



Anno 30, 2015 / Fascicolo 1 / p. 13-22 - www.rivista-incontri.nl - URN:NBN:NL:UI:10-1-117198
Content is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0 Unported License - © The author(s)
Werkgroep Italië Studies in cooperation with Utrecht University Library Open Access Journals

‘Cosa ho voluto fare scrivendo poesie?’ Autodeterminazione e assillo metrico in Amelia Rosselli

Fabrizio Miliucci

L’attività autocommentativa di Amelia Rosselli si articola su più fronti. A parte il *corpus* dei documenti divulgativi, in cui la poetessa affronta le proprie composizioni con l’intento di chiarire al lettore i vari piani di significato delle opere, magari sollecitata da un interlocutore, si possono rinvenire pagine in cui il discorso teorico si aggiunge alle poesie, costituendo, attraverso l’equazione formulata da Lorenzo Greco per il caso Montale,¹ il vero e proprio testo dell’opera. È quello che accade ad esempio nella prosa intitolata *Spazi metrici*, in appendice a *Variazioni belliche*. Se in più di un luogo si può notare un *continuum* tra elaborazione teorica e composizione, anche altre strade sono battute con intenzioni volta per volta mutate. È possibile ad esempio trovarsi di fronte un *Glossarietto esplicativo* che affronti la lingua di *Variazioni belliche*, cercando di renderla più agevole e chiara; è possibile leggere prose di pura teorizzazione d’avanguardia sospese fra musica e poesia, come *La serie degli armonici*; ed è possibile infine imbattersi in commenti dettagliati dei propri componimenti. Tutto ciò nel tentativo di creare una vicinanza col lettore, nei confronti del quale Rosselli cambia e matura nel corso degli anni la sua posizione. Scrive Francesca Caputo, curatrice di *Una scrittura plurale*, raccolta di saggi e interventi critici della poetessa:

Nelle dichiarazioni esplicite della Rosselli sul suo fare poetico si può notare un cambiamento nel modo di considerare la rilevanza del pubblico e la fisionomia dei lettori ideali. Si tratta di un percorso che prende il via da un’iniziale concezione molto ‘solitaria’: la poesia è scritta ‘per me sola’, per gli amici, per pochi ‘introversi’ o per un pubblico solo immaginato [...] in seguito però il destinatario della parola poetica assume una fisionomia più reale e diventa sempre più esplicita la tensione comunicativa della poesia, connessa alla funzione etica, di ricerca di verità. E non è certo estranea a questa svolta anche la stagione delle letture in pubblico a cui la Rosselli prende parte attiva e sulla quale riflette in più occasioni.²

Rosselli presta grande attenzione alla cooperazione e al coinvolgimento del pubblico, e così come l’io autoriale cerca ‘di sciogliere dei nodi che mi sono posta ascoltando

¹ ‘testo + note = Testo’, cfr. L. Greco, *Introduzione*, in Idem, *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, p. 26. Per un quadro di riferimento sull’autoesegesi, si veda M. Berisso, S. Morando e P. Zublena (a cura di), *L’autocommento*, Atti della giornata di studi (Genova, 16 maggio 2002), Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2002 e M. Gezzi e T. Stein (a cura di), *L’autocommento nella poesia del 900*, Atti del convegno di studi (Italia e Svizzera italiana, 2008), Pisa, Pacini, 2010, nello specifico V. L. Puccelli, *Amelia Rosselli dinanzi a se stessa: ‘fatti estremi’ e ‘vita balorda’*, pp. 67-90. Per un inquadramento della figura e dell’opera di Rosselli cfr. A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007; *La furia dei venti contrari*, a cura di Andrea Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007; A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste radiosoniche 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010.

² A. Rosselli, *Una scrittura plurale*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 19-20.

chi mi sta intorno',³ a sua volta il lettore può e deve farsi interprete della parola poetica, rivestendo un ruolo attivo ed esercitando la facoltà ermeneutica. La prima spinta a commentare se stessa è dunque legata all'ansia di essere fraintesa, il che porta a una continua esplicazione delle ricerche ed intenzioni espressive, ponendo i paratesti in una posizione ambigua, per cui l'autodefinizione rincorre se stessa in un circolo apparentemente interminabile, generato dall'insoddisfazione di una definizione mai compiuta. A scatenare con maggiore urgenza la necessità di autodefinizione bisogna notare l'interesse dimostrato da Pasolini, e dunque l'apertura di un orizzonte di ricezione più vasto; Rosselli giunge a quest'altezza cronologica come alla conclusione di una formazione di ricerca, stimolata sul piano della comunicazione dei risultati da un interlocutore che fa esplicito riferimento al sistema metrico elaborato in *Variazioni belliche*.⁴

