

Matteo Marchesini sulla poesia di Amelia Rosselli

Di Matteo Marchesini

1.

«Amelia Rosselli, in poesia, è così vera e forte che si perdonano i discorsi di non pochi suoi discutibili ammiratori. A rendere del tutto inconsueta quella sua poesia sono le dolorose trovate formali che – avrebbe detto Montale – gli studenti canaglie le hanno già rubate, freddamente imitandola».

Così scriveva, in uno dei suoi brevi ritratti novecenteschi, Franco Fortini. Oggi, a distanza di qualche decennio, possiamo essere meno indulgenti sia verso gli «studenti» che verso gli «ammiratori». Perché la Rosselli è stata sottoposta a una progressiva e sempre più equivoca mitizzazione. Figure come la sua, e come quella di Paul Celan, attirano ormai un'immensa produzione di kitsch critico-poetico. Si tratta di una letteratura che con i suoi gerghi pseudoesoterici e i suoi comparatismi da Bouvard e Pécuchet parodia e svilisce quelli che furono i caratteri estremi di due percorsi irripetibili: il plurilinguismo biograficamente affondato nelle vicende più tragiche del Novecento, l'uso stravolto e suggestivamente ieratico delle eredità moderniste, la tensione sempre al limite della rottura tra una poesia ridotta a comunicazione privata, criptica, indecifrabile, e una poesia capace d'illuminare con improvvisi lampi civili alcune sezioni cruciali della Storia collettiva.

Purtroppo a questa tendenza non è estraneo nemmeno il Meridiano dedicato di recente alla scrittrice e curato da Stefano Giovannuzzi. Se le minuziose note ai testi, malgrado la carenza di una visione d'insieme e di forti ipotesi analitiche, risultano comunque utili, l'introduzione di Emmanuela Tandello è invece un'occasione persa; ed esemplifica bene, almeno in parte, la letteratura cui si accennava. Con una prosa faticosa e goffa, la Tandello si muove per pagine e pagine intorno agli stessi tre o quattro concetti, che sono poi luoghi comuni da tesi di laurea: lo «straniero», la «disappartenenza», il «corpo politico», il «genere»... E come nelle peggiori tesi di laurea, accumula citazioni fuori bersaglio: convoca i Grandi Autori (Arendt, Lacan) per far dire loro non molto più che «buongiorno». Ecco alcuni saggi, perché il lettore possa farsi un'idea dello stile: «Se è tuttora possibile definire Amelia Rosselli come la grande Étrangère della tradizione italiana, ciò avviene in virtù di quella estraneità e disappartenenza tipiche dello straniero, "faccia nascosta della nostra identità", che fin dall'inizio ne informano la vicenda umana e permettono alla sua poesia di incarnare quello sguardo dall'esterno che risulterà essenziale e portante di tutta la sua scrittura». O ancora: «Estraneità e disappartenenza sono dunque specificità innegabili del discorso rosselliano. Alla luce di questa specificità forse l'aspetto più complesso, e più articolato, è il costituirsi interno di quest'opera, attraverso le scelte formali e di genere che la caratterizzano e, attraverso di esse, il suo situarsi nei confronti della tradizione. Uno sguardo liminale, rivolto come dall'esterno, interpella, stravolge e ricostituisce il discorso lirico nelle strategie formali e retoriche con le quali nel corso della tradizione occidentale la soggettività è costruita e situata in un suo ideale luogo di articolazione (anche se sempre diverso e mutante)». E più avanti: «Attraverso la messa in scena, nel teatro simbolico del sé che il testo costruisce e decostruisce costantemente, il femminile è denunciato come oggetto di un discorso altrui (...) che lo imprigiona e lo priva di scelta: corpo politico per eccellenza, estraneo, e straniero che dai margini parla».

In questa pseudocritica del politicamente corretto non poteva poi mancare il richiamo pomposo e immotivato all'eticità: «la poesia incarna un atto di comunicazione intenzionale, che persegue e mette in scena la possibilità e la realtà di significare, malgrado le innumerevoli riprove del contrario. L'eticità di questa poesia sta nel suo tramandarci una responsabilità nei confronti della nostra umanità e del nostro dovere di essere nel mondo».

