Figlie di Omero.

Verso un'epica femminile.



Marzia D'Amico

St Cross College, University of Oxford
Trinity Term 2018
Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy

ABSTRACT

Figlie di Omero.
Verso un'epica femminile.

Marzia D'Amico
St Cross College, University of Oxford
Trinity Term 2018
Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy

This thesis aims to establish the literary terms in which it is possible to identify Amelia Rosselli (1930-1996) and Patrizia Vicinelli (1943-1991) as the first female writers of epic poetry in the Italian language. The *Parte prima* (Premesse e intenzioni) presents a discussion on the secular exclusion of women from the literary canon, and in particular on the implicit separation between epic and lyric, as originally producers of gender anxiety (Gilbert and Gubar) and genre anxiety (Susan Friedman). With an additional focus on the Italian context (the manifesto "Fragili Guerriere"), it explores the socio-literary reasons for many contemporary female poets, writing and performing in Italian language, claim access to epic genre and consider Amelia Rosselli and Patrizia Vicinelli as *magistrae* in the deconstruction of the male epic tradition and reconstitution of the genre. They consciously and deliberately force the genre, as a literary and political act, in order for it to serve their perspectives as women. The *Parte Seconda* is a close-reading of the authors' *poemetti*: *La Libellula* (1969) and *Impromptu* (1981) by Rosselli, *Non sempre ricordano* (1985) and *I fondamenti dell'essere* (1994) by Vicinelli. Despite the apparent distance between these authors, the intertextual analysis identifies in the renegotiation of the female subject as heroic and the authoriality of women poets the most radical closeness between their poetics. Through the gender and genre critical lens constructed in the *Parte Prima* and its application for a close reading of primary sources in the *Parte Seconda*, this thesis argues that Rosselli and Vicinelli produce foundational texts in which women's subjects auto-genesis is explored and established through a distinctively epic voice.

ABSTRACT

Figlie di Omero.
Verso un'epica femminile.

Marzia D'Amico
St Cross College, University of Oxford
Trinity Term 2018
Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy

This thesis contributes to the gender based literary discussion on 20th century Italian poetry, in the attempt to expand the boundaries of these philosophical and critical resources for a genre renegotiation. By focusing on the figures or Amelia Rosselli (1930-1996) and Patrizia Vicinelli (1943-1991), it reveals the similarities in these two authors' poetics of self-making. The originality of their contribution lies in the conscious experimenting with long-form (*poemetti*), and the revolutionary crafting of a female heroic poetic subject. This thesis aims to prove how the literary mechanism adopted by both Rosselli and Vicinelli are intentional epic genre revision.

The research is mainly structured in two macro-chapters, namely *Parte prima* and *Parte Seconda*: the first completely dedicated to a theoretical and literary enquiry on the debates on poetry, feminist revision, and genre codification; the second, to an in-depth textual analysis of the four *poemetti* (*La Libellula* (1969) and *Impromptu* (1981) by Rosselli, *Non sempre ricordano* (1985) and *I fondamenti dell'essere* (1994) by Vicinelli).

The first section of *Parte Prima* sets the necessary contextualisation for this enquiry. It presents the rarity of women's inclusion in the literary canon, and with a specific focus on poetry anthologies. Throughout the tumultuous years of the Sixties, world-wide female writers anthologies appear (eg. *Donne in poesia*, Biancamaria Frabotta), highlighting a series of narratives mostly formally excluded from the mainstream. However, the under-representation of female poets in non specifically female-oriented investigations endures in the 20th century Italy, despite the efforts of the feminist movements and feminist critical thinkers to change the parameters of representation. Women's writings, just as much as those of other minorities, still tend to be silenced or undervalued and this thesis confront the matter through the philosophical contributions – *inter alia* – by Adriana Cavarero, Rosi Braidotti, Judith Butler. At a philosophical and symbolic level, human beings as a collective group are defined as *mankind* exactly because that is what they are: a man-based and man-oriented classification, in relation to which everyone/everything else represents *alterity*. At a material level, the instituted gender norms perpetuate sexist assumptions in language and society, which is inevitably reflected in most literary production and critic.

A more recent reinvigoration of the feminist themes initiated a more specific interest for the literary contributions to women's validation not only from a gender perspective but from a specific genre perspective. Similarly to the gender anxiety debated by Sandra Gilbert and Susan Gubar in response to the Western canon theorised by Harold Bloom, Susan Friedman investigates a similar and yet more literary specific response to the same: a genre anxiety. Friedman argues a conscious trespassing by Elizabeth Barrett Browning and H. D. of the implicit genre separation in between epic and lyric (as respectively masculine and feminine). Similarly, Rosaria Lo Russo and Daniela Rossi identify in Amelia Rosselli and Patrizia Vicinelli a subversive poetics that reveal their long poems as foundational for the future generations of female poets; in the manifesto "Fragili Guerriere", that is not a critical essay but a proper manifesto of collective poetics, Lo Russo and Rossi ascribe the authors' long poems to the female-unpracticed genre of epic. Interestingly, despite the different configuration of these texts, the elements recurring in Friedman's paper and Lo Russo-Rossi's manifesto are indeed very close: therefore the critical enquiry by Friedman for the anglophone case in its intersection with the most recent Italian manifesto offers a blueprint for the Italian case. In the latter part of the *Parte Prima* these elements are presented for further investigation and summarised into three major area of interest, all necessary elements to define the heroic subject in modern female epic.

1) Subjectivity as a rhetorical choice and its relevance for the validation of female experience

2) Hybridisation of genres as a subversion and dissolution of traditional symbolic system through myth revisionism

3) Focus on contemporary and political experiences of the world from the margins

The *Parte Seconda* offers a close reading of the *poemetti* by Amelia Rosselli and Patrizia Vicinelli through the lens of the above identified points of interest. The relevance of Amelia Rosselli has been most recently recognised through critical contributions that led to a formal publication of her *opera omnia* in the Meridiani (Mondadori edition). The case of Patrizia Vicinelli remains somewhat obscure to mainstream criticism, probably because of the unconventional e non-linear form of most of her production that is now collected in *Non sempre ricordano* (Le Lettere) with additional audio-visual materials on CD that supports our understanding of her poetics.

A brief biographical and bibliographical note on Amelia Rosselli, which mostly relies on the recently established critical contributions, introduces the author before moving onto the close reading of *La Libellula* (1969) and *Impromptu* (1981).

Similarly, despite the scant details at our disposal, biographical and bibliographical content is given for Patrizia Vicinelli: most of the information is deduced from accessible

interviews of those who met her and memories personally collected from her friends. This short introduction anticipates a close reading of *Non sempre ricordano* (1985) and *I fondamenti dell'essere* (1994).

In each case, the textual analysis constitutes a presentation of the genesis of the text, a description of its form (and where one, its discrepancy with the initial publishing intentions), and mainly a close reading that intends to highlight the aspects discussed in the *Parte Prima* in particular. In order to maintain the reliability of the investigation, large portions of the text are reproduced and commented and for each long-poem is given a conclusion that summarises the innovative aspects of the poetic subject staged by the authors.

This thesis concludes that an original tendency to subvert the forms of poetic expression (structure, language, themes) is recognisable in both Amelia Rosselli and Patrizia Vicinelli, and that their imposition in the male-dominated canon happens through a contamination and revision of the male-dominated literary forms. In this new poetic space, they both individually create a modern epic-heroic subject that stages a degree of subjectivity and uniqueness, and yet is accessible for identification for all the marginalised subjects. More importantly, the poetic exhibition of the attempts in creating such a subject is in itself a nexus point for the epic genre validation demanded by contemporary female poets.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio – come se ci fossero parole per farlo – Ela Tandello, per la fiducia nella persona che sono oltre che nella studiosa, e per avermi insegnato una maniera migliore di essere entrambe e allo stesso tempo.

Esprimo qui un debito di gratitudine nei confronti di Nicola Gardini e Manuele Gragnolati per i primissimi input di revisione, e di Giuseppe Stellardi e Guido Bonsaver per i più recenti di riscrittura. E ancora una volta a Tommaso Pomilio, che mi ha instradata alla ricerca e alla poesia.

La mia famiglia, che mi ha sempre sostenuta in ogni scelta e soprattutto questa:
Leopoldo, Nyla, ed Elena, unici davvero in grado di perdonare ogni mia distanza.

Marco Putano e Margherita Masè, non per sangue ma per scelta.
Alessandro Giammei, per la chiaroveggenza.

Morgan Di Rodi e Adele Bardazzi, per ogni giorno dal primo.
Tomás Quesada-Alpízar e Gregorio Curello, come casa, always.
Rachel Robinson e Achim Wolf. My favo(u)rites.

Grazie alle tante e diverse donne della mia vita: Francesca Massarenti, Gloria Baldoni, le mie Ghinee; Chiara Reali, Francesca Morini, del fare del bene un mestiere; Carola Facheci, Florencia Di Stefano-Abichain, Ornella Mignella, supporto ben più che virtuale; Annalisa Zungri, la mia cavaliere, e Alberica Bazzoni, amica-modello; Livia Franchini, a cui devo il ritorno a ogni nuova scrittura oltre questa, e Eleonora Schinella, che di questa tesi ha potuto leggere solo l'inizio ma ci ha creduto fino alla fine.

Ringrazio Alberto Masala, Maurizio Spatola, Giulia Niccolai, Milli Graffi, e Giovanni Anceschi per avermi offerto i loro ricordi e il loro affetto.

Per tutto, per sempre: Francesca Balestrieri, Çinar Baymul, Leah Bernardo-Ciddio, Alessandro Bianchetti, Matei Cirstea, Nicolò Crisafi, Paola D'Andrea, Selim Douik, Vittoria Fallanca, Giada Guassardo, Nicoletta Idili, Riccardo Liberatore, Federica Mastroianni, Irene Milana, Flavio Nuccitelli, Juliane Sachschal, Caterina Scarabicchi, ed Emelia Jane Quinn.

INDICE

Introduzione 1

Parte Prima. Premesse e intenzioni.

1.1 Partire della fine 17
1.1.i La rinascita degli ideali del movimento femminista 22
1.1.ii La letteratura femminista 25
1.1.iii Gender / genre anxiety 28
1.1.iv "As Epic Poets" 31
1.1.v L'epica femminile in Italia 39

1.2 La rivendicazione dell'epica 47
1.2.i Manifesto di poetica per una nuova proposta femminista 47
1.2.ii Una questione di genere 57

1.3 L'alterità parallela come unicità consapevole 61
1.3.i Soggetto e soggettività 63
1.3.ii Ibridazione dei generi e dissoluzione del sistema simbolico 70
1.3.iii Contemporaneità e politicità 76

Parte Seconda. I testi.

2.1 Amelia Rosselli 82

2.1.i La Libellula 92
2.1.i.i Genesi 92
2.1.i.ii La forma della libertà 96
2.1.i.iii Analisi del testo 104
2.1.i.iv Conclusioni 149

2.1.ii Impromptu 155
2.1.ii.i Genesi 155
2.1.ii.ii La forma dell'improvviso 160
2.1.ii.iii Analisi del testo 165
2.1.ii.iv Conclusioni 191

2.2 Patrizia Vicinelli 196

2.2.i Non sempre ricordano 202
2.2.i.i Genesi 202
2.2.i.ii La forma dell'avventura 205
2.2.i.iii Analisi del testo 214
2.2.i.iv Conclusioni 260

2.2.ii I fondamenti dell'essere 265
2.2.ii.i Genesi 265
2.2.ii.ii La forma dell'essere 268
2.2.ii.iii Analisi del testo 275
2.2.ii.iv Conclusioni 304

Conclusioni 308

Appendice

1: Manifesto "Fragili Guerriere" 313
2: Introduzione al Video "NON SEMPRE RICORDANO" 318
3: Riproduzione fotografica parziale *Non sempre ricordano* 319
4: Riproduzione parziale de *Il tempo di Saturno 2.1* 320

Bibliografia 322

INTRODUZIONE

> [Il genere è] un *programma* costruito su leggi molto generali che riguardano il rapporto dinamico fra certi piani tematico-simbolici e certi piani formali, il tutto in relazione distintiva o oppositiva rispetto al programma di un altro genere.[1]

La classificazione della produzione letteraria secondo generi ha subito nel tempo variazioni, dovute soprattutto a un incremento della produzione letteraria[2] e a una maggiore consapevolezza critica dell'esperienza narrativa multiculturale.[3] Vale anche per il caso dell'epica, sia in termini geografici[4] che temporali.[5] Nella sua categorizzazione occidentale e scritta, però, mantiene saldo un elemento specifico: la rappresentazione di un'esperienza collettiva e pubblica, occasione che tradizionalmente esclude le donne.[6]

Un rinnovato interesse nei confronti della letteratura in lingua italiana prodotta da donne ha trovato spazio nei più recenti spazi critici, mentre nel panorama sociale e politico una rinvigorita consapevolezza porta un numero sempre più elevato di donne a prendere spazio nella scena pubblica. Nel panorama poetico italiano contemporaneo, diverse autrici esprimono insofferenza nei confronti della marginalizzazione lungamente

---

[1] M. Corti, 'Generi letterari e codificazioni', in *Principi della comunicazione letteraria*, (Milano: Bompiani, 1976), pp. 151-81.

[2] «With the addition of new works, our categories shift», R. Wellek and A. Warren, *Theory of Literature* (Mitcham: Penguin, 1963), p. 216.

[3] «Every 'culture' has its genres». Ivi, p. 216.

4 J.M. Foley (a cura di) *A Companion to Ancient Epic* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005).

[5] «When Milton wrote *Paradise Lost*, he thought of it as one with the *Iliad* and *Aeneid* […] Milton probably would not have granted that the *Faerie Queene* was an epic […] yet Spenser certainly thought of himself as writing the kind of poem Homer wrote», descrive Warren sempre in *Theory of Literature*, p. 227. Ma si veda anche: N. Frye, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton Univ. Press, 1957), F. Moretti, *Opere mondo* (Torino: Einaudi, 1994), M. Beissinger, J. Tylus, S. Wofford, *Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community* (Berkeley: University of California Press, 1999).

[6] M. Dickie, *On the Modernist Long Poem* (Iowa: University of Iowa Press, 1986), J. M. Downes, *The female Homer: an exploration of women's epic poetry* (Newark: University of Delaware Press, 2010).

subita ed è utile ricercare la genealogia esplicita di questa insofferenza lì dove si manifesta nell'agire anticanonico.

Una prolungata lettura critica univoca dei testi poetici scritti da donne ha comportato uno stereotipo sulle autrici che Lefkowitz riassume come segue:

> (1) *Any creative woman is a 'deviant', that is, women who have a satisfactory emotional life (home, family and husband) do not need additional creative outlets.* The assumption behind this assumption is that 'deviance' in the case of women results from being deprived of men – in other words, women artist tend to be (a) old maids, (b) lesbians, either overt female homosexuals or somehow 'masculine'.
>
> (2) *Because women poets are emotionally disturbed, their poems are psychological outpouring, i. e. not intellectual ingenuous, artless, concerned with their inner emotional lives.* As a result, criticism of two such different poets as Sappho and Emily Dickinson can sound remarkably alike.[7]

Se è vero che Sharon Wood ritiene a suo modo pericoloso «[to] turn all women writers into unorthodox rebels or militant dissidents by virtue of their gender, ever and heroically contesting the patriarchal hegemony»,[8] non è da sottovalutare come l'esperienza di marginalizzazione subita in virtù del genere sessuale di appartenenza abbia sollevato in diverse autrici uno stesso sentimento di ribellione alla sommaria categorizzazione imposta. Delle diverse maniere di riscontrare affiliazioni e similitudini nelle scritture di donne, questa tesi si interessa di porre una domanda di genere letterario oltre che biologico, investigando il tentativo di ammissione nel canone del genere dell'epica scritta da donne.