Il primo documento di un certo interesse in senso autoesegetico è pertanto l'*Introduzione a 'Spazi metrici'*, testo rimasto inedito prima di essere raccolto nel citato *Una scrittura plurale*. In queste poche pagine la poetessa rende conto della propria ricerca espressiva e delle conclusioni cui è giunta con l'esperienza: 'Da giovanissima leggendo ogni sorta di poesie, qualvolta in inglese (classici e no), qualvolta in francese o in italiano, e leggendo molta prosa (Faulkner per esempio, o la poesia prosastica di Eliot), mi sono chiesta come uscire dalla banalità del solito verso libero, che allora mi pareva sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto, esausto'.⁵ Si tratta dunque di una spinta verso il nuovo ad animare la ricerca di un'autrice perduta nel mare delle possibilità espressive, sospesa tra poesia e prosa, o meglio tra versi 'neoclassici' e versi prosastici. Del resto tutta l'avanguardia andava scontrandosi con gli stessi problemi, e cercava una soluzione esattamente con gli stessi mezzi (e con gli stessi mezzi autocommentativi) giungendo tuttavia a risultati di caratura diversa:

Nella scrittura poetica molti intuivano questo bisogno, e accennavano a versi lunghi, elastici, alludendo ad una forma classica ancora ignota; questo non volendo tornare a sterili forme neoclassiche, o, infatti, al cosiddetto verso libero già tanto sfruttato all'inizio del secolo dai surrealisti e dalla moda. Per tutti era possibile esprimersi in tal vago scandire, e pochi sapevano usare il verso libero (Neruda; Breton; Hopkins; Whitman) come forma inerente al loro discorso, e con eleganza prosastica e primariamente musicale. L'accenno a forme del passato, l'intuire forme fisse ma nuove, era comune a molti importanti poeti, ma il poeta raramente teorizza la sua forma anche se innovativa, anzi la 'sente', ma non vuole analizzarla, e rinnova il verso libero puntando a intuire forme e sognate metriche, che però uscissero da ogni schema neoclassico.⁶

Il risultato di una ricerca condotta in più paesi, e sostituita allo studio della musica (interpretazione e composizione) fu riassunta dalla poetessa dopo la redazione della sua prima opera:

Ebbi occasione di spiegare i miei intenti nelle realizzazioni poetiche, quando portai il mio primo libro *Variazioni belliche* (1959-63) a Pier Paolo Pasolini, avendo già impegno di pubblicazione di ventiquattro poesie presso *Il Menabò* n. 6 di Vittorini e Calvino. Ricordo che mi riuscì impossibile chiarire i miei intenti, specie quelli che trattassero di metrica. Pasolini mi chiese di scrivere di ciò che tanto m'aveva impacciato nello spiegare. Tornata a casa, spaventata dal

³ *Il poeta e la poesia*, a cura di N. Merola, Napoli, Liguori, 1986, p. 166.

⁴ Per un ritorno alle pagine degli *Spazi metrici* in una specie di 'commento del commento', cfr. *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori (I Meridiani), 2012, pp. 1239-40. Sulla metrica di Rosselli, cfr. D. La Penna, 'Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli', in *Stilistica e metrica italiana*, 2 (2002), pp. 235-272.

⁵ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 59.

⁶ *Ibidem*.

difficile impegno, descrissi in modo non troppo tecnico quello che in conversazione era impossibile precisare. Rendendomi conto della indifferenza che tanti portavano a simile tema o problema, condensai e alleggerii lo scritto esplicativo in modo da renderlo divulgativo e incomprensibile allo stesso tempo: cioè usai vocabolo in parte musicale, ed evitai la terminologia classica o scolastica, cercando d'esprimermi a semplice livello matematico, e a medio livello grammaticale e musicale. Credo che nessuno tra i critici e letterati e poeti, comprese quello scritto intitolato *Spazi metrici* del 1962; lo inclusi in fin di libro quando dovetti correggere le prime bozze, come mia breve postfazione. Anni più tardi i problemi descritti nel saggio furono segnalati da Mengaldo nella sua antologia mondadoriana del 1978. Noto che la poesia altrui spesso si riallaccia al sistema metrico là proposto, consciamente o no, non saprei.⁷

L'*Introduzione a 'Spazi metrici'* si chiude con il presentimento, o l'augurio, di rendere un servizio utile per 'gli studiosi di metrica moderna',⁸ rivelando il lucido intento di porre una questione non definita, fluida, su cui Rosselli stessa esprime dei dubbi di consistenza, ma che comunque deve essere posta al centro di una ricerca rigorosa e, soprattutto, ancora e completamente da impostare. Siamo con questo al saggio vero e proprio, definito dalla sua stessa autrice 'divulgativo e incomprensibile', che condensa le sperimentazioni e le conclusioni di una quasi disperata ricerca espressiva originale, toccando il cuore della questione attraverso l'avvicinamento di poesia e musica: 'Una problematica della forma poetica è stata per me sempre connessa a quella più strettamente musicale, e non ho in realtà mai scisso le due discipline, considerando la sillaba non solo come nesso ortografico ma anche come suono, e il periodo non solo un costruito grammaticale ma anche un sistema'.⁹ Proprio la questione della forma risulterà essere la più assillante, e di nuovo, Rosselli, beneficiaria di una formazione cosmopolita, anticipa l'esperienza dei suoi connazionali, giungendo a conclusioni private e difficilmente adattabili alle esperienze altrui: 'Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi a egual misura, a identica formulazione. Scrivendo passavo da verso a verso senza badare a una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso'.¹⁰