Nientemeno! Un'introduzione del genere prova che la decadenza dei Meridiani è davvero inarrestabile.

2.

Abbandoniamo dunque il saggio della Tandello; e dopo aver invitato il lettore a rifarsi con altri contributi critici sulla Rosselli (il penetrante, discutibile e ormai classico Pasolini, il lapidario Fortini citato sopra, un preciso ritratto di

Berardinelli, e i cappelli antologici di Mengaldo, Manacorda e Piccini), passiamo subito ai testi. Fermiamoci sulle prime poesie del '59, incunabolo di *Variazioni belliche*. Eccone una:

l'iddio che brucia tutto tra furgoncino e la pietà, il
 gran salame il gran universo oh tu sei un unico essere con
 una punta sì fine ch'io cangio colore al solo
 considerarti ma l'uomo con le sue variegate variopinte pene
 (o gran varietà del tutto!) mi
 stringe in un rapporto sì crescente o sì duro a patirsi sì
 estremamente colpevole, ch'io ne ritardo ogni usata usanza
 siccome troppo hanno i miei usati sensi visto del mondo che si stende
 come una lunga farina, tra monti, spiagge, alberi, albicocchi, ogni genere di
 saliva ai tuoi piedi, e tu che non capisci niente e non (e non
 potrai mai) connettere le variegate vicissitudini in un
 unico andare in un unico flagello di dio perché
 lui si nasconde dietro le ombre.

In questo compendio grottesco dell'Ecclesiaste troviamo già molti dei meccanismi tipici della prima raccolta e di buona parte della poesia rosselliana. Subito, ad esempio, c'imbattiamo nell'accostamento tra termini pedestri e termini carichi di pathos: «il / gran salame il gran universo», «tra furgoncino e la pietà» (con assenza pure tipica di uno solo degli articoli). In una prospettiva più ampia, gli echi di un'atemporale lingua petrarchesca e aulica («si fine ch'io cangio colore») si mescolano a uno stile colloquiale e sciatto («e tu che non ne capisci niente»). Poi c'è il dolente calembour (le «variegate pene») che richiama sardonicamente il Leopardi di *A se stesso* (la «gran varietà del tutto»). E c'è l'effetto del flusso di coscienza: si corre da un'immagine all'altra, e ognuna sembra metterci su una nuova pista. Al tempo stesso però, molto rossellianamente, il testo tende a mordersi la coda (l'«iddio» dell'inizio torna mutato nel «dio» della fine). E tutt'intorno, i vocativi galleggiano su un tessuto sintattico che rende i soggetti oscillanti e opachi.

3.

Nelle liriche delle prime raccolte, la Rosselli non si limita a utilizzare brani più o meno canonici della tradizione poetica per creare effetti d'eco o parafrasi ironiche e stranianti, ma li sottopone a un vero e proprio trattamento parassitario: la sua poesia sembra fatta per stritolare i versi altrui. Li sprema, li rimastica. Prende un motivo, lo volta e lo rivoltava variando la posizione dei suoi elementi primi, ne sostituisce i pezzi mantenendone la forma, poi ne fa un refrain sempre più incalzante, infesto, insopportabile: e lo ripete finché non arriva a introdurvi, e si direbbe quasi a suscitavi ritualmente, un elemento davvero estraneo e inedito, capace di aprire il meccanismo seriale a nuove possibilità di senso (possibilità che di solito tornano a essere inghiottite dal movimento ciclico dell'iterazione).

Gli autori parassitati sono in gran parte moderni: Leopardi, Rimbaud, ma soprattutto Campana e Montale, sottoposti a uno sfruttamento intensivo in particolare nel poemetto *La libellula*. I versi incalzanti della Rosselli imprimono alla ipnotica, solenne lentezza delle ripetizioni campaniane una velocità marziale, un ritmo da mitraglia. Di Montale, invece, è ripreso il dialogo frustrato con quel «tu» che resta sempre al centro dello sconvolto stilnovismo rosselliano; ma più ancora è decostruito il suo raziocinio di borghese civile ed europeo, che allude poi al medesimo retroterra culturale da cui proviene la poetessa, e che qui cozza – *bellicosamente* - contro l'orrore ormai normale della vita quotidiana, di fronte al quale la sua sapienza d'antan si riduce a un motivetto demente o a un futile gioco. «La cosmopolita saggezza è forse la migliore delle / nostre canaste», dice il verso di un breve testo di *Variazioni belliche* che merita di essere riportato per intero. E' un testo che vampirizza il poemetto *Mediterraneo* degli *Ossi di seppia*, col suo «m'occorreva il coltello che recide, / la mente che decide e si determina», ma anche - come osserva Francesco Carbognin nelle note - con «l'informe rottame / che gittò fuor del corso la fiumara / del vivere»:

La mente che si frena e si determina è un bel gioco.
 La cosmopolita saggezza è forse la migliore delle
 nostre canaste. La mente che si determina è forse

un gioco fasullo? Convinta del contrario ponderavo
le crisi interne del paese e osservavo affluire nel
gran fiume della città una scatola di sardine.

Da notare, qui, la tipica trasformazione – con variante – di un'affermazione in interrogazione (a volte avviene il contrario). Tipica è anche la zoomata su un dettaglio prosaico, che irrompe inopinatamente tra le espressioni da altisonante e parodico “ragionamento” politico. Ma non sempre il testo rimasticato è moderno. Ecco cosa diventa nelle mani della Rosselli un famoso incipit di Cavalcanti già utilizzato da Eliot:

Perché non spero tornare giammai nella città delle bellezze
eccomi di ritorno in me stessa. Perché non spero mai di ritrovare
me stessa, eccomi di ritorno fra delle mura. Le mura pesanti
e ignare rinchiudono il prigioniero.

Pochi versi, poche *righe*, e il ricordo scolastico-eliotiano è piegato a definire una situazione di doppio esilio, di invivibilità “all'esterno” come “all'interno”, con conseguente tentativo di sfuggire all'asfissia attraverso un vano moto pendolare che assottiglia ancora il campo delle possibilità (si pensa a un prigioniero che tentando di slegarsi da una corda se la stringe sempre più addosso).

Qui troviamo anche un altro procedimento caro all'autrice: le prime due frasi sono ottenute con un rovesciamento imperfetto, e si dispongono in un quasi chiasmo che slitta verso un terzo termine. La «città delle bellezze» si trasforma in un luogo di «mura» che sembrano chiudersi insieme sul mondo e sulla pienezza della vita interiore.

4.

Come le due poesie che abbiamo citato, la maggior parte dell'opera della Rosselli ruota ossessivamente intorno alle figure della ripetizione. Questo è sempre balzato agli occhi di tutti i suoi lettori, più o meno acuti, e non riguarda soltanto i testi che fagocitano versi altrui. Ripetizione: in particolare anafora e anadiplosi. L'anafora serve a dare alla poesia quel suo carattere marcatamente percussivo, mentre l'anadiplosi produce un altrettanto frequente effetto di trascinarsi concettuale e sonoro. Con questi mezzi la poetessa mima il pensiero nel suo farsi, che avanza ancora ottuso appoggiandosi alle repliche del già detto per legittimare le scoperte. Ed è un pensiero a cui l'applicazione costante delle due figure conferisce un aspetto paradossale: da un lato appare quasi sconsideratamente apodittico, ma al tempo stesso sembra procedere a tentoni. Tra le moltissime serie anaforiche spiccano quelle dei «contro» (e dei «con»), dei «per», dei «non so» (che diventa il campanian-montaliano «lo non so» della *Libellula*), e soprattutto quelle dei «se» (dove il rapporto tra protasi e apodosi resta spesso oscuro, e dove ogni periodo si dispone come un discorso a sé, teso a far slittare il testo verso un nuovo ordine di senso subito vanificato):

Contro d'ogni impero imperava un bisogno d'ordine. Contro
d'ogni pianeta era imperante il bisogno della libertà. Con
la fanciullaggine imperava ancora la notte che bisbigliava
parole forse amare. Con il tirocinio..

*

Per la visione del tuo solstizio io arrancavo. Per la visione
della bellezza io cadevo. Per la tua lunga mano secca io
mi arrampicavo...

