera al Dott. Holland e Signora del 1862; ora in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 711.

Per Rosselli «[il] dramma sta nel non poter votare la propria stessa esistenza al cielo»,⁸⁰ alla leggerezza che è lontana dalla sua mansarda; s'aggirano elefanti, rinoceronti e altri animali pesanti nelle sue poesie, che sono, d'altronde, poesie «della tangibilità, dove le cose si toccano, vogliono essere toccate»;⁸¹ è la poesia di un corpo anatomicamente considerato, straziato nel desiderio della vicinanza. Per Dickinson troppa cosa sarebbe possedere il cielo, «il mio cuore / si spezzerebbe per la troppa ebbrezza»,⁸² dice. Il volo, tanto ambito, è anche, per entrambe, una delle declinazioni della «moribilità».⁸³

4. Il disordine della mia passione

Le formule del disordine, del caos, della follia, nell'opera poetica di Rosselli e Dickinson, conducono tutte ad un assioma fondamentale: il linguaggio della poesia non ha nulla a che fare con la lingua d'uso comune, il potere è affidato al linguaggio perché sovverta il mondo, ad un verbo che “misconosce” chi lo guida,⁸⁴ tanta è la sua capacità di farsi, quasi, da sé. I termini di cui si compongono queste formule sono straordinariamente simili per entrambe, il terreno comune sembra quello di un'estesissima polveriera, di un arsenale che rifornisce di granate, fucili carichi, polvere da sparo, oppure quello di una regione meridionale, in cui si ballano furiose tarantelle,⁸⁵ in cui scoppia l'Etna, il Vesuvio.

L'immagine del vulcano in Dickinson non è colta nell'attimo dell'esplosione, della catastrofe, ma nel momento che lo precede, che potrebbe precederlo; viene delineato un rischio, viene suggerita un'attenzione, perché i poteri appartati, rintanati, sono sempre i più pericolosi. Così «il reticente vulcano nasconde / il suo progetto insonne; / le sue rosse intenzioni»,⁸⁶ sul vulcano-Dickinson «cresce l'erba»,⁸⁷ ma dentro di esso il fuoco mormora e scalpita. La reticenza e il pudore sono tratti che non solo qualificano la poesia in sé, come narrazione diminuita, riportata ai minimi termini della significazione (affinché la significazione, al contrario, ne risulti amplificata, laddove il testo mantiene tutti i significati non esplicitati, ma presenti *in absentia*), ma

⁸⁰ Paolo Di Paolo, *Per un possibile inventario celeste*, in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli, con testi inediti e dispersi dell'autrice* cit., pp. 289-290: p. 290.

⁸¹ Ivi, p. 289.

⁸² N. 327, TP, p. 355. Orig. «my Heart / Would split, for size of me», ivi, p. 354.

⁸³ Patrizia Valduga, *Quartine. Seconda centuria*, Torino, Einaudi, 2001, p. 24.

⁸⁴ «Introvabile verbo che misconosci chi ti guida / l'armonia è tua», *Entro della cella di tutte le bontà rimava splendidamente*, OP, p. 129.

⁸⁵ «di tra / le strade malate io cantavo ancora tarantella», *Per la cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo*, ivi, p. 42; «l'unione / di due anime una tarantella», *Severe le condanne a tre. In rotta con l'arcipelago fummo*, ivi, p. 220. Alla tarantella, secondo alcuni studiosi, veniva affidata la cura del morso della tarantola (da cui il nome deriverebbe – «Io gli dico che è più / felice la tarantola nel suo privato giardino», *La Libellula*, ivi, p. 196), il cui veleno sarebbe stato espulso dal corpo attraverso il sudore provocato dall'estremo dinamismo del ballo: «l'elettrico ballo di san Vito», *Cavalli consistenti sorvegliati da*, ivi, p. 389. Sicuramente Rosselli intende la parola nella sua accezione etimologica.

⁸⁶ N. 1748, TP, p. 1621. Orig. «The reticent volcano keeps / His never slumbering plan; / [...] his projects pink», ivi, p. 1620.