Quello che emerge è un bisogno di coerenza grafica accordata con precisione all'esperienza musicale o meglio sonora della pronuncia e alla concezione dell'idea-immagine. Una base utopica impraticabile, dalla quale tuttavia Rosselli pretende di prendere le mosse per una risoluzione dell'*impasse* espressiva totale. L'idea di calare la composizione poetica nell'alveo di una realtà per essa definibile, conferisce ai tentativi sperimentali, composizioni artistiche ed espressive già di per sé, un doppio *status* di organo conoscitivo e divulgativo, e contemporaneamente di espressione estetica, la quale, attagliandosi alla poesia *tout court*, mette in circolo un continuo dubbio non tanto sulla validità, quanto sulla vera funzione di ciò che si sta leggendo. Testimonianza ne è un altro paratesto-testo ideato sempre per *Variazioni belliche*, ad esso strettamente consentaneo, il *Glossarietto esplicativo*.¹¹ Questo elenco,¹² che

⁷ *Ivi*, p. 60.

⁸ *Ivi*, p. 61.

⁹ *Ivi*, p. 63.

¹⁰ *Ivi*, p. 66.

¹¹ *Ivi*, pp. 69-73.

¹² Con queste parole Rosselli si rivolge all'interlocutore in vista della pubblicazione di *Variazioni belliche*, una volta di più traspare l'ansia dell'incomprensione e la precisa determinazione all'autodefinizione: 'Vittorini sembrò così imbarazzato da quella mia "duttilità" o anarchia linguistica (parole "fuse", inventate o storpiate, o arcaizzanti) che come tu sai mi chiese di correggere il più possibile le "stonature" [...] Personalmente preferirei che nel libro intero non venisse incluso questo glossarietto, fatto "in superficie", un poco alla buona, e che è a-sistematico in quanto le storpiature anche lo erano. Ma a ripensarci credo che ho da spettarmi, a pubblicazione avvenuta, parecchie critiche e parecchie incertezze o incomprensioni per quel che riguarda il fatto linguistico: forse sarebbero comunque da includersi questi

venne consegnato a Pasolini nel 1961 insieme al manoscritto dell'opera, con raccomandazione di non pubblicarlo, si collega alla stesura del saggio *Spazi metrici*. Siamo di fronte a una sorta di carta di servizio non pensata per il grande pubblico, ovvero a una specie di autocommento privato. In un fitto elenco, l'autrice indica le particolarità linguistiche di maggior rilievo nell'opera, lasciando intuire una trama iper-intellettualistica che volta per volta indica, e citiamo direttamente dal testo, arcaismi ovvi; abbreviazioni poetiche pseudoarcaiche o provenzalizzanti, linguaggio allusivamente segreto; inglesismi; forme arcaizzanti, analfabete; allusioni incomprensibilmente indirette; onomatopee; fusioni di parole; fusioni associative; goffaggini tipicamente popolari, analfabeta-arcaica; fusioni in senso grottesco-allusivo; forme antiretoriche; distorsioni; alternanza di grafie italiane e anglosassoni; invenzioni; citazioni dall'*I king*, libro divinatorio pre-taoista; latinismi; marcature fonetiche distruttive di grammatica classica; goffaggini da soldato inesperto; inversioni di desinenze e altri particolari processi. Vengono inoltre fatti i nomi di Pound, Leopardi, Rimbaud, Calvino e Campana, autori ai quali si possono attribuire forti ascendenze, anche se non sono tutte dello stesso genere. Si ha l'impressione di andare dalla fascinazione sonora (Pound) a quella ritmica (Rimbaud), dall'imitazione anche ironica di certi stilemi (Leopardi) alla citazione rispettosamente commossa (Campana). Per avere un'idea delle note si può citare il commento alla poesia *Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente*: '(l'intera poesia s'inventa forme miste - fuse - e pseudoarcaiche; specie di lingua inventata da studenti di filologia). L'ultima riga torna però alla *compresa favella che fa sì che l'amore resta*. Direi che nelle righe precedenti siano riassunti stilismi "novi", provenzalismi, spagnolismi, latinismi amorosi, come per esempio anche le *u meridionali o sarde*'.¹³