*

Se nella notte sorgeva un dubbio su dell'essenza del mio
cristianesimo, esso svaniva con la lacrima della canzonetta

del bar vicino. Se dalla notte sorgeva il dubbio dello
 etmisfero cangiante e sproporzionato, allora richiedevo
 aiuto. Se nell'inferno...

A volte l'anafora vera e propria è sostituita da una somiglianza sonora che rende ancora più evidente la prassi della *variazione*: «Monolitica spendevo i soldi in tutte le direzioni. Monocorde / ricordavo agli altri doveri che non seguivo. Monotona...»; oppure: «Non era la / gioia a corrompere. Non era la giostra a combinare rime» (l'allitterazione tra «gioia» e «giostra» ritorna, ad esempio nella *ibellula*: «non si ride se la gioia è una giostra disoccupata»). Per quel che riguarda l'anadiplosi, accanto alle moltissime più o meno «semplici» («La calma non mi nutriva il sol-leone era il mio desiderio. / Il mio pio desiderio...»; «... e le lingue dei serpi s'avventavano / come fuoco vicino al capezzale. Vicino al capezzale / moriva un drago...»), ce ne sono alcune particolarmente pregnanti perché costruite secondo quel modello del chiasmo imperfetto già evocato a proposito della poesia «cavalcantiana»: «Finiva la gran / gloria in una bottiglia di cognac. / In una bottiglia di / cognac finiva la parabola...».

Ogni tanto, anche qui, alla ripetizione si sostituiscono una strascicata associazione fonica e il rimescolamento delle stesse lettere, magari con chiasmo sonoro: «la povertà e il demonio sono le mie cassette / dinamitarde. Tarda arrivavo alla pietà»; «canzonetta da radio trattoria. La traiettoria / dei razzi»; «le mie ingratitudini / intavolarsi ad altri voli, involarsi alla tavola di tutti»; «delle benestanti. / Le protestanti...» (il bisticcio delle rime interne, quasi parodia esagitata di quelle che franano puntuali in Montale e s'accumulano echeggianti in Campana, serve spesso a far procedere il pensiero come una specie di trampolino).

In qualche caso, poi, la Rosselli usa anafora e anadiplosi insieme, rimescolando le funzioni degli stessi termini in più frasi, con effetti a catena: «Entro della cella di tutte le bontà rimava splendidamente / un acceso vocabolario: la mia noia. Entro della noia / rimava splendidamente la bontà caduca e vergine. / Entro / della cella vergine di tutte le bontà...».

In generale, il pensiero *in fieri* delle poesie rosselliane sembra spesso lasciarsi orientare e guidare dal trascinarsi di alcune cellule sonore. Un esempio medio (con maiuscolo nostro): «...esclamazioni / di GIOIA. Nell'atmosfera guidava la NOIA un soldato / cafone e RIBELLE di uso CONTadinesco. // Romano d'origine egli si avvicinava alle BELLE CON / un sorriso ambiguo e sottile sulle labbra roTONde...».

5.

Se ai caratteri che abbiamo individuato aggiungiamo il frequentissimo enjambement, specie dopo articoli e preposizioni - considerati anch'essi come concetti o «idee» - e se ricordiamo che questi enjambements sono coerenti con l'uso di schemi metrici fondati non sulle sillabe ma sul ritmo e soprattutto, negli anni Sessanta, sulla compattezza spaziale, avremo raccolto i segni più evidenti di quella che l'autrice chiamava la sua «continuità a singhiozzo». Una continuità intimamente franta che è (anche) l'espressione più sintomatica di una malattia ossessiva e del tentativo di esorcizzarla. I testi rosselliani ruotano vorticosamente intorno a un mito o a una rivelazione che il magma delle parole serve a fronteggiare e insieme a seppellire, a rimuovere con deviazioni e false piste. In piccolo, le paronomasie al limite del calembour e della canzonetta sembrano legate alla stessa manovra esorcistica. Somigliano a quelle melodie futili che si fischiavano nella solitudine per arginare il terrore, per evitare un pensiero fisso o per placare con un rito una sensazione di rischio imminente: sono paragonabili a tic, a manie, a gesti compulsivi, come molti altri mezzi espressivi che tendono a mandare in loop i versi. Ma a questa tendenza la poetessa contrappone la sua volontà caparbia di *ragionare*, di asserire una verità lineare, di liberarsi una volta per tutte dai fantasmi. E la grandezza mostruosa della Rosselli sta proprio nell'esprimere la tensione continua tra la resa al circolo, al rito, al sempre-uguale della ripetizione (i finali che riprendono l'inizio, o che sono ripresi dall'incipit del testo successivo...) e lo sforzo per spezzare le catene della prigione - sforzo denunciato da improvvise grida d'aiuto di una prosaicità disarmante, e coronato dalle momentanee vittorie verbali che le permettono di rompere l'incanto maligno dei suoi delirii da disco rotto.