Si incontra resistenza a voler ridefinire contestualmente l'epica senza adoperare la ricorrente formula «fathers and [of] founders of families»,[9] o «a man who is a pattern for

---

[7] M. R. Lefkowitz, *Heroines and Hysterics* (Londra: Duckworth, 1981), p. 59.

[8] S. Wood, 'Introduction', in *Italian Women's Writing 1860-1994*, (Londra: Athlone Press, 1995), pp. xi-xv (xi).

[9] M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin and London: University of Texas Press, 1981), p. 13.

all men»,[10] a causa del rifiuto strutturale nella filosofia patriarcale che risponde solo all'Uomo come generatore di umanità. Questa riflessione verrà esplorata nella *Parte Prima* con il supporto di testi filosofici, e in particolare della bibliografia di Adriana Cavarero, come *forma mentis* che inevitabilmente si intreccia con il principio di narrazione dei soggetti tanto nel contesto sociale che in quello letterario.

Come riporta Bernard nell'introduzione a *Approaches to the Anglo and American Female Epic*: «the epic canon has been historically defined and confirmed by male critics and poets […] and the printing and circulation of epics has been largely controlled by male entrepreneurs and patriarchal authorities».[11] Mentre la nozione di genere ha aggiornato i propri parametri, abbracciando così una produzione moderna a firma di diversi autori maschili (si classificano di genere epico il *Lost Paradise* di Milton, come l'*Omeros* di Walcott),[12] la sua tacita codificazione come genere "maschile" è rimasta invariata. Sono state ignorate le possibilità di rigenerazione attraverso l'espansione dei suoi limiti nel campo della pratica di scrittura femminile, e con esse le letture di quei testi anomali e per questo isolati dal paradigma di riscrittura del genere che osserva, ad esempio, Susan Friedman.

Sovrapponendo a un'indagine di genere letterario la lente dei *gender studies*, Friedman osserva come si possano individuare degli elementi comuni e ricorrenti in una tradizione femminile di scrittura sovversiva;[13] altrettanto gli studi svolti in Italia e raccolti nel volume *Epiche* segnalano una inaspettata familiarità di temi ricorrenti che le curatrici

---

[10] J. L. Borges, 'The Telling of the Tale', in *The Atlantic Monthly 286*, n. 3 (2000), pp. 63–65: 64.

[11] S. Bernard, 'Muses with Pens', in *Approaches to the Anglo and American Female Epic 1621 - 1982* (Burlington: Ashgate, 2006), pp. 1-18, p.1.

[12] «epic has proven to be a surprisingly elastic and adaptable genre, although a core of characteristics has remained stable [showing] how much room for variation and development exists within the parameters of this genre», Ivi, p.5.

[13] Friedman, come vedremo, si concentrerà sul caso anglofono di Elizabeth Barrett Browning e H.D.

riassumono nelle seguenti parole chiave: eroina, impresa, coraggio, mondo, spostamento.[14]

Come accennato, le donne sviluppano un loro metodo personale di sovvertire la tradizione che le marginalizza, e perlopiù in maniera indipendente l'una dall'altra; il caso italiano si rende particolarmente interessante perché a rintracciarne i primi modelli possibili sono le poetesse contemporanee. Virginia Woolf suggeriva già nel 1929 che «se siamo donne, dobbiamo pensare il passato attraverso le nostre madri»,[15] anticipando l'indagine di una relazione matrilineare che segnerà gli anni della rivolta femminista nel campo della scrittura di donne.

La *Parte Prima* di questa tesi, dedicata alle premesse e alle intenzioni, temporalizza l'investigazione sull'epica. Nel 2011, attraverso un manifesto che è anche una "chiamata alle arti", riprodotto qui in *Appendice* per intero e interrogato come strumento di investigazione, Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi promuovono la creazione di un vero fronte di resistenza artistica delle poetesse, a partire dalla rivoluzionaria ispirazione offerta da Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli. La novità della poesia di queste due autrici risiede nel segnare l'uscita dal campo prettamente lirico e avventurarsi proprio nel genere dell'epica.

> […] the women who practice a literary form that verges on, or is plainly identified as, epic are engaged in an ongoing re-definition of received literary and socio-cultural values. By redesigning the literary vessel traditionally used for the dissemination of hegemonic masculine ideas about authority, domination and empire, and by filling it with the heady new wine of female agency, intellect, art, and compassion, these writing muses undermine the justifications of power itself. by writing against the prevailing expectations of what a woman's proper literary sphere should be (notably the lyric and the novel), these epic women were acting as

[14] P. Bono, B. Sarasini, *Epiche. Altre Imprese, altre narrazioni* (Roma: Iacobelli, 2014).

[15] V. Woolf, *Una stanza tutta per sé* (Milano: Mondadori, 1998), p. 91.

> pioneers, blazing new trails through uncharted literary territory which in itself constitutes an heroic accomplishment.[16]

Preso atto della flessibilità del genere letterario in epoca moderna, e dell'esplicita filiazione genealogica delle poetesse italiane, si è deciso dunque di analizzare i poemetti di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli come fonti del reclamare l'epica come forma espressiva delle donne come un atto politico e letterario.

La *Parte Seconda* offre un'attenta disamina testuale secondo gli strumenti di indagine offerti dalle teorizzazioni sull'epica femminile, interrogandone gli aspetti di creazione di un soggetto poetico eroico attraverso l'ibridazione di diversi generi di scrittura che scardinino la struttura formalizzata, la commistione linguistica di registri e lingue differenti che reinventino una lingua più sfaccettata e capace di farsi rappresentativa dei margini, la riscrittura del sistema simbolico attraverso la riaffermazione di un pantheon femminile costituito secondo lo sguardo effettivo di donne, la centralizzazione dell'esperienza politica (e necessariamente di quella privata, che nel caso femminile si sovrappone almeno in parte) e del mondo contemporaneo, e il conflitto di questa temporalizzazione storica con l'esigenza di un tempo mitico costitutivo.

Si è scelto di concentrarsi sull'analisi delle opere *poematiche*, per utilizzare un termine del manifesto "Fragili Guerriere",[17] per mantenere una continuità con l'aspetto formale della struttura epica, come esempi di una ricerca poetica totale perfettamente sintetizzata nella sua forma più narrativa. Lì dove il manifesto poneva l'accento su *La Libellula* e *I fondamenti dell'essere*, rispettivamente il primo poemetto di Rosselli e l'ultimo di Vicinelli, in questa sede si è scelto di ampliare il campo di indagine anche a *Impromptu* (Rosselli) e *Non sempre ricordano* (Vicinelli). Attraverso un'indagine

---

[16] S. Bernard, *Muses with Pens*, p. 8.

[17] Il manifesto "Fragili Guerriere" è consultabile all'indirizzo online https://www.alfabeta2.it/2011/03/09/fragili-guerriere-poepiche/ presso il sito web della rivista letteraria "alfabeta2".

tematica (la guerra, le armi, il mito) e linguistica, si sono messi in luce quegli elementi di similitudine che permettono di costituire un paradigma utile a una lettura comparativa delle due autrici e di offrire così la possibilità di aggiungerle alla costellazione di scrittrice epiche.

La sezione dedicata a Rosselli prevede un close-reading de *La libellula* e di *Impromptu*, le uniche due produzioni lunghe in versi dell'autrice. Si segnalano analogie e differenze nella concezione, nella stesura, e negli intenti, sia tra i due poemetti che a confronto con l'esperienza di Vicinelli, mantenendo l'accento della ricerca sui i punti di indagine proposti.

Altrettanto, la sezione dedicata a Vicinelli presenta un close-reading di *Non sempre ricordano* e *I fondamenti dell'essere*, segnalandone la continuità narrativa e l'intrinseca esistenza performativa dei segni che li costituiscono, sempre secondo la lente offerta dai punti di indagine individuati come chiave di lettura possibile.

Per entrambi i casi, si è cercato di rimarcare e comprovare un agire consapevole di liberazione e creazione che si smarchi dal contesto indotto da coordinate formative provenienti (solo) da fuori, attraverso una riflessione sulla poesia e sull'azione come percorsi e risultati di conoscenza ed esistenza – etica – nel mondo. Facendo leva su queste diverse pratiche espressive, Rosselli e Vicinelli raggiungono uno stato di formulazione del soggetto poetico femminile eroico che assume valore fondativo per le esperienze future.

Soprattutto, si è scelto di concentrarsi sull'instabilità programmatica di questi "soggetti eccentrici" (cfr. De Lauretis) come consapevole pratica di ricerca e definizione del sé, che si compie attraverso un movimento interno ai poemi e ne definisce lo *status* di *in divenire* sia poetico che autoriale. Non solo personale processo creativo e identificativo, per Rosselli e Vicinelli «[w]riting is more than a process of self-discovery;

it is taking a stance as one absorbs a life into linguistic forms and imagines the social roles those forms can play».[18]

Questo percorso di indagine testuale mette in luce i diversi elementi di sovversività dei temi, della lingua, del posizionamento del soggetto e della sua funzione, attraverso i quali le due autrici esprimono, nel contesto letterario, una risposta alle più ampie esigenze storiche, una rifondazione del genere fondativo: l'epica.

[18] C. Altieri, 'Self-Reflection as Action: The Recent Work of Adrienne Rich', in A. Gelpi e B. Charlesworth Gelpi, *Adrienne Rich's Poetry and Prose: Poems, Prose, Reviews, and Criticism* (London: Norton, 1993), p. 346.

PARTE PRIMA
Premesse e intenzioni

1.1 Partire dalla fine

Nonostante sia stata autorevolmente predicata, la fine della poesia nel XX secolo non è avvenuta.[19] A dispetto di ogni paternalistico e greve tentativo di disincanto, la poesia e la figura del poeta si sono mantenute salde nella loro multiformità. All'apocalisse letteraria annunciata, la poesia si è rinnovata e rigenerata cambiando ancora una volta luogo ed espressione; particolarmente mobile è oggi la poesia in italiano scritta da donne, che vivacizza i margini della letteratura nella cecità della critica istituzionale. Come osserva Lorenzini, ciò che è venuta a mancare nella letteratura non è la stessa, quanto un'agilità di periodizzare e «le possibilità di interpretare un mondo in straordinario mutamento, l'unica certezza, anche in poesia, resta l'assenza, per gli ultimi decenni, di punti di osservazione unici».[20] L'instabilità data dall'assenza di un punto univoco di osservazione e, conseguentemente, di narrazione, ha destabilizzato i generi, il concetto di canone (e anticanone), la netta separazione tra pubblico e privato, e così ogni altra forma di ibridazione formale e contenutistica.[21] L'esclusione dal panorama letterario istituzionale, anche in questa fase di cambiamento, si mantiene costante per i nomi di donne.

> In generale la presenza delle donne nelle antologie della poesia italiana del dopoguerra è tradizionalmente quasi inesistente. Basterà qualche esempio: nessuna poetessa nella prima edizione *Lirica del novecento* curata da L. Anceschi e S.

---

[19] G. Ferroni, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (Torino: Einaudi, 1996), ma di stesso umore anche A. Belardinelli, *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna* (Torino: Bollati Boringhieri, 1994), e sempre di A Belardinelli, *Poesia non poesia* (Torino: Einaudi, 2008).

[20] N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento* (Bologna: il Mulino, 2005), p. 157.

[21] È sempre Niva Lorenzini a parlare di ibridazione: «si impone allora una constatazione dell'ibrido, dell'amalgama dei generi e dei codici», p. 158.

> Antonielli (Firenze, Vallecchi, 1953); una sola poetessa nella prima edizione della *Poesia italiana contemporanea* curata da G. Spagnoletti (Parma, Guanda, 1959); tredici poetesse nell'ampissima raccolta di E. Falqui, *La giovane poesia* (Roma, Colombo 1956) che nella seconda edizione conta ben 140 poeti. Le cose non miglioreranno con l'avvento della neoavanguardia e del Gruppo '63: il *Manuale di poesia sperimentale* di G. Guglielmi e E. Pagliarani (Milano, Mondadori, 1966) non conta presenze femminili.[22]

Eppure, nonostante un certo ritardo rispetto ad esperienze internazionali (e soprattutto anglofone), la poesia scritta da donne è ben presente nel panorama letterario, e anche una poesia che proietta la propria ombra oltre l'irregolare altezza del muro della lirica pura della tradizione italiana (e in particolare quella femminile). È a partire dal secondo dopoguerra, e in particolare dai moti politici e artistici che contraddistinguono gli anni Sessanta, che una consapevolezza autoriale viene praticata nella dimensione della scrittura in versi: questo sviluppo oltre-lirico della scrittura di donne è stato però spesso ridotto e assimilato proprio alla forza di quei movimenti, come potesse in qualche maniera estinguersi in un'esperienza più extra-letteraria e, così, perdere della programmaticità che si vuole presentare invece in questa sede.[23]

Risulta quindi particolarmente rilevante osservare come i modelli di riferimento delle scrittrici contemporanee, che parrebbe possibile tracciare proprio a partire dalla fine che non è una fine, sono quelli di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli. Non a caso, il manifesto "Fragili Guerriere" di Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi (e poi firmato e dibattuto da diverse autrici appartenenti al contesto poetico italiano contemporaneo) è a loro che fa altare di conoscenza dell'Io poetico femminile e del soggetto femminile scrivente. Sia Rosselli che Vicinelli, *de facto*, praticano un loro attivismo nel quotidiano, e vivono secondo istanze femministe pur non riconoscendosi nell'esperienza dei collettivi

---

[22] B. Frabotta (a cura di), *Donne in poesia* (Roma: Savelli, 1976), p. 18.

[23] B. Frabotta, 'Il furto del femminile', in *Letteratura al femminile: itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo* (Bari: De Donato, 1980), pp. 113-131.

femministi nazionali. Come possono allora proprio le loro esperienze radicarsi così fortemente nella storia come nella storia della letteratura italiana, tanto che è possibile interrogare queste autrici oggi come maestre di una conoscenza della pratica prima di tutto poetica di esperienza originale e originaria?

L'innovazione totalizzante del fenomeno che individuano Lo Russo e Rossi sta nell'ardire col quale le autrici – Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli – entrano nell'agone di un genere perlopiù precluso alle donne: l'epica. Ne consegue una rivoluzione stilistica, tematica, ed etica che si consacra grazie alla scrittura di poemi di carattere eroico e fondativo: *La Libellula* e *Impromptu*, di Rosselli, e *Non sempre ricordano* e *I fondamenti dell'essere*, di Vicinelli.

Partire dalla fine vuole dire dunque negarla, e questa tesi intende investigare proprio ripercorrendo a ritroso – con lo sguardo al passato e il corpo ben presente nell'oggi – gli indizi poetici che queste due grandi madri generatrici di autocoscienza hanno saputo disseminare come eredità, e della sua futura reinterpretazione da parte delle autrici contemporanee.