Naturalmente nell'intenzione dell'autrice l'invenzione neologica non deve finire fraintesa col banale rifiuto, ogni distorsione della lingua ha una ragione specifica davanti la quale si aprono 'scrupoli di tutela' mescolati all'ansia della comunicazione. Sta qui la *longa manus* di una poetessa che prova a penetrare nelle facoltà cognitive del lettore (per ora solo un lettore sperimentale) per determinare nel profondo la lettura di un prodotto sulla cui chiarezza nutre essa stessa dubbi di accettabilità. Inutile insistere sul fatto che la natura privata di queste note le rendono particolarmente significative in questo senso. Il rivolgersi ad un' 'autorità' come Pasolini fa esprimere Rosselli in maniera ardita, e si nota facilmente la volontà di mettere sotto sforzo le proprie competenze di studiosa e la sensibilità d'artista. Questo modo esasperato di autointerpretarsi, se spesso sembra avere un passo falsato, sa rendere, magari inconsciamente, un servizio a chi si trova a seguire, nelle indicazioni di una lettura caleidoscopica: a parte la verificabilità di questi indizi, troviamo il valore di un travaso del momento creativo in quello esplicativo; lo spostamento, quasi la sparizione, di quel discrimine è già significativo di per sé, e potrebbe anche essere letto nel paradossale rovesciamento della funzione conoscitiva sul più imprevedibile modulo espressivo, in un rapporto di 'osmosi delle intelligenze' che non sapendo risolvere il problema della fruizione, sembra problematizzare la soluzione dell'autocommento, caricandola di un valore aggiuntivo.

Nei due *Curricula* inediti che la poetessa confezionò per motivi giornalistici,¹⁴ si trovano cenni biografici, elenchi di pubblicazioni in campo musicale e letterario, oltre che suggerimenti per eventuali articoli critici, in cui si profilano idee per ulteriori collaborazioni. In maniera estremamente stringata, l'autrice elenca di suo pugno gli estremi culturali della propria esperienza. I due poli maggiori sono sempre

glossari? Cosa mi consigli?', A. Rosselli, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di S. Giovannuzzi, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2008, pp. 17-18.

¹³ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 69.

¹⁴ *Ivi*, pp. 277-281.

l'avanguardia musicale, italiana e non, e la poesia, più precisamente la critica poetica, per cui si possono vedere anche le recensioni scritte in quel torno di anni.¹⁵ Specialmente in *Curriculum I* Rosselli presenta una sorta di bibliografia ragionata che deve assumersi come un punto fermo circa gli interessi dell'autrice all'altezza del 1968; a campeggiare sono i nomi di Antonio Porta ('l'unico che si stacchi, per originalità d'intenti poetici e autenticità di linguaggio, dalla comune presa di posizione estetico-filosofica dei membri del Gruppo '63'),¹⁶ e quelli di Charles Olson, José Craveirinha, Marine Čvetaeva e Viktor Šklovskij. Le situazioni per cui Rosselli si propone di scrivere articoli d'approfondimento riguardano invece, oltre la citata avanguardia nazionale e straniera, l'usanza di organizzare pubbliche letture di versi, i sindacati letterari e musicali, la musica contemporanea, il formalismo russo, ed infine la situazione dei giovani letterati e musicisti 'per ciò che riguarda difficoltà finanziarie-pratiche di pubblicazione, di studio, di esecuzione e di rapporto col più largo pubblico'.¹⁷ Questi due stralci possono essere considerati anche come gli abbozzi di un autoritratto intellettuale, le due parti di un biglietto da visita in cui si nota la lucidità con cui Rosselli colloca, o collocherebbe, se stessa nel panorama della cultura corrente italiana, secondo un'idea di 'ricezione reale' che viene orientata, almeno nelle intenzioni, in direzione dei poeti, reclusi in una situazione di 'isolamento anche sociale'¹⁸ in cui non è difficile scorgere un'ulteriore indicazione autodiretta, dietro la generale situazione dei giovani letterati e dei poeti. Quello che insomma interessa nella lettura marginale di un materiale di servizio, è la mimesi della propria condizione da cui Rosselli non sa o non vuole estraniarsi, una condivisione indicata sullo scorcio dell'atteggiamento professionale che nasconde un autoscatto sentimentale, il che aggiunge qualcosa al desiderio di comprensione forse divenuto col tempo bisogno pressante di integrazione.

Un autocommento *puro* si trova invece nell'intervento comparso con alcuni tagli redazionali e il titolo 'Alla ricerca dell'adolescenza' in *La Fiera Letteraria* del 25 luglio 1968.¹⁹ Queste le parole iniziali: 'Cos'ho voluto fare scrivendo poesie? Perché le ho volute scrivere? Scrivere un articolo critico su se stessi e il proprio lavoro è ambiguo, forse pretenzioso, ma forse anche utile'.²⁰ Segue la descrizione cronologica degli intenti e dei sentimenti alla base delle proprie opere, prima fra tutte *Variazioni belliche*:

Ho voluto in un primo libro (*Variazioni belliche*) esprimere il nascere e morire di una passionalità da principio imbrogliata e contorta, e poi sfociata in lotta e denuncia: solo verso le ultime pagine il libro si placa in alcune poesie meno violente e più trasparenti. Ho voluto nell'appendice al libro descrivere minuziosamente e quasi scientificamente il raggiungimento (mezzo e metodi) di una forma metrica agognata da anni; le poesie introduttorie alla parte centrale del libro esprimono una problematica anche religiosa che nel suo deludersi porta alla libertà della passione e della denuncia. Tecnicamente, o linguisticamente, il libro aveva nella sua primissima stesura intenzioni quasi chiare, ma essendo un libro tipicamente giovanile, questa chiarezza s'imbrogliò strada facendo...