A volte la «prigione» non si distingue quasi dalla «libertà», tanto strette si tengono nella loro dialettica; e non a caso la poetessa liquida spesso en passant il principio di non contraddizione, enunciando di seguito due verità opposte e riflettendo immediatamente le affermazioni più accorate nel loro rovescio. Comunque, senza questa lotta tra

ragione e ossessione la poesia sparirebbe. Solo lasciandosi infestare da innumerevoli gerghi, squisiti o pedestri, la scrittura della Rosselli può partorire di colpo, dalle sue cellule grumose, alcuni frammenti di abbagliante limpidezza conoscitiva. Da una parte, con una sorta di trasandatezza medianica che è anche puntigliosa restituzione "in simultanea" dei meccanismi mentali, l'autrice accumula un flusso luttuoso e disturbato d'inserti colloquiali o burocratici, sgrammaticati o improbabilmente metaforici: la «mia fantasia subacquea, che soggiace / ai tuoi mordenti distinti dalla fraseologia / comune», la «tendenza a congiungersi da sé nelle più cruenti / gonfalonerie», i «soldi situati nel minimo organizzabile», la «vanità ben stufa, di sgranare le lucide / sue perle di sorrisi ancora non distribuiti», i «Son / un tantino rincretinita». Dall'altra parte, accanto a questa farragine, si stagliano le sintesi fulminanti, gli aforismi cristallini e minacciosi: «E' vostra la vita che ho perso», «Ho distinto tra la vostra morte e la mia; / la mia non ha spazio», «Entro / delle mie forze spaurite regnava il disordine; l'ordine della / mia mente», «Cercatemi e fuoriuscite» (quest'ultimo verso è un'intera poesia, un doppio imperativo rimbaudiano che dice benissimo il bisogno di fusione e la simultanea coazione al rigetto da cui è animata tutta l'opera della Rosselli).

6.

Le poesie rosselliane, specie intorno all'epoca delle *Variazioni*, somigliano quindi alla rappresentazione di una serie di battaglie psichiche. Sono una guerra a tappe: non finiscono ma piuttosto s'interrompono, collassano in un provvisorio armistizio in attesa dell'incipit successivo. Ogni testo è un round di lotta in cui s'intrecciano, si sollecitano reciprocamente e si sostengono a vicenda forze opposte, che senza la calamita dello scontro si disperderebbero schizzando via in mille direzioni diverse. Così invece, come ha osservato Giorgio Manacorda, generano un tessuto «coeso fino alla follia». Le forme linguistiche aberranti di cui rigurgita questo tessuto sembrano sofferte formazioni di compromesso generate dalla lotta, e finiscono per amalgamarsi in un flusso caotico ma uniforme, davanti al quale lo shock netto dell'infrazione cede il posto allo stordimento, a una nausea crescente dovuta alla sgradevole e balbettante monotonia dell'insieme. Queste forme sono già state catalogate molte volte. C'è la violenza fatta a verbi, a suffissi e desinenze; c'è l'uso scorretto degli articoli e delle preposizioni articolate («contro del», «dentro della»); ci sono i soggetti sintattici che invadono l'uno il campo dell'altro e poi si perdono; ci sono i termini e i costrutti stranieri italianizzati (e viceversa: si veda la mancanza dei «che» relativi e dichiarativi); ci sono, ancora, i neologismi («macilentarsi», «quesitarsi») e le fusioni tra più termini in un termine mostro, spesso spiegate in nota dall'autrice: così, ad esempio, in «La congenitale tendenza al bene», «congenitale» unisce «congenita» a «genitale» e all'inglese «congenital»; così il diffuso «etmisfero» fonde «emisfero» e «atmosfera» in un vocabolo su cui la Rosselli avanza a posteriori qualche dubbio; e così nella frase «una corsa alla forca che imperterviava contro/ogni generosità», «imperterviava» deriva dall'accavallarsi di «imperversava», «impervio» e «imperterrito».