Entro le coordinate del contesto storico-politico italiano, che si prolunga dalla seconda metà del Novecento a oggi (non senza tentativi di cambiarne la direzione), una tappa fondamentale della scrittura femminile poetica è in qualche maniera venuta a mancare. Questo appuntamento con l'inesorabile necessità di rivendicazione di spazio di genere – che ha trovato una sua specificità nel contesto politico-sociale in figure di riferimento quali, ad esempio, Carla Lonzi[24] – ha inevitabilmente prodotto una riflessione

[24] Carla Lonzi è stata filosofa e critica d'arte. La sua carriera di attivista e scrittrice del movimento è ricordata soprattutto dalla fondazione del gruppo politico Rivolta Femminile (stilando il *Manifesto di Rivolta Femminile*), che dà nome anche a una piccola casa editrice. Per queste edizioni Lonzi pubblica i suoi maggiori interventi critici sul tema della differenza sessuale e dell'autocoscienza. Fondamentale anche per lo spirito critico di questa tesi è *Sputiamo su Hegel* (1970) nel quale l'autrice critica ferocemente l'impostazione patriarcale anche del movimento politico e culturale di stampo marxista comunista.

all'interno della scrittura poetica di matrice femminile. Ciò nonostante, l'originalità delle voci che hanno saputo riformulare queste necessità sociali in poesia è stata *de facto* sottovalutata o, quantomeno, non canonizzata.[25]

Da questa necessità di reinterpretare il carattere femminista dei testi poetici delle autrici contemporanee nelle sue forme artistiche, lessicali, e specifiche nasce dunque il manifesto a firma di Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi.[26] In questo manifesto, le autrici sottoscrivono non solo l'intento di praticare la poesia come necessità espressiva di un "Io poematico" marcatamente femminile, bensì rintracciano nelle figure di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli quello di madri di un nuovo genere di poesia. La parola genere assume quindi una doppia valenza, pertinente nella sua duplice declinazione alla carica espressiva necessaria: un genere nuovo del Soggetto poetico attivo, quello femminile; e un genere (quasi mai) praticato autorialmente: quello dell'epica.

Nel particolare, il manifesto riporta che «Amelia Rosselli con *La libellula*, composta fra il '58 e il '62 e Patrizia Vicinelli con *I fondamenti dell'essere*, scritto fra l''85 e l''87» inaugurano una «nuova poetica antiliricistica e poematica e di carattere sperimentale, in forte opposizione con il canone letterario italiano, ovviamente maschile,

---

[25] Per un'ulteriore rassegna delle antologie italiane contemporanee: C. Segre e C. Ossola, *Antologia della poesia italiana. Novecento*, Torino, Einaudi, 2008 (solo Pozzi e Rosselli); R. Deidier, *Da un luogo anteriore*, Ancona, Pequod, 2008 (dedica equilibrato spazio a diverse donne della "scuola romana": Frabotta, Frezza, Cascella, Sicari, Bre); E. Sanguineti, *Poesia italiana del Novecento*, Torino, Einaudi, 2007 (nessuna menzione); A. Afribo, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi*, Roma, Carocci, 2007 (Valduga, Anedda); E. Testa, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Torino, Einaudi, 2005 (Rosselli, Valduga, Anedda); D. Piccini, *La poesia italiana dal 1960 a oggi*, Milano, Rizzoli, 2005 (Rosselli, Lamarque); G. Manacorda, *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica*, Castelvecchi, 2004 (Anedda, Cavalli, Lamarque, Merini, Rosselli, Tarozzi, Valduga) quest'ultima riporta 7 autrici su un totale di 40 nomi, certamente un progresso dall'uscita della forse più rinomata antologia del Ventesimo secolo a cura di P. Mengaldo, *Poeti del Novecento*, 1978 nella quale troviamo unica poetessa citata – Amelia Rosselli – su un totale di una cinquantina di autori.

[26] Rosaria Lo Russo è poeta, traduttrice, saggista, lettrice-performer, voce recitante e insegnante di letteratura e lettura di poesia da alta voce (come recita la nota biografica del suo sito ufficiale). Daniela Rossi si occupa di poesia dal vivo come organizzatrice di eventi e festival letterari; ha curato tra le altre cose gli archivi multimediali in supporto delle edizioni *Fuoriformato* (Le Lettere) di Corrado Costa e Patrizia Vicinelli, e ha fondato nel 1990 "Riso Rosa - progetti sulla creatività e l'ironia delle donne".

e al contempo in lacerante dialogo con esso, e fortemente interrogativo rispetto ad esso, soprattutto in relazione alla riformulazione, sovversiva ed eversiva, dell'imperante *Io poetico*, onnipresente (ovvero sia lirico che poematico) eroe della nostra tradizione letteraria».[27]

Si può quindi segnalare, nell'operazione portata avanti sia da Rosselli che Vicinelli, un lavoro di "sliricizzazione" narrativa per certi aspetti simile a quella più ampiamente individuata nella forma post-dannunziana: segnala sempre Lorenzini un cambiamento di rotta novecentesco che non rinnega la lirica quanto, piuttosto, si schiera «*contro quella lirica, dopo quella lirica* codificata».[28] L'aspetto monolitico che la lirica ha assunto nel tempo, secondo regole rigide e nel mondo moderno impraticabili, viene contestato: a differenza dei risultati anti-eroici delle pratiche maschili, però, il singolare posizionamento dato dalla loro marginalizzazione sociale e letteraria – prima di tutto in quanto donne – offre l'opportunità di raccontare la Storia attraverso la formulazione di un soggetto eroico moderno, originale nella sua declinazione di modello femminile possibile.

Diversi elementi si combinano dunque nell'esaltazione di questa nuova marca stilistica; elementi che raccolgono un mandato di affermazione nel contesto del mondo reale, e che gettano le basi per una riscrittura nella dimensione poetica secondo nuovi connotati. "Fragili Guerriere" evidenzia difatti la difficoltà che muove inevitabilmente le scelte di due autrici quali Rosselli e Vicinelli, che sviluppano una propria poetica guardando a "santi padri" – per citare Rosselli[29] – eppure si smarcano al contempo dagli stessi, per riuscire magistralmente nell'azzardo che è il «guadagnarsi sul campo

---

[27] Il manifesto "Fragili Guerriere", qui riportato integralmente in *Appendice* (pp. 313-316), è da ritenersi la fonte delle citazioni, dove non altrimenti indicato, per tutta la durata di questa *Parte Prima*.

[28] N. Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, p. 12.

[29] 'La santità dei santi padri' sono le parole del primissimo verso de *La Libellula*, testo fondamentale per questa tesi.

l'autorizzazione a scrivere». Un campo di battaglia – quello del mondo – fortemente anti-femminile, entro il quale affermano una propria voce autonoma in relazione e in contrasto con il canone secolare. A loro volta però, con conquistata autorialità, le autrici ripropongono un campo di battaglia nella dimensione poetica, già per le sue caratteristiche di epica rimembranza.

La ripostulazione dell'Io poetico femminile acquisisce dunque un formidabile potere politico e letterario nella loro esperienza, che non perde la sua carica eversiva negli anni e anzi si pone alla base della «proposta di mobilitazione culturale» del manifesto sulla base della «rinascita degli ideali del movimento femminista». Non ignorando la diffidenza che ambo le autrici hanno dimostrato nei confronti del movimento femminista (italiano) loro contemporaneo ma anzi interrogando la cosa, questa tesi si propone di individuare quegli elementi di liberazione di genere che i testi (e le figure) di Rosselli e Vicinelli hanno ispirato, avviando quella che Lo Russo descrive come la «novità della poesia epica scritta da donne».

1.1.i La rinascita degli ideali del movimento femminista

Il progressivo riconoscimento dei *gender studies* e degli *women studies* affonda le sue radici in una lunga tradizione di affermazione dell'individuo di sesso femminile oltre i confini della letteratura. Il sodalizio tra letteratura e stato sociale si marca però di definitiva irrinunciabilità negli anni Sessanta: alla base della nuova prassi metodologica che caratterizza la prospettiva di genere, che si afferma con rinnovato vigore militante in quella comunemente ribattezzata seconda ondata,[30] vi è il testo fondativo, per i

[30] L. J. Nicholson (a cura di), *The Second Wave* (London-New York: Routledge, 1997), pp.1-5.

femminismi transnazionali, di Simone de Beauvoir. *Il secondo sesso*,[31] pubblicato in Francia nel 1949, offre una attenta analisi storica delle ragioni che hanno condotto a una costante esclusione del genere femminile: lo studio indaga la questione da una prospettiva parimenti storica, sociologica, biologica, psicologica, e letteraria. Risultante è la messa in luce della combinazione dei diversi aspetti che premevano la marginalizzazione dell'esperienza femminile. La ricezione dello studio di de Beauvoir in Italia avviene con relativo ritardo, trovando il testo un forte antagonismo da parte del Vaticano (che lo mise all'Indice dei libri proibiti), portando a una traduzione in lingua italiana dello stesso solo nel 1961. Ciò nonostante, l'impetuosa riflessione di de Beauvoir si propaga sul territorio anche grazie ai mass media.

> In questa fase si trasforma in un fenomeno di massa ciò che fino ad allora era stato oggetto di speculazione da parte di una ristretta élite accademica, e i mass media fungono da propagatori di un nuovo ideale di donna e di nuove aspettative sociali: il femminismo affina le proprie armi ideologiche e propagandistiche per analizzare in maniera culturalmente e filosoficamente ineccepibile le cause della discriminazione e le rivendicazioni delle donne, e per formulare proposte politiche.[32]

È in questo clima culturale di interesse per la differenza sessuale che le due autrici prese in esame in questa tesi, e prese a modello nel *Manifesto* richiedente un nuovo sguardo femminista per l'Italia contemporanea, scrivono in lingua italiana le loro rivoluzionarie espressioni dell'Io-poematico, caricandolo di un valore socio-culturale oltre che letterario, che risponda allo smarrimento di un genere relegato a eterno secondo, ad alterità.

Se de Beauvoir teorizza la performatività identitaria del genere femminile, che esiste solo nel costrutto sociale patriarcale stabilito e non come natura aprioristica,

---

[31] Simone de Beauvoir sviluppa la sua teorizzazione de *Il secondo sesso* a partire dalla filosofia esistenzialista, di cui era esponente. Il saggio viene pubblicato in Francia nel 1949 (Gallimard edizioni) e solo nel 1961 in Italia.

[32] E. Gajeri, 'Femminismo e gender studies', in A. Gnisci (a cura di), *Letteratura comparata*, (Milano: Bruno Mondadori, 2002), pp. 235-262 (236).

Rosselli e Vicinelli compiono una traslazione di questa performatività entro la dimensione letteraria, riproponendo poeticamente quella stessa ricerca profonda di assemblaggio delle potenzialità plurime del soggetto oltre la fisicità dello stesso. Non la biologia dunque, ma la condizione sociale determina il femminile in quanto tale; parimenti, non la scrittura, ma la struttura di ricezione di sguardo maschile determina il femminile nel campo letterario.

Un'interrogazione del soggetto poetico – quella di Rosselli e Vicinelli – ancora più avanzata di quella indagata da Virginia Woolf, che tra le varie esperienze di scrittura propone in forma narrativa di romanzi e racconti personaggi femminili che si smarcano dalla tradizione dello sguardo maschile e rispondono, invece, a quell'assenza di modelli letterari pensati dalle donne e per le donne.[33] Nonostante l'avanguardia del pensiero di Woolf, che anticipa drasticamente le riflessioni sulla fluidità identitaria dei soggetti attraverso l'interrogazione storica del mondo e delle culture nel suo romanzo *Orlando* (1928), la connotazione sociale entro la quale le scrittrici si determinano è di fatto non trascurabile. La fluidità sperimentata dal soggetto del romanzo non è però davvero esperibile nel mondo reale, dove la performatività di un genere sessuale è strettamente legato alle sue possibilità di corpo sessuato percepito.

Sempre a Woolf si fa riferimento per identificare la matrice del pensiero della seconda ondata femminista che segna inesorabilmente l'esperienza italiana, e in

[33] Preme sottolineare qui che la prosa è descritta dalla stessa autrice come forma letteraria più percorribile dalle donne, nonostante le difficoltà indicate da Woolf nei suoi libri, nei suoi saggi e nei suoi interventi. Se i nomi delle *sister-novelists*, le Judith Shakespeare, sono spesso ignorate dal canone letterario, lo status della poesia rimane ambiguo. Lo statuto di pura pratica estetica e non commerciale della scrittura in versi, osservano S. Gilbert e S. Gubar, poneva il poeta in uno stato di privilegio: un 'quasi-priestly role'. S. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 546. 'How then – since poets are priests – can women be poets? The question may sound sophistic, but there is a good deal of evidence that it was consciously or unconsciously asked by men and women alike as often as women suffering from "the poetic passion" have appeared in the antechamber of literature'. Ibidem.

particolare *Una stanza tutta per sé*.[34] La stanza che racconta Woolf ha intrinseco valore metaforico, così come anche fisico: uno spazio mentale entro il quale potersi affermare come soggetto scrivente e soggetto poetico, e uno spazio fisico dove potersi concedere il tempo di scrivere come risultato di un guadagno salariale. Entrambe queste esigenze, riassunte in un'immagine sola, sono contrastate da una società entro la quale il lavoro femminile viene perlopiù sottopagato, e entro la quale la produzione artistico letteraria femminile viene perlopiù marginalizzata.

Lo stato attuale del mondo e del mondo dell'arte deve ancora fronteggiare questa disparità di possibilità: per questo Lo Russo e Rossi posizionano fermamente nella dimensione culturale e politica del femminismo la necessità di mobilitazione da parte delle autrici donne.

1.1.ii La letteratura femminista

Se la prima ondata del movimento femminista[35] aveva saputo mettere in luce interessanti argomenti d'indagine rispetto alla scrittura femminile, argomenti che ancora oggi vengono sviluppati con strumenti critici più affinati, è alla seconda ondata che dobbiamo una serie di interventi di critica militante: antologie, riviste specializzate, e una maggiore relazione con la critica estera.

---

[34] *A Room of One's Own* è un saggio pubblicato da Virginia Woolf nel 1929. L'anno precedente l'autrice aveva presenziato a due conferenze nella sede dell'Università di Cambridge sul tema "Donne e romanzo": gli interventi confluiscono nella successiva nota pubblicazione saggistica come testo uniforme.

[35] Vedi ad esempio: A. de Gubernatis, *Antologia delle poetesse italiane del secolo decimosesto* (Firenze, 1883); O. Guerrini, *Rime di tre gentilissime donne del secolo XVI* (Milano, 1882); C. Bisi, *Poetesse d'Italia* (Milano, 1921) e *Poetesse del Novecento* (Milano, 1951); J. de Blasi (a c. di), *Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800* (Firenze, 1930).

Come catalogato in *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature*,[36] le esperienze nate dagli anni Settanta crescono in numero e di interesse. Pioniera nel porre l'attenzione alle questione poetica è certamente Biancamaria Frabotta, che cura l'antologia *Donne in poesia* (1976); il suddetto lavoro trova specchio e risonanza internazionale dieci anni dopo in *The Defiant Muse: Italian Feminist Poems from the Middle Ages to the Present* (1986), a cura di B. Allen, M. Kittel, e K. J. Jewell.[37] I due sopra citati non sono certo casi isolati, e anzi inaugurano una tendenza di interesse marcatamente femminista per la letteratura con l'intento di individuare non una scrittura "femminile" ma di anzi rendere giustizia alla scrittura delle donne.[38]

---

[36] R. Russell, *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature* (Westport: Greenwood Press, 1997). Vd. in particolare l'entrata per: "FEMINIST CRITICISM: ITALY".