⁸⁷ N. 1677, ivi, p. 1567. Orig. «grows the Grass», ivi, p. 1566.

anche l'identità poetica di Dickinson. Partendo dal dato biografico – sappiamo che si celava alla vista dei suoi visitatori, così come sottraeva alla diffusione le sue poesie e il suo talento – fino alla scrittura, ellittica per eccellenza, in cui la lineetta «annuncia il contrarsi fisico del testo poetico che si attuerà nel moderno: pausa del respiro, ponte sul vuoto, formula che impone un arresto [...]»,⁸⁸ dove molte parti del discorso vengono omesse, e il ritmo è concitato, «affaticante».⁸⁹ Tutto ciò, questo continuo restringersi del testo, spinge la lingua verso la metafora, che è il modo in cui la lingua – la poesia – può in qualche modo dire l'indicibile. Come scrive Ginevra Bompiani: «[e]cco perché ogni poesia è enigmatica, è, esattamente, enigma».⁹⁰ La poesia si fa segretezza, vertiginoso percorso nelle profondità alla ricerca dell'energia creativa:

[n]ella cosmogonia di Emily Dickinson il sottosuolo si precisa in una varietà di metafore ognuna delle quali conferma l'equivalenza tra segretezza ed energia, tra ciò che è nascosto – come il seme, la gemma, la carica micidiale di un'arma, il fuoco di un vulcano – e ciò che è prezioso o esplosivo. [...] Nel corso della sua sperimentazione Emily giunge a vedere nel vulcano non solo un'immagine di aggressività repressa, ma anche un preciso modello di linguaggio che consente l'accesso alle energie del profondo – del sogno, dell'inconscio, della radice sessuata del sé.⁹¹

Allo stesso modo Rosselli divampa di «rossicci furori», porta «le fiamme in bocca», rima «un acceso vocabolario», «[e]ntro della giornata delle granate studi[a] nuovi aspetti / della vita».⁹² Basti pensare al modo in cui scrive, impetuosamente, per non lasciare scampo all'idea, che su carta viene mutata, variata, confusa, travisata – ricordiamo che le *variazioni* sono *belliche* – lungo il «delirante corso di pensiero»,⁹³ a volte direttamente spostando la seduta dal pianoforte alla macchina da scrivere, in un crescendo polifonico. Giudici riconosce alla sua scrittura «una componente linguistica di natura “sismica” e magmatica, segnata spesso da un triplice movimento (sussultorio, ondulatorio e basculatorio)»⁹⁴ – vero «Stile Terremoto» –⁹⁵ «dove una parola appare sempre pronta a “sbandare” o a “tracimare” in un'altra che minimamente la suggerisca, la ricordi o le somigli».⁹⁶ In definitiva, la poesia di Rosselli si snoda in un «sentiero / aggrovigliato di passioni»,⁹⁷ le quali, lungi dall'esaurirsi nella sola metafora sismica individuata da Giudici, trovano nel catalogo atmosferico nuove risonanze: tempeste, uragani, sfuriate di venti attraversano così l'intera spirale dei testi, che si rivela,

⁸⁸ Marisa Bulgheroni, «Accendere una lampada e sparire», TP, p. XXIV.

⁸⁹ *Emily scrive al mondo*, OP, p. 1225.

⁹⁰ Ginevra Bompiani, *Introduzione*, in Emily Dickinson, *Poesie*, a cura di Ginevra Bompiani, Roma, Newton Compton editori, 1978, pp. 7-20: p. 16.

⁹¹ Marisa Bulgheroni, «Accendere una lampada e sparire», TP, pp. XX-XXI.

⁹² Le citazioni rosselliane sono rispettivamente tratte da: *Nei contorni della vita risiedevano le pulchre abitudini*, OP, p. 61; *Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga*, ivi, p. 105; *Entro della cella di tutte le bontà rimava splendidamente*, ivi, p. 129; *Dentro della gloria scappava il fumo delle mie malinconie*, ivi, p. 151.

⁹³ *Spazi metrici*, ivi, p. 185.

⁹⁴ Giovanni Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, in Amelia Rosselli, *Le poesie cit.*, p. IX.

⁹⁵ Traduzione di Rosselli, TP, p. 1664. Orig. «Earthquake Style», n. 601, ivi, p. 676.

⁹⁶ Giovanni Giudici, *Per Amelia: l'ora infinita*, in Amelia Rosselli, *Le poesie cit.*, p. IX.