Dunque un lavoro che in corso d'opera va complicandosi. Questo aspetto di problematicità è uno dei motivi che meglio si percepiscono in *Documento*, per certi aspetti una sorta di ricognizione diacronica dell'ispirazione. Proseguendo si descrive la

¹⁵ Cfr. a proposito S. Colangelo, "A bruciapelo". Amelia Rosselli critico letterario', in: *il verri*, 34 (maggio 2007), pp. 22-29.

¹⁶ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 278.

¹⁷ *Ivi*, p. 280.

¹⁸ *Ivi*, p. 279.

¹⁹ Compreso nella sua forma integrale in *Ivi*, col titolo *Documento*, pp. 283-286.

²⁰ *Ivi*, p. 283.

storia del poemetto *La libellula*, di cui viene evidenziata la natura istintiva e libera da ogni idea di pubblicazione, e dunque l'incontro e vagheggiamento di un pubblico 'colto e letterato'. La pubblicazione maturata solo dopo quattro anni di riposo dell'opera, suggerisce nuove e sottili questioni da cui la poetessa cavò la soluzione per i suoi dubbi di forma:

Credo che la non intenzionalità dello scritto, e la conseguente severità nel rivederlo e correggerlo, abbiano contribuito a renderlo un lavoro migliore degli altri miei, più calcolati e sofferti. Ma non è da dimenticarsi che da cinque anni rimuginavo un poema di quel genere, e che da forse dieci anni mi rompevo la testa nel tentare varie possibili formulazioni metriche, mai abbastanza rigorose, dal mio punto di vista, da potersi considerare come 'sistemi' non solo metrici ma anche o quasi filosofici, e storicamente 'necessari', inevitabili: appena intuito improvvisamente questo 'sistema', il fiume delle parole sfociò in canto a me molto naturale e sintetizzante anni di esperienze penose e non penose, per il quale però in un certo senso non mi sento nemmeno volontariamente responsabile.²¹

Per quanto riguarda *Serie ospedaliera*,²² anche la composizione si fa soggetta alla grave malattia che colpì l'autrice,²³ 'le poesie rispecchiano questa melanconica privazione di vita, ma credo e spero anche un rigore linguistico più accurato, e un riconoscere con maggiore umiltà i molti debiti culturali (non solo i soliti Rimbaud, Kafka, Campana, Montale!) nei confronti di una generazione di scrittori considerati o 'minori' o sorpassati (Saba, l'ermetismo, Mallarmé, Verlaine, Rilke, eccetera). La serie di poesie è 'ospedaliera' in quanto anche rassegnata a un ritornare criticamente sui propri passi, in quanto non più bellicosa nei confronti di sentimenti e intuizioni anche più rari o rarefatti'.²⁴ Nella raccolta successiva, intitolata come il pezzo al vaglio, *Documento*,²⁵ emergono a pieno i *tria corda* della poetessa nata a Parigi, ovvero le tre tradizioni alla base della sua educazione:

In gioventù scrivevo in francese a volte, e spessissimo in inglese: quel produrre era ancora postromantico e allucinato, anche se ciò in modo addirittura minuziosamente sistematico. In questo terzo libro ho voluto ritrovare (pur basandomi sempre sulla formulazione metrica definita nel 1958 e da allora conseguita) la follia, il coraggio e forse anche misticismo di quegli anni adolescenziali: razionalizzandoli sino alle ultime conseguenze. Spesso i risultati sono violenti, i contenuti sono dei veri e propri gridi: ma non credo che vi sia più disperazione e che lo scopo del libro (un equilibrio fra forma del tutto controllata e voluta, e contenuto indotto e dedotto mai automaticamente e tramite l'inconscio o per provocazioni solo letterarie) sia nell'insieme raggiunto; soprattutto (e questo doverosamente lo devo ammettere) perché ho preso cura di non includere nel libro le poesie delle quali non ero pienamente certa, dove potesse mancare l'autenticità dell'ispirazione e dello slancio. Intendo produrre un libro in un certo senso statico, sintetico, forse gelido ed esplosivo insieme: insomma il libro della 'maturità raggiunta' almeno per quanto riguarda un certo mio tipo di problematica umana e formale.²⁶

In chiusura d'articolo Rosselli fa una considerazione sul proprio stesso autocommento: 'che io stia qui parlando di moventi e risultati in parte illusori, credo sia inevitabile: l'autore non è necessariamente il miglior giudice del suo lavoro: ma forse meglio di ogni altro sa cosa avrebbe desiderato dare, fare'.²⁷ Ed è a partire dalla dicotomia tra desiderio e volontà (l'*ho voluto* tre volte reiterato in apertura) che si muove il pensiero

²¹ *Ibidem*.

²² A. Rosselli, *Serie ospedaliera*, Milano, Il Saggiatore, 1969.