[37] B. Allen, M. Kittel, K. J. Jewell (a cura di), *The Defiant Muse: Italian Feminist Poems from the Middle Ages to the Present* (New York: The Feminist Press, 1986).

[38] «Il termine femminilità concretizza, tra Ottocento e Novecento, quel concetto chiave che definisce e imprigiona la donna stabilendone simultaneamente confini esterni e limiti interni: in quanto emanazione diretta del "naturale", la diversità femminile si connota naturalmente come inferiorità rispetto al maschile. Nell'opposizione femminile / maschile, infatti, la sinonimia tra diversità e inferiorità acquista valore assiomatico. [...] Il canone non è ancora oggetto di revisione critica per il sistema letterario accademico e anche nella seconda metà del Novecento, fino ai giorni nostri, lo schema concettuale "natura / femminilità / diversità / inferiorità" sotterraneamente continua ad agire sulla lettura critica delle scritture di donne», Clotilde Barbarulli, Luciana Brandi, *La biografia di un'idea*, in A. M. Crispino (a cura di), *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile* (Roma: Manifestolibri, 2003), pp. 83-112: 105. L'indagine femminista sulla scrittura di donne vuole negare proprio questo inappropriato tentativo di sinonimia tra femminile e inferiore, e anzi valorizzare i testi prodotti dalle donne non per il loro posizionamento "naturale" quanto, piuttosto, per via del loro posizionamento culturale. A questo proposito è utile riferirsi a un caso emblematico di incomprensione, o divergenza: quello tra Elsa Morante e Biancamaria Frabotta, nel 1976. Al rifiuto di Morante di essere inclusa in un'antologia femminile a cura di Frabotta si ricorda che, in un'intervista rilasciata nel 1960, Morante ribadiva ancora una volta la scelta di definirsi "scrittore" anziché "scrittrice" perché «il concetto generico di *scrittrici* come di una categoria a parte, risente ancora della società degli harem». A questo fa riferimento Frabotta quando risponde: «Se nel 1976 la Morante avesse accompagnato il suo diniego con questa obiezione non mi sarebbe stato difficile rispondere che nella genesi della scrittura, sia maschile che femminile, la forma della sessualità non corrisponde affatto a una categoria fisiologica, ma appunto culturale. […] In secondo luogo avrei opposto la convinzione, in me allora assai ferma che spesso la Storia, soprattutto quella che muove le coscienze, inverte a sorpresa il segno delle sue invenzioni e ciò che una ingiusta discriminazione ha connotato al negativo, può diventare emblema e impulso di una differenza vitale alla stessa sopravvivenza del genere umano» (B. Frabotta, 'Fuori dall'harem: l'alibi di Elsa Morante', in *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècle: Actes du colloque international (Aix-en-Provence 14 -15-16 nov. 1991)*, a cura di M. A. Rubat-du-Merac, (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1993), pp. 171-179: 173). Di stessa posizione anche: N. Fusini, M. Gramaglia (a cura di), *La poesia femminista* (Roma: Savelli, 1974); L. Di Nola (a cura di), *Poesia Femminista Italiana* (Roma: Savelli, 1978).

La produzione rimase comunque confinata agli specializzati del settore e agli interessati all'argomento, tanto che nessuna donna venne inclusa nell'antologia di Gianfranco Contini (*Letteratura dell'Italia unita*),[39] nonostante l'anno di pubblicazione fosse il tumultuoso 1968.

L'interesse crescente per la relazione tra la scrittura e le donne si sviluppò anche nel contesto delle riviste, entro le quali si accese un dibattito volto maggiormente alla postulazione delle necessarie domande di indagine del fenomeno di marginalizzazione dei soggetti femminili e delle derivanti scritture. La prima rivista a dedicare un'uscita al rapporto tra le donne e la letteratura, e a soli due anni dalla sua fondazione, fu la rivista *DonnaWomanFemme*. Il monografico del 1977 intitolato *Donne e letteratura* contava contributi di rilievo a firma tra le altre di Anna Nozzoli e Nadia Fusini. E proprio Nozzoli, l'anno seguente, pubblicava un volume intitolato *Tabù e coscienza*,[40] rendendo appunto questi due termini il cardine della sua indagine dello spazio e delle possibilità di scrittura femminile. Nozzoli guarda alla produzione delle donne attraverso una lente critica socio-antropologica anziché (puramente) estetico-letteraria, e contestualizza attraverso quest'operazione – più avanti definitiva "realismo femminista"[41] – le difficoltà che hanno allontanato le donne dalle possibilità di espressione letteraria. L'operazione svolta da Nozzoli per le autrici degli anni Settanta offre spunti e argomenti ancora oggi fondamentali per la lettura delle contemporanee, così come per la rilettura delle scritture del passato a firma di donne. Marina Caffiero e Manola Ida Venzo, che conducono la propria ricerca di storiche su testi di donne, segnalano che prima tra tutte le difficoltà di

---

[39] G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968* (Firenze: Sansoni, 1968).

[40] A. Nozzoli, *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura del Novecento* (Firenze: La nuova Italia, 1978).

[41] A. Nozzoli, *La parete di carta: scritture al femminile nel Novecento italiano* (Verona: Gutenberg, 1989).

scrittura è il tradizionale accesso limitato alla sfera della dimensione pubblica che nel tempo tradisce una ancora attuale regolamentazione, implicita e esplicita, della scrittura di donne.[42] Nella lingua disturbata da irregolarità lessicali e grammaticali, o nel ricorso al dialetto, Nozzoli trova esempi di ribellione al sistema linguistico di impronta maschile, dominante nel canone e inaccessibile alle donne secondo lo stesso percorso. Nadia Fusini esprime il suo dissenso riguardo alla marginalizzazione delle autrici in letteratura nella sua collaborazione al *Lessico politico delle donne*, dove per l'entrata "Letteratura" offre una panoramica del linguaggio utilizzato dalle donne, del loro ruolo all'interno della letteratura nazionale e soprattutto – di particolare interesse per lo studio condotto in questa tesi – dei generi letterari favoriti dalle donne. La classificazione di temi e ricorrenze adoperata da Nozzoli e Fusini pare a Frabotta troppo stringente per il potenziale letterario delle donne; Frabotta critica la pratica di Nozzoli quando applicata alle autrici contemporanee: indicare strade già percorse nell'alterità rispetto al maschile, ritiene Frabotta, condurrebbe a una ghettizzazione del genere letterario femminile come a sé stante (e quindi, di fatto, valido solo in quel margine della letteratura cui è stato ridotto dall'ingombrante scrittura di autori uomini). Questa eventualità di esclusione viene dibattuta – e contrastata – da Frabotta nel suo *Letteratura al femminile* (1980).[43]

Non è un caso dunque che il manifesto "Fragili Guerriere" faccia riferimento al canone come elemento da rimettere in discussione anziché da sopprimere o ignorare, e rivede nelle due autrici le *matres* di una tradizione di poesia femminista che vuole rigenerarsi al giorno d'oggi. Si attribuisce a Rosselli e a Vicinelli una capacità originaria di non rinnegare le forme, le tradizioni, e le suggestioni di matrice patriarcale ma anzi di saperle rimodellare alle esigenze storiche e poetiche del loro essere soggetti, e dei loro

---

[42] M. Caffiero, M. I. Venzo (a cura di), *Scritture di donne. La memoria restituita* (Roma: Viella, 2007).

[43] B. Frabotta, *Letteratura al femminile* (Bari: Di Donato, 1980).

soggetti poetici. Inscenano proprio nell'arena della tradizione una tensione costante, una rivoluzione permanente, «un Sé poetante androgino, in cui rimane ancora irrisolto il conflitto fra l'eroe del passato e un'ipotetica eroina del futuro».

1.1.iii Gender / genre anxiety

Il lavoro portato avanti da Susan Stanford Friedman[44] sulle figure specifiche di Elizabeth Barrett Browning e H. D. paga un doveroso tributo alle teorie esposte in *The Madwoman in the Attic*, e in particolare alla definizione di *gender anxiety*. Solo a partire dagli anni Settanta è cominciata la messa in discussione del canone letterario – al quale si fa riferimento, ad oggi, soprattutto attraverso lo studio formulato da Harold Bloom[45] – da un punto di vista di genere. Quell'ansia investigata, difatti, da Bloom (*anxiety of influence*), assume connotati più radicalmente di differenza quando la stessa influenza viene problematizzata nelle autrici donne: Sandra M. Gilbert e Susan Gubar discutono dunque, in stretta correlazione con quell'ansia bloomiana, di una più marcatamente femminile (*anxiety of authorship*). Si rileva infatti, secondo le autrici sopra citate, un'ansia specifica generata dall'assenza di modelli letterari del proprio stesso sesso, tanto da porre le scrittrici davanti non solo alla fatica di scrivere in rapporto a una tradizione letteraria, ma in rapporto a una tradizione letteraria specificamente maschile. Ripercorrendo – anche e soprattutto grazie alle teorie esposte da Virginia Woolf in *Una*

---

[44] Susan S. Friedman è Hilldale Professor e Virginia Woolf Professor of English and Women's Studies (University of Wisconsin-Madison); una delle voci più autorevoli in materia di teoria femminista applicata alla letteratura e studi post-coloniali. Dei diversi campi di indagine investigati dalla studiosa è bene ricordare il particolare interesse per la scrittura di donne (narrativa e poesia), scritture della diaspora, e modernismo. Tra le sue pubblicazioni più di rilievo: *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter* (Princeton UP, 1998; ebook, 2001) e gli estesi studi su Hilda Doolittle – oggetto di studio anche dell'articolo in questa tesi maggiormente preso in esame –, tra i quali: *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.* (Indiana UP, 1981, 1987), *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction* (Cambridge UP, 1990).

[45] Vd. in particolare H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (1973) e H. Bloom, *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (1994).

stanza tutta per sé[46] – la difficile storia dettata dal contesto socio-economico, oltre che prettamente culturale, di affermazione del soggetto autoriale femminile, Gilbert e Gubar offrono le basi necessarie per contestualizzare in termini di genere la produzione di autrici donne. La donna che scrive, e in particolare la donna-poeta,[47] deve compiere uno sforzo aggiuntivo di affermazione del proprio soggetto entro e fuori la dimensione della scrittura, nel tentativo di smarcarsi dallo stereotipo imposto dalla società patriarcale che ha prodotto questi modelli. Questa operazione di decostruzione del modello femminile così creato sulla percezione maschile avviene attraverso la distruzione dello specchio magico (cfr. Woolf) che presenta alla donna unicamente quell'immagine di sé come doppio e riflesso di quella maschile: alterità rispetto alla norma.[48]

Oltre alla riduzione a un sistema binario del *gender spectrum*, questa polarizzazione di maschile e femminile ha creato simili dinamiche entro sistemi storici, culturali, economici e letterari. Il dualismo più persistente è certamente quello che vuole l'uomo associato alla conoscenza e la donna alla natura: questo pensiero dicotomico

---

[46] V. Woolf, *Una stanza tutta per sé* (Torino: Einaudi, 1995). Pubblicato per la prima volta il 24 Ottobre 1929 (*A Room of One's Own*, Hogarth Press) in lingua originale, ora: *A Room of One's Own* (New York: Harcourt Brace & Co., 1989).

[47] Commentando il ruolo privilegiato della figura del poeta nella società europea, Gilbert e Gubar lo definiscono 'a quasi-priestly role'. S. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 546. «How then – since poets are priests – can women be poets? The question may sound sophistic, but there is a good deal of evidence that it was consciously or unconsciously asked by men and women alike as ofter as women suffering from "the poetic passion" have appeared in the antechamber of literature». Ibidem.

[48] Quanto qui suggerito attraverso un breve sommario delle teorie di Woolf verrà più avanti investigato con strumenti teorici offerti da pensatrici contemporanee, e in particolare la filosofa Adriana Cavarero che – a partire dalle riflessioni di Hannah Arendt – offre un interessante spunto sul concetto di umanità e universalità. Vd. in particolare A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (Milano: Feltrinelli, 1997).

gerarchizza la differenza sessuale, e ne confina le possibilità e le espressioni.[49] Similmente, riporta Friedman;

> The binary contrast between lyric and epic overlaps with the dualistic patterns of patriarchal ideology: masculine-feminine; public-private; objective-subjective; external-internal; action-emotion; conscious-unconscious; reasoned-spontaneous; national- individual; universal-particular; of history-outside history.[50]

L'intera gamma di separazione binaria elencata da Friedman rappresenta una risorsa e al tempo stesso un campo d'indagine per questa tesi, che similmente all'operato di Friedman vuole segnalare le incongruenze di tale dicotomia e la ribellione – consapevole – alla stessa da parte di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli. Questa cosciente destabilizzazione del testo poetico, promossa attraverso struttura, retorica, lingua, e slittamento incessante da parte dalle autrici da una prima persona celebrativa della soggettività a una terza persona fuorviante (o, addirittura, a un narratore onnisciente), è matrice di una poetica rinnovata che si inscrive entro una ricostruzione del genere e del *gender*. L'impatto che questa implicita separazione polare ha avuto sulla produzione maschile e femminile viene messo in discussione e problematizzato attraverso la revisione delle norme di genere (sessuale e letterario) dalle autrici qui prese in esame, che dichiarano una poetica neutra e ibrida, che raccoglie i frutti del passato e si proietta nel futuro pur incidendo fermamente il presente storico che la produce. Una vera e propria dichiarazione di guerra, come vedremo grazie agli stessi bellicosi versi delle due autrici, alla norma prestabilita; eppure il tutto avviene, come già accennato, tenendo ben presenti

---

[49] La dicotomia citata è da sempre alla base degli studi teorici di – *inter alia* – Luisa Muraro, che riconosce a questa suddivisione binaria identificata anche da Susan Friedman nell'ambito letterario una tendenza alla diversa costruzione del sé in ambito sociale a partire dall'esperire biologico del mondo. Muraro è anche traduttrice ufficiale di Luce Irigaray in lingua italiana, pensatrice anch'essa *delle differenze.* Entrambe le pensatrici erano attive negli anni di scrittura di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli, e non si può escludere una lettura diretta dell'argomento da parte loro.

[50] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety: Elizabeth Barrett Browning and H. D. as Epic Poets* in *Tulsa Studies in Women's Literature*, Vol. 5, No. 2 (Autumn, 1986), pp. 203-228, p. 204.

le regole e la tradizione letteraria (in particolare quella italiana, ma non priva di più o meno dirette influenze anglofone e francesi in particolare) affinché il loro operato si svolga su di un campo di battaglia ben definito.

Lo sforzo autoriale di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli è un impegno che si risolve, o quantomeno si problematizza, sul piano di ambo i generi: *gender* e *genre*. Per osservare come questo doppio processo possa, secondo le coordinate offerte dagli studi di Friedman su Elizabeth Barrett Browning e H.D., essere assimilato alla formulazione di un innovativo genere epico, è utile addentrarsi nell'analisi dei principali punti individuati da Friedman stessa, e osservare analogie e differenze con i casi italiani scelti.

1.1.iv "As Epic Poets"

Nello studio sovracitato, *Gender and Genre Anxiety: Elizabeth Barrett Browning and H. D. as Epic Poets*, Friedman raccoglie il frutto di un lungo lavoro su Barrett Browning e H. D. e in particolare su due produzioni specifiche: *Aurora Leigh* (1857) e *Helen in Egypt* (1961). Quanto colpisce la studiosa di queste due autrici è la possibilità di individuare delle corrispondenze nella loro condizione di scrittrici, e in particolare di poetesse, così come nella loro elaborazione di questa instabilità nella pratica sul testo.