⁹⁷ *Sventravo il nodo della questione ma mi si ribatteva*, OP, p. 166.

paradossalmente, una «totale / disarmonia perfetta».⁹⁸ La passione viene imbrigliata nella grazia della forma, su tutto si avverte il bisogno di fare ordine:

Dentro della grazia scappavano cavalli impauriti. Entro le mie forze spaurite regnava il disordine: l'ordine della mia mente.⁹⁹

5. *L'ordine della mia mente*

Come si è detto, il nuovo sistema metrico di Rosselli si presenta sulla carta come forma geometrica chiusa. Ci appare come un quadrato, perché il contenuto versale è rigorosamente delimitato ai suoi lati, ma, allo stesso tempo, travalica la bidimensionalità del foglio scritto, conquistando una nuova dimensione: Rosselli parlerà di «quadrato a profondità timbrica».¹⁰⁰ La parola, che riempie il quadro, è dotata di una sorta di capacità aggettante, che veicola il contenuto poetico dal libro al lettore, in termini di energia scaturita. Per questo si parla anche di “cubo”, “cubo energetico” e “cubo dinamico”.¹⁰¹ Questo concetto permea ogni componimento ed è rintracciabile attraverso la massiccia presenza di immagini-simbolo e parole-chiave. Ad esempio ci si può focalizzare, lungo tutto l'itinerario di *Variazioni*, sulla ricorrenza (tutto in Rosselli è insistenza di un'idea) del termine “cella”,¹⁰² il quale, da una parte, viene inteso nel senso strettamente tecnico di struttura metrica chiusa, dall'altra, è metafora dell'intera soggettività poetante. Le occorrenze del termine sono spesso sostenute dalla compresenza di altre parole che esprimono l'idea dello spazio circoscritto (dentro, entro, intra, infra, ecc.): «Dentro della ripida cella del Signore cantavano inni [...]. Entro delle ripide celle di Dio suonava un'altra canzone».¹⁰³ La cella si trova ad ospitare un Dio con il quale l'io stabilisce una singolare immedesimazione: la missione divina è, di nuovo, la conquista di un moderno linguaggio, di un'inedita, quanto inattesa, preghiera. La cella è anche, usando le parole già citate di Tandello, la «geometria» dentro la quale ingabbiare la «passione», i «cavalli impauriti» di un'interiorità bizzarra e imbizzarrita, che per raggiungere il senso e confrontarsi col reale ha bisogno di un luogo sicuro e tratteggiato in cui manifestarsi; la cella-cubo diventa dunque luogo di una *quête* multiforme («ricerca di un nuovo linguaggio, di Dio, di se stessi»),¹⁰⁴ in cui

⁹⁸ *i rapporti più armoniosi e i rapporti più dissonanti, tu povero*, ivi, p. 35.

⁹⁹ *Dentro della grazia scappava il fumo delle mie malinconie*, ivi, p. 151.

¹⁰⁰ *Spazi metrici*, ivi, p. 187.

¹⁰¹ Cfr. *Diario in tre lingue*, ivi, pp. 597-653: pp. 628 e sgg.

¹⁰² Si veda La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli* cit.

¹⁰³ *Dentro della ripida cella del Signore cantavano inni*, OP, p. 103. Non a caso, la cella è anche l'abitazione monastica, della solitaria ricerca del sé e della preghiera: «se dal mio disordine nascesse un ordine nuovo, se dalla / mia preghiera potesse sorgere la sicurezza» (*Se dalla bocca degli arcangeli cadevano parole amare*, ivi, p. 104), ordine già altrove identificato nel «quadrato della certitudine» (*Ma se la morte vinceva era la corrosione ad impedirmi di*, ivi, p. 49).

¹⁰⁴ Daniela La Penna, «*La promessa d'un semplice linguaggio*». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli* cit., p. 53.

provare quella «segretezza polare / che è un'anima al cospetto di se stessa – / infinità finita».¹⁰⁵

L'immagine-simbolo della geometria dickinsoniana è, invece, la circonferenza. In funzione della ricerca dell'ordine da dare all'urgenza della propria poesia, la circonferenza, nel suo essere figura stabile e conchiusa, esprime il controllo, il contenitore, o, almeno, il tentativo di trattenere («circonferenza irrilevante / di un unico cervello»)¹⁰⁶ Ma se da un lato è facile ricorrere alle misure degli acri, degli ettari, delle tazze (insomma «le immagine connesse a un'economia vittoriana del limite e della misurazione»)¹⁰⁷ per soppesare gli oggetti, astratti o concreti, dall'altro risultano incontenibili le esperienze dell'estasi, quelle che comportano una «vicinanza al Tremendo»;¹⁰⁸ la circonferenza che le accoglie avrà il perimetro come un mare che si allarga e si restringe («Il potere di contenere // è sempre uguale al contenuto»)¹⁰⁹ Così una vita, quella di Dickinson, che è ricolma d'estasi per l'appagamento stesso di essere vissuta¹¹⁰, non può essere semplicemente sferica:

Nessuna vita è sferica
tranne le più ristrette;
queste son presto colme,
si svelano e hanno termine.
Le grandi crescon lente,
dal ramo tardi pendono:
sono lunghe le estati
delle Esperidi.¹¹¹

Per questo, anche la poesia «nasce da una presenza traboccante, proiettata in una vastità che sempre si dilata»,¹¹² e chi è consapevole di questa vastità non può che essere invaso da una sorta di timore sacro, di estatica e reverenziale contemplazione (in Dickinson, infatti, la «[c]irconferenza» è «sposa del terrore»)¹¹³ «Era fatale», continua Guidacci, «che questa “intimità col mistero” spingesse la poesia di Dickinson agli estremi limiti della “circonferenza” che a creatura umana sia concesso toccare».¹¹⁴ Per questo slancio metafisico la poesia assume allora, come abbiamo visto, la postura di un uccello, pronto al suo assalto al limite:

Sollevò le piume – tracciò un arco –
si dibatté – per alzarsi di nuovo –
in questo istante – oltre la congettura

¹⁰⁵ N. 1695, TP, p. 1581. Orig. «polar privacy / A soul admitted to itself – / Finite infinity», ivi, p. 1580.

¹⁰⁶ N. 967, ivi, p. 1039. Orig. «The minute Circumference / Of a single Brain», ivi, p. 1038.

¹⁰⁷ Marisa Bulgheroni, «Accendere una lampada e sparire», TP, p. XXIII.

¹⁰⁸ Traduzione di Rosselli, TP, p. 1666. Orig. «A nearness to Tremendousness», n. 963, ivi, p. 1034.

¹⁰⁹ N. 1286, ivi, p. 1289. Orig. «The power to contain // Is always as the contents», ivi, p. 1288.

¹¹⁰ Come riporta Guidacci, Dickinson diceva: «trovo estasi nell'atto di vivere – il semplice senso di vivere è gioia sufficiente» (Margherita Guidacci, *Nota introduttiva*, in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, pp. 3-37: p. 11).

¹¹¹ N. 1067, TP, p. 1115. Orig. «Except the smaller size / No lives are round – / These – hurry to a sphere / And show and end – / The larger – slower grow / And later hang – / The Summers of Hesperides / Are long», ivi, p. 1114.

¹¹² Margherita Guidacci, *Nota introduttiva*, in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 11.

¹¹³ N. 1620, TP, p. 1527. Orig. «Circumference thou Bride of Awe», ivi, p. 1526.

¹¹⁴ Margherita Guidacci, *Nota introduttiva*, in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 26.

dell'invidia – o dell'uomo –

Ora vedi la sua tranquilla barca
attraversare la circonferenza –
tra i flutti – a casa – come
il ramo dove nacque –¹¹⁵

Come scrive Bompiani, «[q]uest'amore per l'enigma [...], questa strada che punta verso la propria meta disegnando una curva (una circonferenza), hanno il proprio emblema nel rapporto con Dio. Esso è per eccellenza la tensione assoluta nella deviazione assoluta».¹¹⁶ Dio viene costantemente interrogato, con l'irriverenza e l'impertinenza di una Dickinson non abituata a pregare,¹¹⁷ ma a intrattenersi druidicamente col suo giardino. Dio viene invece sfidato ad esistere, per Dickinson è una «pausa dello spazio»,¹¹⁸ un vuoto, un'assenza; e il tentativo di elevarsi, di spiccare il volo, ha senso solo nella parabola ascendente, nella tensione del moto, che è desiderio ricondotto alla sua purezza. Scrive Fusini: «[l]a sua poesia, potremmo dire con Wallace Stevens, non fu che *a-void-dance*, una danza intorno al vuoto», non fu che esperienza reiterata della rinuncia, esercizio a «posizionare dei silenzi».¹¹⁹

Allo stesso modo la scrittura di Rosselli orbita intorno all'elaborazione di un lutto (a partire da quello del proprio padre), e al tentativo di ergersi a difesa di una fanciullezza che assiste alla perdita della propria innocenza, che è già «[c]ondizionata alla morte»,¹²⁰ e che per salvarsi istruisce la propria voce, fabbrica nuovi spazi d'attesa e di sapienza.