²³ Si tratta del morbo di Parkinson.

²⁴ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 284.

²⁵ Rosselli, *Documento*, Milano, Garzanti, 1976.

²⁶ Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 284-285.

²⁷ *Ivi*, p. 285.

di Rosselli, non riuscendo a fare a meno di impostare il ragionamento sulla pulsione prima della scrittura: la definizione di sé come artista esige la creazione di strumenti laterali per l'ottimizzazione della ricezione, ma l'esplorarsi in maniera costante può comportare un senso di reclusione, la fine della presenza poetica come incantata esposizione dell'altro. Muovendo da una *impasse* all'altra, gli stralci di lucida analisi del sé-mondo che ne risultano sono allora la testimonianza di una dedizione sconfitta. La nettezza della dicotomia sembra poi fornire la chiave di sviluppo più certa della dinamica in questione, come ad esempio nel caso di un pubblico idealizzato cui rivolgere il canto, e del suo doppio, sempre mentale, che attende spazientito e 'cercante risposte'²⁸ l'esito di un lavoro protratto negli anni; al di qua delle 'nostre rispettabilissime nevrosi',²⁹ l'assillo da cui Amelia Rosselli non riesce a svincolarsi con i soli mezzi dell'intelligenza è quella di un super-io onnipervasivo che costringe all'apparente/palese contraddizione del saggio, 'divulgativo e incomprensibile' insieme. Spiegarsi non può escludere la necessità di contraddizione. Ne deriva che l'unica forma davvero logica di divulgazione dei motivi che soggiacciono alla poesia, è la poesia stessa, presa nell'infinita variazione delle sue potenzialità formali.

Testo interessante per taglio e contenuto è anche *Pastiche per Ferruccio* che offre un commento di *Documento*, eliminata dalla stesura definitiva della raccolta: 'Fra queste poesie scartate ve ne è una chiamata *Pastiche per Ferruccio*; è addirittura del marzo 1968. *Documento* fu scritto fra il 1966 e il 1973, in sette anni, e fu molto lavorato, certe poesie poi le limavo, altre venivano di getto'.³⁰ Ma il vero commento è rimandato a dopo la riscrittura del testo, e si tratta di un complicato intrecciarsi di piani analitici:

Pastiche per Ferruccio

Come
se da tanta autobiografia, nascesse il
parto delizioso, delle cose friabili

se dal riottoso incontro con la specie
tutto ciò che è imperfetto e colpevole
voglio io recitare,

fallimentare realtà
o paura dell'ordine,
con fusione soffusa

d'amore poter restituire ai miei persi
soldati l'impero intero del vivere!

Vorrei che
mi si salutasse con gran fragore o che
un attonito silenzio fatto di stupore

corrugasse la fronte a quei bifolchi.

La poesia è un po' sottile e non a tutti riesce chiara, posso solo dire che il libro *Documento* non poteva includere questa poesia che è laterale al senso del libro stesso. L'ho buttata giù così, e poi l'ho riveduta più tardi. Quanto a metrica disobbedisce alla metrica centrale, al sistema

²⁸ *Ivi*, p. 283.

²⁹ *Ivi*, p. 283-284.

³⁰ *Ivi*, p. 287.

metrico predominante nel libro e nei due libri che avevo scritto prima, disobbedisce metodicamente a questo sistema metrico, e si vede, anche graficamente.³¹

Il confronto viene portato con la poesia che idealmente la precedeva in relazione allo sbilanciamento metrico e dunque alla stonatura grafica, nel complesso della raccolta: 'Qui c'è un ordine regolare mentre nell'altra poesia vi è un contenuto strisciante che non tutti comprendono. Semplicemente interrotti i versi come per la prima riga, e appositamente per ragioni grafiche, interrotti tre versi alla terza stanza, e il primo verso della prima stanza; ma non è che lo spazio non sia identico, è concepito come spazio cubico ed energetico'.³² La quasi concorrenza con la poesia precedente, che nonostante i propositi rimane anonima,³³ fa pensare al lato cieco di una logica di compilazione (metrica) ammessa solo *e contrario*, una reticenza che giustifica l'ammissione: questa 'chiarificazione per mancanza' è di nuovo in relazione con i motivi di chiarezza espressiva.

In diverse interviste Rosselli parla in maniera diffusa della sua opera, e nonostante si scenda difficilmente nel dettaglio sono presenti utili e sottili precisazioni. La più interessante sembra essere quella relativa alla conversazione con Giacinto Spagnoletti,³⁴ e riguarda una precisazione alle parole di Pasolini, ripetuta anche in altri luoghi in maniera abbastanza insistente. Si parla del poemetto *La libellula* e del suo sottotitolo, *Panegirico della libertà*:

Oggi m'accorgo che il sottotitolo di questo lungo poemetto non ha l'ironia che intendevo metterci. Credo però che il testo sia chiaro in questo senso: faccio notare che ben dieci volte vi sono allusioni e versi di Rimbaud, Montale, Scipione, e soprattutto Campana; che nel suo distendersi in forma forse barocca non fa uso di *lapsus*, in *Variazioni belliche* erano semplici invenzioni bilingue (o perfino trilingue). Di *lapsus* parlò per primo Pasolini, come sai. Ma, a mio avviso, il *lapsus* sarebbe dimenticanza mnemonica, mentre l'invenzione linguistica è di solito conscia.