Segnala infatti Friedman, per entrambe le autrici, un sentimento di anomalia rispetto alla norma: non solo in quanto donne che scrivono, bensì in particolare come autrici di poesia.[51] Nonostante le strategie adottate (quantomeno agli inizi delle loro carriere) si differenzino sostanzialmente – tanto da portare a dichiarare Friedman che possano considerarsi esperienze diametralmente opposte[52] –, entrambe le poetesse

[51] «[…] both women felt like anomalies, not only as women writing, but more specifically as women writing poetry». Ivi, p. 206.

[52] «[T]heir early poetic careers, although diametrically opposite, both represented strategies for resolving their anxiety as women poets». Ibidem.

soffrono una condizione di difficoltà ad inserirsi entro un genere (ampiamente, qui, inteso come il genere poetico) che non consente loro identificazione con soggetti simili, immediatamente riconoscibili. Più precisamente, Friedman affonda le radici della sua teoria nella vastità degli studi condotti sulle figure femminili e la narrazione. La tradizione letteraria vede, come già osservato attraverso lo sguardo attento di Woolf, le donne intraprendere carriere autoriali nel campo della narrativa: eppure, come ancora Woolf racconta nella sua famosa speculazione sulla figura di Judith Shakespeare, i nomi delle 'sisters novelists' sono spesso tralasciati. E ancora più ambiguo resta lo *status* della poesia rispetto alle autrici donne. Una disamina viene offerta agli studiosi da Gilbert e Gubar:

> Nevertheless, the lyric poem acts as if it is an "effusion" (in the nineteenth-century sense) from a strong and assertive "I", a central self that is forcefully defined, whether real or imaginary. The novel, on the other hand, allows – even encourages – just the self-effacing withdrawal that fosters in women. Where the lyric poet must be continually aware of herself as a *subject*, the novelist must see herself in some sense as an object, if she casts herself as a participant in the action. In constructing a narrative voice, moreover, she must as a rule disguise or repress her subjectivity.[53]

La difficoltà di esistere come soggetto e, conseguentemente, di considerare valida l'esperienza soggettiva di quello stesso soggetto, si pone dunque alla base dell'instabilità individuata da Friedman nel lavoro di Barrett Browning e H. D., e similmente a quanto operato da Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli – come potremo riscontrare attraverso l'analisi testuale – Barrett Browning e H. D. conducono una ricerca di affermazione che instradi alla genesi di un soggetto poetico e autoriale forte, capace di districarsi nelle complicate dinamiche patriarcali.[54]

---

[53] S. Gilbert and S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 548.

[54] «What does it mean to be a woman writer in a culture whose fundamental definitions of literary authority are, [as we have seen], both overtly and covertly patriarchal?» Ivi, p. 46.

La complessità di questa affermazione da parte delle autrici donne è indicata da un contesto oramai quasi naturalmente ostile, costruitosi secondo dinamiche di potere forti anche entro il contesto letterario: le donne che si apprestano a scrivere devono infatti confrontarsi con una tradizione perlopiù maschile, e allo stesso tempo una definizione del femminile promossa da quelle stesse penne maschili che vede il soggetto femminile come un oggetto, e ridotto a stereotipi e ruoli precostituiti. La semplificazione del soggetto e della soggettività femminile diviene un ostacolo all'esperienza stessa della propria identità, e alla definizione in autonomia di questa identità.

> Thus the "anxiety of influence" that a male poet experiences is felt by a female poet as an even more primary "anxiety of authorship" – a radical fear that she cannot create, that because she can never become a "precursor" the act of writing will isolate or destroy her.[55]

Ed è entro questa realtà che Barrett Browning e H. D. sviluppano la consapevolezza della propria scrittura oltre che esistenza autoriale. Come suggerito anche dall'analisi attenta di Gilbert e Gubar, la teoria di Bloom non può semplicemente essere applicata alla condizione femminile così come presentata dallo studioso. Altresì, la soluzione non risiede nel rovesciamento della teoria stessa: affinché possano essere formulate dettagliate considerazioni psicologiche, sociali, politiche, e anche letterarie di questo contesto è entro lo stesso che bisogna muoversi, e osservare il fiorire – sebbene relativamente sporadico – delle scritture "anomale" prodotte dalle donne. Con questa consapevolezza Friedman interroga le scritture di Barrett Browning e H. D. – e così intende fare questa tesi per i casi italiani presentati –, e mettendo in luce proprio quella tradizione maschile di "padri" che fortemente ha segnato la struttura e la stessa scrittura delle autrici analizzate. Un secondo punto di contatto che ci permette di sollevare l'ipotesi di un parallelismo tra l'esperienza di costruzione dell'epica per Rosselli e Vicinelli come

[55] Ivi, p. 49.

nella casistica presa in esame da Friedman risiede, difatti, nella stessa – riconosciuta – esistenza dei così già detti 'santi padri'.

Un'altra spia dell'insoddisfazione di genere letterario da parte di Barrett Browning e H. D. è costituita, secondo Friedman, dalla sperimentazione incessante di diversi generi letterari. Né l'una né l'altra sentiva difatti di poter risolvere entro un solo genere la propria identità autoriale e letteraria, e al contempo i generi puri come li presentava la tradizione – pur nella loro accezione moderna – si confermavano gabbie che non concedevano autonomia. La costituzione di un'epica moderna femminile (ivi intesa come prodotta da donne) si sviluppa, a detta di Friedman, attraverso la sperimentazione dei diversi generi letterari, la mescolanza degli stessi, e un processo che la studiosa definisce di vera e propria ibridazione.

> [T]he novel and the lyric as genres played central parts in their reconstitution of the epic, roles reflecting not only a general hybridization of genres common since the nineteenth century, but also gender-specific responses to genre.[56]

L'operazione viene dunque compiuta in totale consapevolezza, e anzi sostiene Friedman che anziché costruire un'epica canonica che si contrapponesse a quella di modello tradizionale (e dunque maschile), attraverso l'ibridazione del genere stesso Barrett Browning e H. D. riformulano un'idea di epica che fortemente dipende dall'influenza del romanzo e della lirica (campi di scrittura più prossimi alla tradizione femminile).

> Additionally, the narratives of both epics are profoundly different from the male epic tradition, most fundamentally because their common structure poses an essential critique of the patriarchy. Rather than create epics that reify patriarchal culture, Barrett Browning and H. D. wrote epics that explored their conflict with that culture and evidenced their poetic attempt to transform it.[57]

---

[56] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 206.

[57] Ivi, p. 222.

La consapevole fusione di aspetti della lirica e della prosa (e, come vedremo, anche del teatro – ad esempio – nel caso di Rosselli e Vicinelli) aiutano a promuovere una revisione della pratica epica in contesto moderno che destabilizza quella stessa divisione implicita che vede le donne relegate a scrittrici con possibile accesso a solo e soltanto determinati generi. Invece che perdere questa tradizione di influenza e determinazione – seppur entro uno spazio indotto –, Barrett Browning e H. D., e similmente vedremo anche Rosselli e Vicinelli, compongono armonicamente una rielaborazione del genere fondativo attraverso una pratica di sovversione dei codici. Quegli stessi codici che determinano il genere letterario a partire dal genere biologico, entro la percezione della società: anche in questa circostanza, Rosselli e Vicinelli si prendono gioco di tale bipartizione sommaria, sulla scena pubblica e soprattutto in quella letteraria (non a caso la scrittura di entrambe le poetesse italiane è stata spesso definita "androgina").

> [t]he novel and the lyric as genres played central parts in [Barrett Browning and H. D.'s] reconstitution of the epic, roles reflecting not only a general hybridization of genres common since the nineteenth century, but also **gender-specific responses to genre**. Fusing aspects of the novel and the lyric with the epic, Barrett Browning and H. D. developed a **strategy that allowed them to revise epic conventions at the same time that they consciously situated themselves within i**t.[58]

Proprio questa codifica del genere che prevede l'inclusione di altre e diverse forme letterarie, secondo Friedman, allontana nella forma Barrett Browning e H. D. L'esito è difatti singolare per entrambe le scrittrici, e si può certo affermare lo stesso a una prima lettura dei quattro poemi\poemetti di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli. Nel metodo e nella creazione si trova una spinta promotrice comune, nell'intento dunque più che nella realizzazione. Una lettura critica più attenta, come quella che si ripromette questa tesi, non va forzando similitudini lì dove evidentemente manchino ma evidenzia quei punti di

[58] Ivi, p. 206. Enfasi mia.

connessione che muovono la scrittura di ambo le autrici. Ad accomunare la scrittura di questi esperimenti poetici – poematici, per adottare la terminologia suggerita da Rossi-Lo Russo – vi è la forza interrogativa che investe il soggetto scrivente e la problematizzazione secondo simili strumenti.

D'altronde è proprio la consapevolezza del posizionamento del soggetto femminile agente (entro e fuori la poesia) che interessa Friedman nel suo investigare le scritture di Barrett Browning e H. D., e in particolare come questo slittamento di *focus* «from the classics to the contemporary and political»[59] fosse necessario al soggetto scrivente al fine di presentare una necessaria similitudine con la condizione di costante battaglia personale. L'operazione di appropriazione del discorso politico – solitamente portato avanti da figure e penne maschili – delle minoranze vittime di un sistema di oppressione, e nella circostanza di costruire la propria identità e dare alla stessa una voce, è presentata da Friedman come una pratica parallela a quella della battaglia per il costituirsi di un'identità femminile entro il piano sociale e letterario e, ancora similmente, di dare voce alla stessa. È ancora in particolare il caso *Aurora Leigh* a prestarsi immediatamente a Friedman a sostegno di questa teoria, con anche il supporto diretto di Gilbert in merito.[60] La lirica amorosa si presta come elemento di transizione e pratica dell'espressione del personale, e, assieme a una nuova forma di elaborazione dell'elemento sociale nella scrittura, il personale e il politico – da intendersi come pubblico nella sua accezione arendtiana – non riposano in due sezioni incompatibili della vita e della scrittura. La separazione della dimensione pubblica e quella privata – «che equivale alla coppia interno\esterno»[61] – è

---

[59] Ivi, p. 208.

[60] Riporta Friedman le parole di Gilbert: Barrett Browning «enacted and reenacted her own personal and artistic struggle for identity». Ibidem.

[61] M. Caffiero, 'Testi e contesti. Le scritture femminili private a Roma nel Settecento: i diari tra soggettività individuali e appartenenze socio-culturali' in *Giornale di Storia*, III (2010), p. 3.

particolarmente ambigua proprio per la scrittura di donne; l'espressione femminile è difatti diffusamente collocabile entro forme di scrittura a primo impatto classificabili come fortemente private ed intime: l'epistola e il diario.

> Nella fluidità dello spazio privato/pubblico in cui si collocano sia la forma epistolare sia i diari […], è sempre possibile che l'uso privato dello scritto diventi pubblico, e non solo attraverso la stampa, ma anche in relazione alla tipologia specifica di alcuni testi, destinati proprio a una fruizione esterna e a una funzione di memoria.[62]

Questo elemento di congruenza di sfera pubblica e privata nella scrittura di donne si manifesta particolarmente interessante a sostegno di quanto argomentato, successivamente, da Friedman, in merito alla dimensione auto-biografica presente nel modello epico di Barrett Browning e H. D., e conseguentemente a quello dei casi italiani di questa tesi. Considerando a tempo debito più nel dettaglio lo sviluppo della forma autobiografica (nell'esperienza femminile e sperimentale di casi chiave dei quali è emblematica l'opera di Gertrude Stein), si può qui anticipare che Rosselli e Vicinelli non mancano di presentare nella narrazione in versi una contestualizzazione della loro propria stessa esistenza ed esperienza, non riducendola però a elemento privato e, addirittura, celebrativo. Similmente a quanto osservato per Barrett Browning in particolare, lo sviluppo del soggetto e della sua consapevolezza autoriale si manifestano nel conflitto in maniera talvolta esplicita e talvolta rarefatta nelle condizioni storiche e collettive. La narrazione della costruzione dell'identità – presente nei testi anglofoni come in quelli italiani – non è dunque priva dell'influenza di elementi biografici delle autrici, e anzi si verifica in questa consapevolezza: «As a narrative of the birth and becoming of a woman-poet's self, the epic is autobiography».[63]

---

[62] Ibidem.

[63] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 208. Interessante analogia con quanto suggerito dal manifesto di Rossi-Lo Russo, che per il caso di Rosselli e Vicinelli parla di scritture di '[a]utomusività [e] partenogenesi del Sé'.

La combinazione di questi elementi innesca una revisione del genere epico che spinge Friedman a identificare nei casi di Barrett Browning e H. D. i primi modelli di epica (moderna) scritta da donne. E da questi elementi principali si innesca quella revisione delle convenzioni che costituiscono il genere epico trasformandolo in quanto identificato successivamente da Rossi-Lo Russo nei casi di Rosselli e Vicinelli. Pur tenendo conto delle differenze immediatamente notabili nei testi delle coppie d'autrici, «both Barrett Browning and H. D. reversed the conventions of the epic by moving woman from the symbolic margins of the epic to its very center of action»[64] proprio come «[i] poemi di Rosselli e Vicinelli ci interrogano sulla coraggiosa fragilità del Sé femminile, ancestralmente relegato al ruolo sottomesso di un Tu lirico-poematico, di un oggetto lirico, piuttosto che di un Io, di un soggetto lirico-poematico».[65]

Lo slittamento del soggetto femminile al centro dell'azione ne sposta lo sguardo dalle mura (*teichoscopia*) – e per questo «subjective, fallible, ineffective, passive»[66] – a una posizione di rilevanza. La semplice esistenza si trasforma in azione.

> [t]he transformation of woman from Being to Doing, from object to subject was a radical re-vision of epic convention. As a consequence of having a woman serve as the center of consciousness, the heroic was redefined in female terms, while the personal was made public.[67]

Barrett Browning e H. D. compiono dunque un atto di ribellione strutturale iniziatico per la creazione di un eroe femmina. Un atto di autrici donne necessario al fine di concedere, finalmente, spazio d'azione a soggetti femminili e dunque la possibilità ultima di creare una eroina secondo canoni universali. Secondo Blanchot, infatti:

---

[64] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 217.

[65] Vd. manifesto "Fragili Guerriere", *Appendice* (pp. 313-316).

[66] H. Lovatt, *The Female Gaze* in *The Epic Gaze*, p. 224.

[67] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 217.

> L'eroismo è rivelazione, mirabile intensità luminosa dell'atto in cui si uniscono essenza e apparenza. L'eroismo è la luminosa sovranità dell'atto. Solo l'atto è eroico, mentre l'eroe che non agisce non è nulla.[68]

Esistono entro queste esperienze poetiche anglofone e italiane delle luminosissime azioni di matrice femminile, che offrono un modello originale per le scrittrici successive. Questa centralità del femminile nel genere epico – che è trasgressione al dato prescritto della tradizione – origina un atteggiamento di conflitto ed emancipazione anche nel caso di Rosselli e Vicinelli; un atteggiamento che alimenta forze di creazione che non accolgano acriticamente il sistema di bipartizione dei generi poetici di Saffo e Omero. Il conflitto nominato è la frattura cercata dalle autrici per cagionare la propria espressione poetica anomala, le quali sostituiscono al sacrificio una bellicosa ricerca del sé e la sua affermazione.