Non sempre, sia chiaro, questi ircocervi ci convincono. I cosiddetti «lapsus» della Rosselli sono in realtà procedimenti studiatissimi (basta sfogliare i libri fittamente annotati della sua biblioteca, che ora è all'Università della Tuscia, per constatare quanto la sua lettura fosse *tecnica*). Solo, a differenza ad esempio dei neoavanguardisti, la scrittrice di *Variazioni belleiche* è maestra nell'immettere simili stratagemmi dentro il flusso delle sue ossessioni, cioè nel farli apparire necessari e quasi coatti. Tuttavia, qua e là anche in lei la tecnica rimane sterile: è difficile muoversi di continuo tra *esperienza* ed *esperimento* senza finire fuori strada.

7.

Ma nei casi migliori, questa grammatica distorta ha una funzione precisa. Serve a descrivere un mondo in cui la poesia deve ricostruire il proprio linguaggio ripartendo ogni volta da capo, frugando tra i rottami di una lingua ridotta a deposito di gerghi inerti e tentando di piegarli almeno un po' alle sue disperate esigenze di comunicazione: «Braccata / da una lingua divenuta pubblica amministrazione tentavo / ammonimenti di semplicità», afferma la Rosselli. E' un mondo in cui il verbo «rimare» acquista un senso atrocemente carnale: in *Variazioni belleiche* si parla di una «schiavitù rimata contro/pareti che sanguinano»; e nella *Libellula*: «... fu allora che le misere salme dei nostri morti/rimarono per l'intero in un echeggiare violento».

In questo mondo amministrato nel terrore (aperto o paludato), dove le cellule di partito sono «celle» e perfino l'erba è «dissidente», la realtà collettiva fa corpo unico coi moti interiori e con i dettagli più intimamente lirici: «serena la luna mi porgeva/le sue ansie tributarie». I versi della Rosselli diventano così, come lei dice, «un pubblico e anche privatissimo / dibattito». Si vedano i moltissimi elenchi di sostantivi dove il trapasso da una dimensione all'altra è

dato per scontato, e avviene con una impassibilità sinistra: «oreficerie, colombi, / rivolte o massacri». E si pensi, anche, all'uso che la poetessa fa dell'immagine dell'«armistizio», del «venire a patti» *politicizzando* il rapporto coi morti, con un «tu» costantemente inseguito e perso o con i fantasmi mentali da domare. A volte, poi, l'atmosfera persecutoria abolisce ogni confine: «il paese fuori di sé controllava ogni mia mossa».

Nei versi della Rosselli, anche nei più “privati”, circola un clima da colpo di stato. Ma è un colpo di stato che avviene quotidianamente, una subdola ironica allucinazione inscindibile dalla realtà: «Condizionata ad una presa di potere che non era il / mio entravo in piazza e vedevo il sole bruciare, le / donne stagiare erbe su della piazza che ardeva di / malizia: la milizia».

8.

L'ultima citazione ci ricorda che questa poesia, spesso sospesa tra imperativi e ottativi, è prima di tutto una poesia dell'imperfetto: il tempo di un disastroto Bildungsroman in cui si torna sempre al luogo di un oscuro delitto e si tenta ostinatamente di ricostruire ciò che accadeva, di stabilire come si svolgevano gli eventi e dove si trovavano i sospettati, gli attori della storia e della Storia. Ma sarebbe sbagliato dimenticare che l'imperfetto è anche il tempo del gioco che cambia i connotati della realtà e del passato, il tempo del “facciamo che era”.

9.