Il *lapsus*, forse la figura più fortunata nel caso della prima lettura rosselliana, poi divenuto un piccolo universale nella cassetta degli attrezzi della nostra critica, è in realtà problematizzato, se non francamente bocciato col senno di poi. Sul livello di autodeterminazione che Rosselli matura insieme alla propria opera si è bene esercitato Ugo Fracassa, notando, a proposito del componimento tardo *Pavone/Prigione*, come il titolo 'indicherebbe l'autocoscienza del narcisismo connesso ad una simile autorappresentazione, indicandone pure il risvolto negativo: l'essere schiavi del proprio orgoglio al punto di non potere reclamare per sé un affetto che venga negato'.³⁵ È questa forte presenza a se stessa, la quasi sovrapposizione di sé, che spinge a un'analisi organica e in serie delle prese di posizione sulla poesia-identità. Leggere i tentativi di sistemazione o esplicazione della propria vena da parte di un'autrice per cui la poesia è contemporaneamente suono, senso e grafica, tono pittorico e *conscia* invenzione linguistica, significa interrogarsi sullo statuto dell'autocommento stesso,³⁶ oltre che su un particolare momento della storia

³¹ *Ivi*, pp. 287-288.

³² *Ibidem*.

³³ Da Rosselli, *L'opera poetica*, cit., si ricava l'indicazione che al 1968 risalgono 19 testi: 'da "Neve", 11/1/68, a *Uccelli gradevoli sui tetti spioventi*, 16/11/68', p. 1361. Per ammissione di Rosselli *Pastiche per Ferruccio* è del 21 marzo 1968, e la poesia sottaciuta dell'8 febbraio.

³⁴ Cfr. Rosselli, *Antologia poetica*, Milano, Garzanti, 1987. Ora presente in *Una scrittura plurale*, cit., pp. 293-303.

³⁵ Cfr. U. Fracassa, 'Nota agli ultimi versi (editi) di Amelia Rosselli', in: *Lecture marginali*, Napoli, ScriptaWeb, 2007, pp. 45-61, p. 51.

³⁶ C'è anche chi, come Puccetti, preferisce destituire l'autodefinizione di autorità: 'Di qui, la svagata inattendibilità delle autointerpretazioni rosselliane (Kafka e il misticismo amoroso per *Variazioni belliche*;

letteraria patria in cui evidentemente il senso della tradizione assume un significato inedito, e con la 'distruzione' che ne consegue anche una linfa vitale nuova. Quello che ne risulta è il rovesciamento dei termini di ricerca ed esposizione, come nel caso di un uso paradossale dell'ironia, che dalla dissimulazione-parodia sembra portare alla concretezza, in un'intervista a cura di Francesca Borrelli, la poetessa parla ad esempio della raccolta di versi in inglese *Sleep*;³⁷ per sua stessa ammissione, in questa serie di composizioni c'è 'una presa in giro del teatro shakespeariano che si esprime, per esempio, attraverso una delle voci parlanti, quella del *fool* che si burla del re e delle sue corti. Ma poi, seguendo l'ordine cronologico nel quale è organizzata l'antologia, ci si accorge che, senza cessare di fare il verso alla lingua elisabettiana, e senza abbandonare del tutto il registro pseudometafisico, le poesie scritte intorno al '65 esprimono un rapporto con l'uomo molto più concreto, e assumono connotazioni più sessuate'.³⁸

L'autodeterminazione passa per la seconda vita dei versi e delle invenzioni, filtrate dal setaccio delle motivazioni logiche e sentimentali (o d'altro tipo) che le hanno indotte. Ma è dopo 'l'uscita da sé' che si attiva un necessario lavoro politico o pubblicitario per garantire una circolazione ed affermazione presso un pubblico che per Rosselli non cessa mai di essere una specie di fantasma ora evanescente ora assillante, né sembra un caso che nella pratica di questa ricerca l'elemento metrico rivesta un ruolo chiave, in ultima analisi l'elemento di contatto con i secoli di quella che si presenta all'autrice come una cultura in dubbio di paternità. Ciò che si è provato a fare con la lettura in serie di alcuni dei luoghi di maggiore flagranza autocommentativa, si rivela la descrizione di un meccanismo tipicamente autoriale (e nel caso di Rosselli forse esemplare) che da una ricerca disinteressata porta quasi per fatalità, attraverso una volontà contraddetta di non pubblicazione (se ne trova riscontro in molte esternazioni della poetessa) a vedere le proprie opere alla mercé della pubblica comprensione (o incomprensione).