L'unica «mistica» è «del cervello»,¹²¹ e della sua fioritura, la sillaba, dal «carico latente»¹²² più pesante e più vasto del cielo, prima pronuncia dell'essere umano di fronte a ciò che esiste. E la poesia è il solo modo per dire quella parte ineffabile, inafferrabile di ciò che esiste, attraverso la metafora, ovvero la sillaba-obliqua, quasi riportasse anch'essa, come la parabola del volo, nel procedere lateralmente – *à côté*

¹¹⁵ N. 798, TP, p. 895. Orig. «She staked her Feathers – Gained an Arc – / Debated – Rose again – / This time – beyond the estimate / Of Envy, or of Men – // And now, among Circumference – / Her steady Boat be seen – / At home – among the Billows – As / The Bough where she was born –», ivi, p. 894. «Nella distesa celeste, reversibile rispetto alla superficie marina, Emily costruisce una metafora della relatività dello spazio, che è, per lei, finito/infinito, mutevole nelle sue apparenze, produttore di miraggi e tuttavia misurabile. I termini “arco” e “circonferenza” – usati a definire l'irraggiungibile punto dinamico a cui tende ogni volo – identificano, geometrizzandolo, quel rovescio oceanico o, più oltre, quel *nowhere* (o non-luogo) ricorrente nelle poesie sugli alati. Nella geografia celeste si delinea, per usare la terminologia di Emily, un'equazione tra “geometria” e “stregoneria” (1158) [...]»; Marisa Bulgheroni, «*Accendere una lampada e sparire*», TP, p. XVIII.

¹¹⁶ Ginevra Bompiani, *Introduzione*, in Emily Dickinson, *Poesie cit.*, p. 12.

¹¹⁷ Come lo sono invece i suoi familiari che «si rivolgono tutte le mattine ad un'eclisse» (Dickinson in una lettera a Higginson del 25 aprile 1862; ora in Emily Dickinson, *Poesie e lettere cit.*, p. 703).

¹¹⁸ Dickinson in una lettera a Higginson del luglio 1874; ivi, p. 753.

¹¹⁹ Nadia Fusini, *Emily Dickinson, l'ellissi*, in Ead., *Nomi. Undici scritture al femminile*, Roma, Donzelli, 2012, pp. 61-90: p. 74.

¹²⁰ *La stanchezza riposava su due guanciali e la notte era*, OP, p. 149.

¹²¹ *La mistica del cervello. La luce del demonio sollevava polvere*, ivi, p. 54.

¹²² N. 1409, TP, p. 1381. Orig. «The undeveloped Freight», ivi, p. 1380.

delle cose –, l'immagine dell'arco nella circonferenza: «Di' tutta la verità ma dilla obliqua – / il successo è nel cerchio».¹²³

Sta qui l'importanza del linguaggio, che tanto sta a cuore a Dickinson come a Rosselli, nel suo articolare il Desiderio: «scrivere è chiedersi come è fatto il mondo»,¹²⁴ è portare nel proprio canestro firmamenti.¹²⁵

¹²³ N. 1129, ivi, p. 1165. Orig. «Tell all the Truth but tell it slant – / Success in Circuit lies», ivi, p. 1164.

¹²⁴ Rosselli in un'intervista con Sandra Petrigiani, *Perduta in un bosco*, in Amelia Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 23-26: p. 24.

¹²⁵ Si veda la poesia n. 352, TP, pp. 382-383.

* Il titolo si ispira a «Sempre voler capire», Patrizia Cavalli, *Pigre divinità e pigra sorte*, Torino, Einaudi, 2006, p. 71. I titoli dei paragrafi sono rispettivamente citazioni da: *Dialogo con i poeti*, OP, p. 265; *Dolce caos, un addolcimento visionario*, ivi, p. 245; *Inesplicabile o esemplare*, ivi, p. 270; *I tuoi occhi di ceramica, le tue membra lussuose*, ivi, p. 164; *Dentro della grazia scappava il fumo delle mie malinconie*, ivi, p. 151.