La Rosselli di cui abbiamo parlato fin qui è soprattutto quella degli anni Sessanta. Già in *Serie ospedaliera*, però, qualcosa cambia: le forme aberranti diminuiscono, e la poesia gioca con movenze quasi sinuose su spartiti a metà strada tra il petrarchismo e la canzonetta (si veda ad esempio *Poter riposare nel tuo cuore, nel tuo fuoco*). Il rapporto amoroso con un «tu» sempre circondato da fitte reminiscenze montaliane è colto in traslucide immagini di stampo surrealista, ma di un surrealismo più sottile e composto rispetto a quello che generava gli automatismi a rotta di collo della *Libellula*; e l'atmosfera complessiva evoca un'allucinazione più calma, meno ipercinetica che in *Variazioni belliche*, ma perciò anche più sinistra.

Negli anni Settanta poi, con *Documento*, cade del tutto lo sforzo di chiudere il magma informe del pensiero nel «quadrato della certitudine», cioè dentro quegli spazi visivamente “neoclassici” con cui la Rosselli provava a munire di un lasciapassare geometrico-matematico i suoi disarmati e concitati tentativi di comunicare con l'esterno («La scienza dei / numeri era la mia fortitudine, la scienza degli amori la / mia debolezza», dice una delle sue lucide autodefinizioni). Formalmente *Documento* si riallaccia ai versi delle prime poesie, più destrutturati, più liricamente privati, e ancora sospesi a distillati enjambements. Però la direzione di marcia è diversa: qui non ci sono prove di costruzione, ma galleggiano sulla pagina i resti delle architetture ormai abbandonate. I tre titoli centrali dell'opera rosselliana (*Variazioni belliche*, *Serie ospedaliera*, *Documento*) sembrano descrivere un anticlimax: e nel terzo tempo ciò che rimane è un'esile spoglia esistenziale deposta tra brandelli di lirica confessionale e di epigrammi. Anche le associazioni sonore, che preparano e spiegano alcuni esiti di *Impromptu*, si sono ridotte a un gioco delle tre carte, in parte liberandosi (tristemente liberandosi) dalla densità e dal peso delle implicazioni che incombevano sulle prime raccolte: «Verde ramo infuso nell'accordarsi d'un / ciambellano: una ciambella, un ramo / un cianciare; e non trovo la parola /che elegante non vuol parlare»; oppure: «Estinguere la passione del sé! / estinguere il verso che rima/da sé: estinguere perfino me // estinguere tutte le rime in / “e”».

10.

Chiudendo il Meridiano dopo una rilettura intensiva (e faticosa) dell'opera della Rosselli, un'impressione prevale su tutte. La poetessa percepisce la realtà come un'invasione, a cui i suoi testi follemente coesi si oppongono mentre la rappresentano. Manacorda li ha paragonati a quelli della Bachmann. In entrambe le autrici, ha scritto, sono centrali la petrosità e la ripetizione; ma se i versi della tedesca «sembrano pietre accostate fra di loro, e tra l'uno e l'altro si aprono spazi inquietanti», ogni poesia rosselliana, simile a un «dolmen», è invece «un'unica pietra: non presenta fenditure». Ciò che rende queste sue poesie solide, sature, impenetrabili e in qualche modo irrefutabili, è anche ciò che non permette alla realtà di filtrare nel loro tessuto a dosi e ritmi “umani”, e la costringe a presentarsi invece come emergenza, furia, prigionia. Dell'*altra* realtà, della realtà come orizzonte di relazione comune, o se si vuole come mito umanistico, la Rosselli doveva avere una grande nostalgia; e chissà che questo sentimento non abbia qualcosa a che fare con i rapporti che la legarono ai lontanissimi *realisti* Scotellaro e Guttuso.

Certo è che nella sua opera la scrittrice non ha mai smesso di lottare per avvicinarsi a quell'orizzonte, andando di continuo a sbattere contro il muro del suo carcere poetico e mentale. Nella lotta tra il raziocinio e il doloroso incantesimo dell'ossessione, si fa sempre largo in lei la ricerca cocciuta di un interlocutore tangibile, di un affetto che con la sua realtà spezza il suo cerchio autistico: «io non so se io rimo per incanto o per travagliata / pena. Io non so se rimo per incanto o per ragione / e non so se tu lo sai ch'io rimo interamente / per te».

(2012)