1.1.v L'epica femminile in Italia

Ad oggi, diversi studi sulle scritture e ri-scritture di penna femminile stanno crescendo e dando vita a un *corpus* di testi critici di varia utilità e interesse. Ciò nonostante, la focalizzazione di questi studi sul caso della scrittura moderna e contemporanea è ancora in divenire. Tra questi studi, un numero non ancora cospicuo indaga il termine 'epica' come categoria possibile; anche per questo la bibliografia specifica è difficilmente rintracciabile, e questa tesi dottorale si propone di accrescere la possibilità di lettura in questa direzione attraverso un vocabolario specifico che pare andar rinforzandosi proprio correntemente.

---

[68] M. Blanchot, 'La fine dell'eroe', in *L'infinito intrattenimento* (Torino: Einaudi, 1977), p. 493.

Un esempio luminoso è dato dalla recente pubblicazione di Iacobelli editore, dal titolo *Epiche. Altre Imprese, altre narrazioni,*[69] che raccoglie diverse prospettive a firma di varie studiose sul tema specifico dell'epica, e si offre quindi come utile strumento di confronto tra le domande che hanno avviato la corrente critica anglofona e quella attuale italiana. Il volume, a cura di Paola Bono e Bia Sarasini, fa luce sulle innovative domande attraverso le quali interrogare i testi e l'atteggiamento critico tradizionale nei confronti di quegli stessi testi, più che offrire definitive risposte.

Più in dettaglio, la premessa al volume si apre con la domanda 'Esiste un'epica femminile?', e la risposta si frammenta nella ridefinizione di questo genere attraverso diversi ma egualmente utili percorsi di lettura, quali quelli proposti dalle autrici. Quanto hanno evidenziato le curatrici mettendo a sistema questi diversi percorsi è la ricorrenza di una serie di 'parole-chiave': eroina, impresa, coraggio, mondo, spostamento.

La riduzione alle suddette parole chiave, che riassumono le tappe di questa indagine collettiva svolta in parallelo dalle studiose, rivela sì un interesse diversificato entro il campo stesso d'indagine ma anche, e soprattutto, rivela che i nodi di interesse si ripropongono autonomamente e in diverse circostanze. E così similmente, anche se non esattamente, si può sovrapporre queste parole agli stessi concetti chiave che elenca Friedman per identificare i tratti dell'epica femminile moderna nell'opera di H.D. ed Elizabeth Barrett Browning.[70]

L'eroina è una donna che si sposta da «the symbolic margins of the epic to its very center of action»[71] – nella già riportata esatta citazione di Friedman –, e si offre come

---

[69] P. Bono, B. Sarasini, *Epiche. Altre Imprese, altre narrazioni* (Roma: Iacobelli, 2014)

[70] Non a caso si sottolinea quanto detto, e si nominano nuovamente queste due autrici: nel volume gli studi di Friedman, e in particolare sui poemi lunghi, sono citati come utile supporto d'indagine. Soprattutto affiancati a L. Keller, *Forms of Expansion: Recent Long Poems by Women* (Chicago: University of Chicago Press, 1997).

[71] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 217.

nuovo modello di azione che agisce nel testo – innovativo per chi legge – e sì anche sul testo – offrendo una nuova ispirazione di autorialità di identificazione femminile –. L'impresa principale da parte delle autrici è difatti la narrazione del «mettere al mondo sé stessa».[72] Come non constatare un parallelo immediato con quanto precedentemente identificato per altra casistica da Friedman? Quest'ultima afferma, infatti, che proprio dal conflitto tra pubblico e privato si genera lo spazio di affermazione della donna che scrive, e in questo nuovo spazio-mondo si percorre la strada del «birth and becoming of a woman-poet's self».[73] L'affermazione di un "Sé poetante" – come lo definisce il manifesto "Fragili Guerriere" – che si conquista attraverso un viaggio iniziatico interno oltre che esterno (uno *spostamento*, quindi, entro due dimensioni di narrativa), è il percorso fondamentale per poter discutere e, soprattutto, cantare il mondo. La correlazione strettissima tra gli elementi identificati dal testo *Epiche* con i punti individuabili nell'analisi di Friedman si solidifica ulteriormente a questo livello. Altra impresa eroica si potrebbe difatti identificare nel cantare il mondo, universale, nello spazio della differenza sessuale: narrare un mondo ostile alla partecipazione al canto della collettività da parte delle donne, essendo queste l'alterità alla norma (ovvero, l'Uomo) e l'anomalia al dato concreto (ovvero, agenti del canto: narratrici, scrittrici, poetesse che promuovono l'atto stesso di ribellione del cantare). Gli elementi di anomalia e alterità – già incontrati in questa analisi nel vocabolario adoperato da Friedman – producono nelle autrici un senso di ribellione al codice sociale e letterario, e questa coraggiosa ribellione – nel caso di Barrett Browning e H. D. ma sempre più chiaramente estendibile oltre i confini linguistici e temporali – «fundamentally fuels the narrative of both epics as the

---

[72] P. Bono, B. Sarasini, *Epiche*, p. 10.

[73] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 208. Segue, poi, un accenno da parte di Friedman alla rilevanza del principio di autobiografia – lì dove consapevolmente modulato – nell'epica delle donne.

necessary precondition [for love and autonomy]».[74] Il coraggio quindi è l'elemento che motiva la perseveranza della ribellione alla prescrizione. Una ribellione che si manifesta attraverso, ad esempio, la resa poetica della dimensione privata, alla quale l'esperienza femminile era stata perlopiù relegata, per renderla di dominio pubblico: lì dove, per pubblico, si abbraccia l'accezione arendtiana (mediata, possibilmente, dalla lettura offerta da Cavarero per il contesto contemporaneo). Due mondi trovano finalmente espressione nel contesto epico delle donne, dunque, attraverso queste scritture: quello già nominato della dimensione privata, assieme a quello della pluralità schiacciata dalla formalizzata rappresentazione dell'umanità attraverso la sola figura dell'Uomo.[75]

Inevitabilmente, questa nuova rappresentazione comporta uno scarto dalla modulazione tradizionale del genere epico: nella forma, così come nel contenuto. La narrativa interna al poema epico subisce nell'esperienza moderna flessioni e movimenti differenti da quelli che l'hanno attraversata nei secoli precedenti, alterazioni di cui tenere conto necessariamente se si vuole trattare la categorizzazione senza eccessiva rigidità. Quanto preme a questi studi è difatti, in primo luogo, non ripercorrere storicamente i cambiamenti di questo genere secolare, bensì dimostrarne l'essenza altro che monolitica.

> [N]ella sua forma delle origini e per lungo tempo, l'epica è narrazione in versi (con aspetti di ripetizione di formule legati all'oralità) che fa fulcro sulle gesta guerriere e avventurose dell'eroe, e si rivolge a una comunità di cui crea o rafforza il senso di sé. Sono poemi che celebrano, affermano e confermano una visione del mondo, un sistema di valori, una identità collettiva; ma che sanno anche analizzare e sotterraneamente mettere in questione ciò che viene celebrato, spesso attraverso un

[74] Ivi, p. 218.

[75] Il concetto di rappresentazione dell'universale attraverso il solo Uomo verrà in seguito approfondito, utile qui ricorrere però già al testo di Adriana Cavarero che nella citazione che segue, a partire dal commento alla vicenda di Edipo, dichiara (sintetizzando già la lunga elaborazione arendtiana): «L'Uomo, appunto: un universale che è tutti proprio perché non è nessuno; che si disincarna dalla viva singolarità di ognuno, pretendendo di sostanziarla […]» (A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, p. 17).

> femminile sacrificale che garantisce e assieme interroga il processo fondativo della comunità.[76]

La breve storia dei caratteri di questo genere nella tradizione offerta dalla prefazione alla raccolta dei diversi saggi critici presenta, con *focus* particolare sulla questione del femminile, che «senza volerlo disconoscere, si può mettere in questione anche il carattere "patriarcale" dell'epica; perché esso fin dall'inizio presenta le sue crepe, che si ritrovano modificate nei vari passaggi dell'eterna vita di una forma troppo affrettatamente data per morta».[77] E la focalizzazione sui personaggi femminili e, conseguentemente, sull'agire nel campo dell'epica da parte di autrici donne, apre entro lo spazio di quelle crepe una potenzialità relativamente inesplorata e certamente irrisolta della tradizione epica come elemento di sovversione del costituito, e rappresentazione del non detto (ma, non per questo, non trasmesso). Le variabili nella forma e la specificità della risposta di genere – *gender* – nella modifica dello stesso sono anche elemento fondamentale per l'indagine di Friedman, che per presentare il principio di ibridazione di generi come fonte di sviluppo dell'epica moderna, come già citato ed è utile ricordare, sostiene:

> [T]he novel and the lyric as genres played central parts in their reconstitution of the epic, roles reflecting not only a general hybridization of genres common since the nineteenth century, but also gender-specific responses to genre.[78]

Nel caso di *Epiche*, attraverso gli studi in merito, e in particolare di Mihoko Suzuki e la sua indagine sulla differenza attraverso il personaggio di Elena di Troia, si dichiara la significatività delle donne (similmente a quella dei vinti) come alterità dal costituito e dalla sua narrazione principale, creando «possibili snod[i] delle vicende in

---

[76] P. Bono, B. Sarasini, *Epiche*, p. 14.

[77] Ivi, p. 15.

[78] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 206.

direzioni non previste, che dunque possono costituire un pericolo per la continuità, la gerarchia e l'ordine».[79] Le crepe nel terreno narrativo che si diramano dalle figure dell'alterità come le donne e i vinti, quindi, sono «luogo cruciale della rappresentazione del mondo e del suo modificarsi, in un genere [– l'epica –], 'tradizionalmente considerato maschile, che ha per soggetto l'ordinamento e la difesa della città, e il passaggio di responsabilità di potere e potere da padre a figlio' (Suzuki, 1989, p. 1)»;[80] luogo della rappresentazione negata e marginalizzata, che ritrova una sua narrativa di eredità epica e che sprigiona nuove potenzialità di lettura e di scrittura, così come di rappresentazione di una più considerevole pluralità.

Non solo 'esiste un'epica femminile?' dunque, ma soprattutto 'ce n'è bisogno?'.

La contestazione mossa dagli aderenti ai recenti studi sull'epica femminile nei confronti dell'uso di questa stessa parola da altre correnti critiche di pensiero, come ad esempio il dibattito sviluppatosi attorno al collettivo di scrittura Wu Ming 1 sulla *New Italian Epic* (NIE), è di trattare ancora il genere in una maniera rigida. Se è vero, e come sottolinea la premessa a *Epiche*, che questo dibattito ha vivacizzato l'attenzione nei confronti di questo genere dichiarandolo così ben meno che estinto, altresì il termine di valutazione faceva ancora fissamente riferimento a «imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose […] all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità».[81]

Ciò nonostante, come per il caso di Friedman che dichiara elemento fondante della sua indagine il lavoro di Barrett Browning e H.D. sul contemporaneo e politico, anche il testo di *Epiche* non tralascia certo la prospettiva storica e sociale delle imprese così come

---

[79] Ivi, p. 14.

[80] Ivi, p. 15.

[81] Wu Ming, *New Italian Epic* (Torino: Einaudi, 2009), p. 14.

segnalate dal testo di Wu Ming 1. Soprattutto, questa posizione di indagine critica, si concretizza nell'ultima delle parole chiave offerte dall'analisi italiana e che si è decisa di isolare, similmente a quanto fatto nella stessa prefazione al testo, al fine di segnalarne la potenza di coesione dei concetti esplorati fino ad ora e, al tempo stesso, l'apertura a una ulteriore prospettiva molto rilevante per la casistica di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli, come per le autrici contemporanee.

> Ma la più necessaria delle parole è spostamento. Non c'è impresa, azione coraggio se non ci si sposta – ce lo insegnano tutti gli studi sul mito, sulla fiaba, sulle narrazioni fondative di culture e tempi disparati; si vedano per restare a testi oramai classici, le analisi di Propp (1966) e di Campbell (1971). E allora dove si sposta, un'eroina? In quali direzioni? Lo spostamento può essere, in certo senso deve prima di tutto essere interiore; è interrogazione, è ricerca del sé, rifondazione dell'ordine simbolico che governa il mondo, scompaginamento e trasformazione delle relazioni.[82]

Altresì, lo spostamento fisico non è un elemento da tralasciarsi: soprattutto nell'esperienza di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli che, seppur per differenti ragioni e in momenti diversi della loro vita, hanno abitato un mondo estraneo a causa dell'esilio. Si esplora quindi il tema del viaggio necessario: fonte di creatività, certo, però anche risultante di una espulsione dal mondo di appartenenza. Uno spostamento indotto da cause di forza maggiori, in entrambi i casi, che è un tema anche oggi molto sentito e proprio dal genere femminile, poiché «molte donne si spostano da una parte all'altra del mondo […]; come dicono i dati più recenti, nei flussi migratori a spostarsi sono in maggioranza le donne, anche se le retoriche pubbliche sono ancora tutte incentrate su "il migrante"».[83]

Abitare diversi luoghi, diverse culture, diversi idiomi, e diversi ruoli si presenta come una possibilità fortemente caratterizzata in termini di genere; la poesia, come

---

[82] P. Bono, B. Sarasini, *Epiche*, p. 12.

[83] Ibidem.

espressione della concomitanza possibile di queste varie declinazioni del soggetto nomade, in continua peregrinazione.[84] Non risulta allora difficile pensare che proprio questa dimensione, così forte nella poesia di Rosselli e Vicinelli sia a livello linguistico che tematico, segni immancabilmente le poetesse a venire alle quali si rivolgono Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi nel manifesto "Fragili Guerriere".

> Spostamenti di corpi e menti che danno vita a narrative ibride di lingue e tradizioni, forti e potenti, vere epiche migranti; mentre lo spostamento interiore porta a una diversa idea di eroismo, al rifiuto invece che all'esaltazione della guerra, a domande profonde sul senso di concetti come nazione e appartenenza.[85]

[84] L'uso della formula 'Soggetto Nomade' vuole anticipare una più lunga discussione terminologica e filosofica proposta da Rosi Braidotti .Vd. in particolare in R. Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità* (Roma: Donzelli, 1995).

[85] P. Bono, B. Sarasini, *Epiche*, p. 12.

1.2 La rivendicazione dell'epica

1.2.i Manifesto di poetica per una nuova proposta femminista

Il manifesto "Fragili Guerriere" viene stilato nel Gennaio 2011 da Rosaria Lo Russo e Daniela Rossi; il titolo omonimo era stato coniato da Rossi per un video in ricordo di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli, nel quale Lo Russo presentava «il contenuto critico, etico-politico e poetico del presente manifesto sulla novità della poesia epica scritta da donne».[86]

> Il video è stato presentato in occasione della bellissima iniziativa di Maria Teresa Carbone e Franca Rovigatti ROMAPOESIA-PO/EPICHE, Roma 2010, Festival interamente dedicato alla poesia delle donne.