La seconda parte del movimento interessa il filtro che cerca di indirizzare la lettura delle composizioni maturate nel *vitro* della propria esperienza privata in un possibile orizzonte di ricezione che più facilmente vira nella spiegazione *tout court* di sé, quando non addirittura al tentativo aperto di provare a interpretare ragioni che, per essere sopravanzate, diciamo così, dall'istinto del poeta, si fanno difficilmente esplicabili all'autore stesso, mescolandosi con motivi biografici e psichici. L'insoddisfazione del tentativo favorisce la coazione a ripetere del meccanismo, ora coinvolto in maniera speculare con la composizione del nuovo libro, delle nuove poesie, e dunque portato a conseguenze più stringenti, alla lunga usuranti. L'esercizio della scrittura non finisce con la scrittura, ma richiede un *surplus* di lavoro nei termini d'affermazione sociale, e da questo punto di vista si può notare l'altissima fedeltà verso se stessa di un'autrice indotta, ad esempio, a esporre le proprie creazioni per quanto possibile sotto la tutela di *auctoritates* e garanti, o a lavorare molto spesso su invito, come nel caso del (non) rapporto maturato *a latere* della neoavanguardia. Se si possono avanzare dubbi sulla *fattualità* delle indicazioni rosselliane circa la propria

l'impegno politico per *Documento*, ciò che spingeva esecutori ufficiali del nostro ermetismo a trovarvi addirittura diretto e ideologicamente organico il linguaggio; addirittura Pascoli per *Impromptu*; e chi più ne ha più ne metta), un'attendibilità che Amelia stessa ammetterà, disarmata, alla fine della vita', Puccetti, *Amelia Rosselli dinanzi a se stessa*, cit., p. 84.

³⁷ A. Rosselli, *Sleep*, Roma, Rossi e Spera, 1989.

³⁸ F. Borrelli, *Partitura in versi*, in *il manifesto*, 14 maggio 1992, poi in Rosselli, *Una scrittura plurale*, cit., p. 306. In questo caso la lettura dell'autrice ha sembra contaminare la sua critica: 'La riscrittura al femminile del monologo del *fool* shakespeariano, come già sottolineato da Emanuela Tandello nella postfazione al volume [E. Tandello, 'La poesia inglese di Amelia Rosselli', in Rosselli, *Sleep*, cit., p. 217], rappresenta la chiave per coglierla dinamicità con la quale l'io scorre lungo lo scenario testuale', Baldacci, *Amelia Rosselli*, cit., pp. 90-91.

poesia, credo che la sua vicenda autocommentativa sia esemplare dal punto di vista del meccanismo mentale cui espone lo *choc* e la responsabilità della pubblicazione, qualcosa che ha a che vedere contemporaneamente con l'egocentrismo del 'pavone' poeta e con la prigione di un pudore sotto cui continua bollire il magma dell'ispirazione.

Parole chiave

Autocommento, Rosselli, metrica, autoscienza, poesia

Fabrizio Miliucci si è laureato nel 2010 con una tesi dal titolo *I critici di sé. Esperienze autoesegetiche del Novecento*, relatori Giuseppe Leonelli e Ugo Fracassa. Frequenta un Dottorato in Italianistica presso l'Università degli studi 'Roma Tre' con un progetto sulle prose critico-giornalistiche di Giorgio Caproni. Suoi articoli sono apparsi su *Paragone* (n. 111/112/113 - 2014), *Otto/Novecento* (n. 3 - 2014), e altre riviste scientifiche. Ha curato e prefato la riedizione della raccolta pirandelliana *Mal Giocondo* per l'editore Ensemble di Roma (2015).

Dipartimento Studi Umanistici - Facoltà Lettere
Stanza Dottorandi (19) - Area Italianistica
Via Ostiense 234, 00144 Roma (Italia)
fabrizio.miliucci@uniroma3.it

SUMMARY

'Cosa ho voluto fare scrivendo poesie?'

Amelia Rosselli's self-determination and metrical concerns

This article analyses a number of Amelia Rosselli's lesser-known writings in which the poet comments to varying degrees on her own work. These texts offer an insight into the poet's self-image and its development over the years, particularly through the metrical concerns central to her work from the publication of her first book *Variazione belliche* (1964). A number of different themes arise. The question from which the essay takes its title ('What did I want to do by writing poems?') reveals a pressing attitude towards the public, the limits of which are nevertheless vaguely defined, as well as a general fear of being misinterpreted at the moment of publication. The poet is driven by this concern to make her poetry more accessible without compromising the source of her inspiration, in spite of the tension between these two factors. Her self-commentary assumes an ambiguous status: not entirely separated from the creative process, in some cases it can be considered the continuation of artistic conception. Creation and knowledge seem to switch roles in some typically Rossellian pieces, which display strong artistic value in spite of their openly essay-like nature (see *Spazi metrici* or *La serie degli armonici*). This study also considers secondary material (the two *Curricula*, written for journalistic reasons, and interviews) which provide images of the poet, her attitude towards publication and the vaguely defined limits of a production suspended between shock and a willingness to communicate.