La quattordicesima edizione del Festival RomaPoesia, tenutasi nella settimana tra l'11 e il 17 di Ottobre nel 2010, raccoglieva le esperienze di circa settanta poetesse italiane attive dal dopoguerra. Il programma dell'edizione interamente dedicata alla poesia scritta da donne, battezzata col nome di poEtiche, offriva tra le altre cose letture, performance, presentazioni di libri e video, e momenti di discussione. È centrale per le organizzatrici dell'evento, Maria Teresa Carbone e Franca Rovigatti,[87] porre in diretto dialogo le manifestazioni artistiche e quelle di dibattito, così da mettere in luce e pubblicamente lo stato della poesia scritta da donne oggi in relazione al mondo entro il quale viene prodotta. *La voce poetica*, convegno sviluppatosi per tutta la giornata del 13

---

[86] Da qui in avanti, dove non diversamente indicato, ogni citazione fa riferimento al manifesto "Fragili Guerriere", vd. *Appendice*, pp. 313-316.

[87] Maria Teresa Carbone lavora alle pagine culturali del «manifesto». Ha pubblicato tra l'altro *99 leggende urbane* (Mondadori 1990) e la raccolta di versi *Calendiario* (Edizioni Babà 2004). Ha curato le edizioni 1999 e 2000 di *romapoesia* insieme a Franca Rovigatti e Nanni Balestrini con cui ha coordinato anche *Zoooom.it* e il programma *Millepiani* (Cult Network). Franca Rovigatti per vent'anni ha lavorato alla Treccani. Nel 1997 ha fondato il festival romapoesia, curandolo per diverse edizioni. Nello stesso anno ha pubblicato il romanzo fantalinguistico *Afàsia* (Sottotraccia). Sue poesie e racconti sono usciti in antologie e riviste (*Poesia femminista italiana*, "Nuovi Argomenti", "Tèchne", ecc.). Come artista visiva ha esposto in Italia e all'estero.

Ambo le note biografiche riprendono testualmente il sito online *AbsoluteVille*, consultabile all'indirizzo http://www.absolutepoetry.org/

Ottobre, si può probabilmente considerare l'evento più rappresentativo dell'intento di questa manifestazione poetica: in questa occasione autrici e studiose di diverse discipline si erano interrogate sulla scrittura delle donne – passata, presente, e futura – come spia della presenza e della condizione femminile entro la società italiana.

Il posizionamento ideologico oltre che artistico, la chiamata alle armi retoriche formulata da Lo Russo e Rossi in questo manifesto si pone come risposta alla continuativa esclusione o marginalizzazione dell'esperienza letteraria femminile, dell'arroccamento della stessa in un canone a sé stante, esterno e alternativo a quello generale, e si batte invece per una pratica consapevole della scrittura di lotta.[88] Questa scrittura di coscienza e battaglia è, per le autrici del manifesto, in effetti già presente nella pratica di alcune poete moderne e contemporanee: ed è a loro e a tutte le altre che Lo Russo e Rossi si rivolgono nel tentativo di consolidare una letteratura comune.[89]

"Fragili Guerriere" si rivolge a diverse autrici, e si interroga a partire da Elsa Morante fino a Jonida Prifti, passando per Vivian Lamarque e Antonella Anedda. Quanto caratterizza le autrici contemporanee nominate nel manifesto è certamente la loro presenza entro il mondo letterario all'interno e oltre i confini italiani, elemento agli occhi di Rossi-Lo Russo indispensabile per la mobilitazione culturale di cui si auspicano la

---

[88] Per uno sguardo al 'canone femminile' italiano: Adriana Chemello, 'Oltre il recinto', in *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile*, a cura di Anna Maria Crispino (Roma: manifestolibri, 2003), 'La tradizione', Marina Zancan, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana* (Torino: Einaudi, 1998) precedentemente apparso, previa rielaborazione, in Marina Zancan, 'La donna', in *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa, V, *Le questioni* (Torino: Einaudi, 1986), pp. 765–827.

La creazione di canoni alternativi (quali quello femminile, post-coloniale, queer, etc.) sono espressione della critica alle rappresentazioni letterarie del canone Occidentale (e in particolare eurocentrico) a dimostrazione del carattere non inclusivo della letteratura e della critica letteraria. Edward Said (e il principio di resistenza letteraria) e Gayatri Chakravorty Spivak (con l'attenzione al silenzio delle voci femminili nella storia letteraria) sono tra i nomi degli studiosi più autorevoli in merito.

[89] Ciò nonostante, gli elementi di contatto vengono nel manifesto solo brevemente accennati. Preme a questa tesi invece individuare testualmente quei principi innovativi di scrittura che caratterizzano Rosselli e Vicinelli.

riuscita. Per autrici quali ad esempio, invece, Elsa Morante (che stando al manifesto attraverso *Il mondo salvato dai ragazzini* "non temeva di protestare ad alta voce, con toni da proclama, con toni assolutamente antilirici") si fa riferimento al tono adottato nella scrittura.

Il suddetto posizionamento avviene e si rafforza, verrebbe da dire ovviamente, attraverso anche l'adeguata terminologia da adottarsi: un elemento interessante e da considerarsi subito è quindi l'uso del termine poete\poetesse. Il manifesto difatti riporta ambo le opzioni, problematizzando la scelta che un'autrice di versi deve compiere. Come riporta testualmente il testo:

> Nella ricerca poematica di cui stiamo parlando l'Io personale e occasionale, l'Io autobiografico dominante nella produzione femminile fino alla prima metà del Novecento, quello che ha reso deteriore o secondaria la poesia scritta da donne e ridicolmente lezioso il termine 'poetessa' – tanto che tutte le autrici cercano di schivarlo, chi facendo proprio il veterofemminista 'poeta' declinandolo latinamente al femminile, chi omettendo del tutto l'autodefinizione – quindi la stessa autorizzazione…? Potenza della terminologia! – è l'oggetto epistemologico che oggi vuole essere reinventato.

Questo paragrafo così denso presenta ai lettori diversi problemi, tutti di matrice sessista, che le donne che scrivono oggi si trovano, inevitabilmente, a combattere (più o meno attivamente). In primo luogo, la novità letteraria che è l'"Io poematico" reinventato da autrici di natura biologica femminile; e al tempo stesso, l'autorizzazione per le donne a scrivere senza essere incasellate in dati stereotipi di scrittura (e di lettura critica).

La tendenza ad associare la poesia prodotta da donne con l'intimismo (e la loro una scrittura che presenti quasi solamente un «Io personale e occasionale») ha reso «ridicolmente lezioso il termine "poetessa"»: questo viene percepito e protratto come un vezzoso diminutivo di un lavoro più grande, più alto. Anche lì dove si è tentata l'emancipazione degli studi della produzione femminile dal sistema letterario così

fortemente maschile nella stessa struttura – oltre che nella produzione –, esiste il rischio di una ghettizzazione – come già l'aveva definita Frabotta. Nell'introduzione a *Letteratura al femminile*, Frabotta spiega quello che può apparire un cambio di rotta nel suo lavoro di militanza, di critica e di scrittura:

> Nel 1976, è vero, mi ero dedicata anima e corpo, a raccogliere in *Donne in poesia*, la poesia femminile italiana dal dopoguerra ad oggi. Ma la ricerca delle madri culturali, se una volta nella vita va affrontata, deve essere attraversata con circospezione e discrezione. Assimilata, digerita, fino a che il proprio sguardo sulla letteratura non è capace di sostenere una ottica più 'materiale', e poi completamente dimenticata. La cultura femminile, delle donne sulle donne, al di fuori di questo metabolismo organico, e in particolare delle fasi discensive della protesta politica, rischia altrimenti di essere rinchiusa nel ghetto di un settore che prima o poi sarà esaurito.[90]

La preoccupazione di Frabotta è comprensibile, e si articola anzi – anche nel paragrafo successivo – secondo l'osservazione dei modelli inglesi e francesi che, già negli anni Settanta aveva dato vita al genere della *letteratura femminile*. Il manifesto 'po-epico' qui preso in esame però implicitamente usa questa stessa dicitura, offrendo certamente una linea di militanza ma senza forzare la lettura possibile dei testi delle autrici. Quanto preme alle due autrici del Manifesto è la problematizzazione di questa eredità femminista, e per questo si rivolgono apertamente alle autrici contemporanee perché prendano parola e manifestino la loro poetica.

> Rivolgiamo a tutte queste autrici una domanda: vi sentite rappresentate da questo manifesto? Come affrontate po-eticamente il vostro operato artistico, che peso date ad esso nella vostra vita sociale e civile?

[90] B. Frabotta, *Introduzione*, in *Letteratura al femminile*, pp. 5-6.

A queste domande dedica un intelligente commento Gabriella Musetti,[91] sul sito web della "Società delle Letterate", e lo fa a partire dalla riflessione offerta dall'autrice irlandese Eavan Boland[92] sulle suggestioni letterarie che si circoscrivono spesso a due sole strade poetiche per le donne autrici.

> Boland mette in guardia rispetto a due suggestioni che irrompono subdolamente nello spazio creativo delle poete: da una parte l'ascolto di una (sempre rinascente) aura di tipo "letterario-romantico" che tende a suggerire forme poetiche adeguate a nobilitare quella che è l'esperienza bassa quotidiana delle donne (percepita come tale). Dall'altra il tono rivendicazionista di certa scrittura femminile che punta sulla rabbia in esplosione, sulla denuncia, come arma poetica preferita. Entrambi questi percorsi, a detta dell'autrice, derivanti da antica soggezione culturale (non sempre consapevole), o da scelte programmatiche certamente utili in altri campi, verrebbero attuati con l'effetto (non considerato) di deprimere una autentica partecipazione delle poete all'agone letterario contemporaneo.[93]

Questa digressione nel contesto storico-letterario irlandese palesa una considerevole quantità di analogie con quella italiana, e la stessa poesia di Boland offre l'apertura ad uno spazio di indagine vicino a quello che questa tesi si ripromette di

---

[91] Gabriella Musetti è poetessa e organizzatrice di eventi culturali e artistici quali ad esempio "Residenze Estive" (Incontri residenziali di poesia e letteratura). Dirige "Almanacco del Ramo d'Oro, Nuova serie", semestrale di poesia e cultura. E' socia della Società Italiana delle Letterate. Ha fondato, insieme ad altre, la casa editrice Vita Activa: www.vitaactivaeditoria.it.

[92] Eavan Boland, poetessa irlandese, è una delle voci più autorevoli del suo tempo. In un'intervista rilasciata per la rubrica "PoetsQ&A" (reperibile presso: http://www.smartishpace.com/pqa/eavan_boland/) troviamo un interessante approfondimento sul ruolo del poeta e il genere femminile.

"I began to write in an Ireland where the word "woman" and the word "poet" seemed to be in some sort of magnetic opposition to each other. Ireland was a country with a compelling past, and the word "woman" invoked all kinds of images of communality which were thought to be contrary to the life of anarchic individualism invoked by the word "poet". I found that a difficult and resistant atmosphere in which to write. I wanted to put the life I lived into the poem I wrote. And the life I lived was a woman's life. And I couldn't accept the possibility that the life of the woman would not, or could not, be named in the poetry of my own nation. So that was a difficult time and a difficult situation. And the result of it--and I do think things are different now--is that I feel very honored to be called "a woman poet". I'm thoroughly aware that for some people there is an inference that the word "woman" dilutes or modifies the power or purity of the word "poet". I think the opposite. I think it indicates--by being in proximity to it--that poetry is more of an open city now than it once was".

[93] G. Musetti, 'Tendenze/Poete italiane. L'epica delle fragili guerriere', in *Società delle Letterate*. Articolo consultabile online all'indirizzo http://www.societadelleletterate.it/2013/09/poete-italine/

condurre sulle autrici Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli.[94] La riflessione in merito al soggetto femminile scrivente poesia, e al soggetto femminile che si muove nella dimensione della poesia, sono argomenti cari a Lo Russo e Rossi che difatti non scindono le due cose e anzi, sottolineano per le poete contemporanee il bisogno di praticare la propria poesia e guardare alla stessa mai scissa dai modelli del passato, dalle condizioni entro le quali si scrive, considerando il proprio pubblico nel momento storico entro il quale si versifica e soprattutto con consapevolezza. Questa è la consapevolezza che Rosselli e Vicinelli secondo Rossi e Lo Russo hanno saputo raggiungere attraverso la scrittura stessa *sul campo*, guadagnandosi l'"autorizzazione":

> […] autorizzazione, nel doppio senso di 'permesso di scrivere' – non dimentichiamolo, sostanzialmente negato fino all'Ottocento alle donne – e 'diventare autore', assumere cioè una propria identità stilistica, rifondare un genere, il genere epico. Le nostre due poetesse hanno sfidato l'autorialità maschile entrando nel canone attraverso la porta privilegiata, quella aulica e mitica del poema epico; sono entrate nell'agone letterario liberandosi dei limiti qualitativi e quantitativi imposti dalla lirica amorosa, l'unica concessa nei secoli alle poetesse, imbrigliata in griglie metriche e tematiche soffocanti e ripetitive.

È dunque forte il desiderio di sottolineare come Rosselli e Vicinelli, considerate "madrine" di una poesia nuova in lingua italiana scritta da donne, si siano confrontate con il canone e i suoi dettami, senza cedere alla tendenza di appartarsi in un canone alternativo, parallelo. Combattendo il rischio di creare uno spazio *femminile*, e creando invece un vero spazio di scrittura entro la letteratura propria.

Se come vuole Croce, «[o]gni vera opera d'arte ha violato un genere stabilito, venendo così a scompigliare le idee dei critici, i quali sono stati costretti ad allargare il genere; fintanto che, beninteso, anche il genere così allargato non sia apparso troppo

---

[94] Come riporta la descrizione del suo quinto libro (*In Her Own Image*, 1980) sul sito online Poetry Foundation (https://www.poetryfoundation.org/): "Exploring topics such as domestic violence, anorexia, infanticide and cancer, the book also announced Boland's on-going concern with inaccurate and muffled portrayals of women in Irish literature and society".

stretto a causa del sorgere di nuove opere d'arte, seguite, come è naturale, da nuovi scandali, nuovi scompigli e – nuovi allargamenti»,[95] sta proprio nella trasgressione entro gli archetipi del genere che Rosselli e Vicinelli conquistano l'attenzione di Lo Russo e Rossi.[96] A loro infatti fa capo, secondo il manifesto, una nuova coscienza di scrittura che ha influenzato la poesia scritta da donne in Italia e che si sviluppa nello spazio delle tensioni continue. Prima tra tutte, la tensione dell'Io:

> La domanda bruciante, nel loro viaggio iniziatico, è questa: chi sono Io? Chi è che dice, qui e ora, nel poema delle donne, Io? Il mito della ricerca del Santo Graal, parodiato ne I fondamenti dell'essere (titolo, in tal senso, eloquentissimo), è la ricerca di un Sé poetante androgino, in cui rimane ancora irrisolto il conflitto fra l'eroe del passato e un'ipotetica eroina del futuro, che pure, paradossalmente, è già in azione per il fatto stesso della poematicità nella poesia di Vicinelli. Ne La libellula, il combattimento caotico fra l'Io e il Tu, che percorre tutto il poema come un'interrogazione ossessivamente incessante – una questione di vita o di morte – si risolve nel finale del poema in un reperimento identitario coraggiosamente partenogenetico, quello di una Figlia dei Padri che, assumendosi la responsabilità dell'autorizzazione, si autorigeneri come Figlia del Sé: "ben fortificata alla pioggia, ben sommessa/ al dolore, ben recapitata fra i tanti filtri/ delle esperienze – sapere che la luce è tua madre, / e il sole è quasi tuo padre, e le membra tue/ tuoi figli".

Come segnalato nel manifesto, e come verrà osservato più nel dettaglio attraverso l'analisi dei testi selezionati per questa indagine, i versi di Rosselli e Vicinelli sono frutto di una esplicita e ragionata esposizione della pratica di conoscenza. L'interrogativo "chi sono Io?" sintetizzato entro il manifesto di Rossi-Lo Russo è esposto nella scrittura poetica delle autrici attraverso un viaggio entro la consapevolezza dell'identità: riconosciuta e raccolta la tradizione, e con essa il portato del passato personale e storico –

---

[95] B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Napoli: Bibliopolis, 2014), p 44.

[96] Secondo la definizione crociana, il genere subisce costanti modifiche e allargamenti. La scelta di Rossi-Lo Russo di adottare la specifica terminologia di "genere epico", con il portato storico culturale che esso comporta nella critica, è parte di una dichiarazione politica. Quanto preme a questa tesi è indagare quanto la flessibilità del genere stesso sia stata percepita da Rosselli e Vicinelli nel momento della scrittura dei rispettivi poemi – nonostante la distanza cronologica nella produzione degli stessi –; si vogliono inoltre indagare gli aspetti innovativi della loro scrittura secondo questa lente offerta (soprattutto grazie a una comparazione di metodo e lavoro con il mondo anglofono).

oltre che letterario –, e mutuato il tutto entro il soggetto scrivente, cosa resta? O, per meglio dire, chi?

Il processo di formazione è conflittuale: il soggetto si autogenera e si delinea entro la scrittura incandescente delle autrici – con le sue anomalie linguistiche e sintattiche a specchiarne la tensione costante da ogni, e verso ogni dove –, come risultato e pratica di questo stesso conflitto. Accolto come possibile generatore delle "giuste domande", il conflitto è lo spazio entro il quale la determinazione di un nuovo Io-scrivente e un Io-poetico si conquista.

Come citato nel manifesto, numerosi versi di Rosselli e Vicinelli esplorano la guerra tra l'Io e il Tu come spazio di creazione e affermazione. Come vedremo, nella consapevolezza dell'eredità perlopiù maschile dei "santi padri" e degli "spiriti dormienti dei santi",[97] Rosselli e Vicinelli generano in totale autonomia un Soggetto nuovo. Come prosegue il manifesto "Fragili Guerriere", in merito:

> Automusività, partenogenesi del Sé, un Io che è madre e padre a se stesso, oppure un Io androgino, un Io Donna che è un cavaliere antico, "imberbe" (Rosselli) e atavicamente sconfitto (Vicinelli). I poemi di Rosselli e Vicinelli ci interrogano sulla coraggiosa fragilità del Sé femminile, ancestralmente relegato al ruolo sottomesso di un Tu lirico-poematico, di un oggetto lirico, piuttosto che di un Io, di un soggetto lirico-poematico.

La centralità della creazione di un Io-soggetto agente sarà uno dei punti maggiori di investigazione per questa tesi, un Io-lirico che non è più, appunto, solo lirico. La tradizione letteraria raccolta da Rosselli e Vicinelli vede il soggetto femminile come tendenzialmente oggetto di lirica, confinando la donna, attraverso gli elementi

[97] Si presenta qui brevemente una prima analogia testuale: "La santità dei santi padri" sono le primissime parole con le quali si apre il poema *La Libellula* di Amelia Rosselli. Similmente, il secondo verso del poema epico *Non sempre ricordano* di Patrizia Vicinelli richiama quella santità nel verso "gli spiriti dei dormienti santi".

socialmente associati con l'idea di femminilità, al ruolo subalterno di ispirazione e non di creazione.

> "A woman who concernes herself with poetry," writes Robert Graves in The White Goddess, "should… be a silent Muse and inspire the poets by her womanly presence… She should be the visible moon: impartial, loving, severe, wise." […]
> In studying the male poetic canon, which until recently was almost the entire poetic canon, we find a few female characters with identities, minds, and agendas of their own, few flesh-and-blood heroines […][98]

Anche gli eccezionali e pregevoli casi di scrittura citati da McAlpine, che annovera Chaucer (*Wife of Bath*), Keats (*La Belle Dame Sans Merci*) e anche il caso – forse più pertinente per la tradizione d'influenza delle autrici qui prese in esame – della Beatrice di Dante, risultano essere *de facto* il solo riflesso della percezione dello sguardo maschile, della visione del poeta (per usare le proprie parole di McAlpine). Il lavoro di Rosselli e Vicinelli si articola entro la consapevolezza della condizione di eterne-Muse, e ne scardina la vera essenza sovvertendone il principio: la scrittura si sviluppa similmente a quanto già sperimentato, ad esempio, da Gertrude Stein.[99] Un processo di distanziamento attraverso la scrittura permette alle autrici di restituire alla storia non una pura autobiografia, bensì un'esperienza rappresentativa di cui sono autrici e muse al contempo nella totale coscienza: non rinnegano dunque aprioristicamente la metodologia di lavoro sì detta maschile – come indicata per il canone poetico, ad esempio, dalla già citata McAlpine – bensì ne rivisitano i limiti, attraverso una riappropriazione della parola detta e scritta. Assunto il ruolo di narratrici, infine, Rosselli e Vicinelli operano entro uno

---

[98] K. McAlpine, 'Introduction', in *The Muse Strikes Back: A Poetic Response by Women to Men*, (Brownsville, Oregon: Story Line Press, 1997), p. xvii.

[99] Mi riferisco in particolare alla sua autobiografia per interposta persona, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (1933), esperimento letterario che torneremo a prendere in esame per la moderna capacità di mettere in questione il soggetto e il concetto stesso di soggettività attraverso uno sperimentalismo intra- ed extra-testuale.

spazio rinnovato dell'*epos*, che non pone la lirica come propria antagonista ma anzi come matrice creativa.

> L'epopea di Rosselli e Vicinelli riformula e rifonda le basi canoniche della lirica e del poema tradizionale. I loro sono poemi di fondazione in cui l'Amore (il fulcro stilnovista della nostra tradizione) fra l'Io e il Tu lirici diventa il mezzo di un percorso iniziatico che ha come fine la costituzione di un nuovo Sé poetante, una nuova identità autoriale, diversa da quella canonica in quanto declinata al femminile. Si tratta propriamente di guadagnarsi sul campo l'autorizzazione a scrivere, tramite una riformulazione identitaria esperita nella sperimentazione delle forme pronominali, verbali, sintattiche, tematiche: autorizzazione, nel doppio senso di 'permesso di scrivere' […][100]

La creazione di questo soggetto avviene proprio nella tensione tra l'Io e il Tu lirici, e si manifesta al lettore attraverso la variante continua, l'alterazione; la lingua di Rosselli e quella di Vicinelli si assomigliano nella difficoltà di ricondurle a una preesistente, la sintassi e il vocabolario si allontanano dallo stereotipo che vorrebbe la scrittura lirica femminile sublime e debordante nel sentimentale e nell'emotivo, scarta l'ovvietà della lirica amorosa conosciuta e costruisce sopra ed entro la stessa. Questo è probabilmente anche uno dei motivi principali per il quale difficilmente ambo queste poetesse siano state associate – o considerate classificabili – entro la neoavanguardia: nonostante le affinità con certe pratiche dei contemporanei avanguardisti, il loro operato resta al contempo isolato. Questo perché se «[t]utte le avanguardie, del resto, fondano la propria capacità di provocazione sulla novità dei procedimenti operativi, sull'invenzione di tecniche sperimentali che mettono in discussione il significato e l'uso tradizionale del fare poetico»,[101] lo sperimentalismo di Rosselli e Vicinelli avviene su un ulteriore piano

---

[100] Vd. *Appendice* (pp. 313-316)

[101] N. Lorenzini, *Il laboratorio della poesia* (Roma: Bulzoni, 1978), p. 10.

rivoluzionario: quello della coscienza di genere.[102] Quanto interessa in particolare a questo studio è come (quantomeno in parte) questa coscienza di genere si manifesti attraverso la scelta del genere letterario adottato dalle autrici; più specificamente, in quali rapporti il lavoro poematico di Rosselli e Vicinelli si pone con la tradizione dell'epica.

1.2.ii Una questione di genere

Come abbiamo potuto già osservare, il genere epico, con i suoi connotati di eroismo e magnificenza, è stato tradizionalmente associato con il genere maschile.[103] Questa è eredità di un'associazione diretta del femminile con il privato e del maschile con il pubblico, e così dell'espressione di queste sfere attraverso la scrittura. Secondo la critica attuata dal manifesto, Rosselli e Vicinelli investono la loro scrittura non solo del potere di inserirsi entro un canone letterario che marginalizza le donne, ma lo fanno contravvenendo alla classificazione usuale delle loro scritture.

La marginalizzazione dell'esperienza femminile e la relegazione della stessa – come detto – alla sfera del privato, divengono spinta verso il centro dello spazio. Il

---

[102] Interessante sarà osservare, in seguito e più nel dettaglio, come questa consapevolezza di genere non si radichi entro il principio di differenza del femminismo radicale degli anni Sessanta e Settanta. Se difatti le due autrici sono difficilmente assimilabili tout-court alla neoavanguardia, similmente sarebbe incauto non problematizzare la loro esperienza del femminismo. Soprattutto nel caso di Amelia Rosselli, fortunatamente, un'intervista rilasciata a Marina Camboni (per *DonnaWomanFemme* nel 1983) chiarirà la centralità del rapporto con i movimenti femministi d'oltremanica, e soprattutto nella scrittura del poemetto *La Libellula*.

[103] «[…] while [Blackmore] allowed for epics featuring a female protagonist, he would probably have balked at the notion of crediting a woman with the ability to actually *write* an epic herself» S. Bernard, *Muses with Pens*, in *Approaches to the Anglo and American Female Epic 1621 - 1982*, (Burlington: Ashgate, 2006), pp. 1-18, p.2.

posizionamento del femminile come centrale si manifesta come atto politico, dove per politico si intende pubblico.[104]

> Ognuna delle autrici citate come pioniere, alla ricerca del Sé autoriale agente e dell'abolizione della soggezione del Tu, ha risposto creando un attante epico: un Sé transpersonale portatore del desiderio di una comunità, di un'autocoscienza femminile sia poetica che etica, volta ad espandere ed accrescere la consapevolezza del proprio ruolo letterario, tramite la ricerca stilistica e contenutistica.

L'esistenza di un sé autoriale agente nello spazio del poema trova dunque corrispondenza nell'esistenza di un sé autoriale scrivente, e la piena consapevolezza di agire e inscenare questo processo di creazione e auto-definizione viene accompagnato da una programmatica esposizione del sé. La memoria delle parole di Rosselli e Vicinelli non è trattenuta solo nel segno ma anzi esplode il proprio significato attraverso la voce, attraverso la presenza fisica. La loro poesia si compie nell'espressione pluridimensionale della stessa. La dimensione performativa data dall'espressione orale assume un valore determinante nella lettura offerta da questo Manifesto, nel quale lo spazio della performance, inteso come conclamata richiesta di presenza a più livelli, viene interpretato come comportamento da emularsi per le poetesse a noi contemporanee. L'espressione orale – e la presenza mediale – delle autrici considerate madrine e precorritrici di un genere innovativo è pilastro della creazione di uno spazio pubblico di confronto, attraverso forme e formule di espressione extra-canoniche. L'espressione orale viene riportata a essere come un vero e proprio canto per la collettività, che trasporta nel contesto del moderno la maniera primissima di rivolgersi alla comunità. La parola "canto"

---

[104] La sinonimia di pubblico e politico è un aspetto fondante della filosofia di Hannah Arendt, e che si pone alla base delle successive riflessioni di diverse pensatrici italiane. Prima tra tutte, Adriana Cavarero che – in costante dialogo con Judith Butler – investiga l'esistenza del soggetto singolare entro la pluralità del mondo nella declinazione unica dell'esposizione del sé e della narrazione attraverso l'interrelazione umana all'interno del contesto sociale. Questa teoria verrà investigata più nel dettaglio in questa tesi, a dimostrazione di una possibile nuova lettura politica-pubblica del soggetto scrivente e del soggetto poetico nei poemi di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli.

è adoperata difatti da Rosselli, in un verso emblematico del potere originario di questo termine ne *La Libellula*; similmente, Vicinelli parla di 'poesia detta' ne *I fondamenti dell'essere*. Non propriamente un ritorno all'oralità, bensì un traghettamento del potere intrinseco della parola che ha voce: la parola pronunciata trova strada attraverso il mezzo del corpo.[105] E il corpo che pronuncia è un corpo di donna, o quantomeno percepito dal pubblico come tale;[106] questo aggiunge un livello di determinazione politica entro il contesto di ricezione della poesia: se difatti la scrittura di entrambe si articola seguendo ambigui usi pronominali e incostanti affiliazioni al genere femminile come categoria fissa, e la loro scrittura (soprattutto per Rosselli, che lo dichiara esplicitamente) potrebbe leggersi come tentativo di neutralità,[107] la loro esistenza come soggetti scriventi femminili conquista un ulteriore affermazione attraverso la presenza sulla scena performativa (non mancano difatti le occasioni di pubblica performance poetica di vario genere, tra le quali anche apparizioni televisive). La lettura pubblica diviene quindi un evento per imporsi nella memoria collettiva, di attestare nel contesto pubblico la propria presenza – umana e autoriale –, e la riuscita di questo è testimoniata dall'eredità di queste poetesse che è raccolta nel manifesto qui preso in esame.

> Noi riteniamo che il modello letterario inaugurato dalla destabilizzazione e riformulazione letteraria di Rosselli e Vicinelli possano dare alla poesia femminile di oggi un senso etico oltre che estetico, una ragione profondamente e non occasionalmente civile del proprio operare poetico, volto alla trasformazione della società – dell'immagine della donna nella società attuale, disastrosamente regredita rispetto alle conquiste del femminismo storico – basato sulla consapevolezza della forza dirompente e nuova di un Sé, liberato dall'imperio dei modelli maschili del

---

[105] Un approfondimento in merito alla voce verrà steso col supporto, in particolare, di A. Cavarero, *A più voci* (Feltrinelli: Milano, 2003).

[106] La radicazione entro l'opposizione di genere maschile e femminile è un concetto fortemente avvertito dal femminismo degli anni Settanta in Italia, e per quanto ancora dibattuto è entro queste coordinate che è necessario osservare il fenomeno di scrittura e quello performativo delle autrici qui prese in esame.

[107] Il vocabolario odierno ci permette di analizzare questo punto con maggiori strumenti, e si vedrà come quella scrittura 'neutra' (così come definita da Amelia Rosselli) si possa osservare come *fluida*, come si potrebbe dire del *gender* del soggetto poetico di ambo le poetesse.

> femminile, e che parli ad alta voce: che canti la propria libertà di pensare e di creare ad un pubblico più ampio possibile. Noi vogliamo che le giovani autrici, ma anche le autrici già affermate, si sentano autorizzate e incoraggiate a perseguire progetti poetici ampi e organici, con il coraggio e la generosità di dare un senso e una partecipazione collettiva al loro operato individuale.

Come espresso nel manifesto, per Lo Russo-Rossi i testi di Rosselli e Vicinelli possiedono una capacità di modulare un nuovo esempio di scrittura, libero dal pregresso soggiogamento allo sguardo maschile.[108] Questa suddetta liberazione, che trova forma in un'espressione letteraria meritevole di attenzione, si propone – per Lo Russo-Rossi – alle autrici contemporanee come modello per una poesia civile scritta da donne, e che abbia come pubblico l'intera comunità. Il rapporto pubblico con la comunità è un elemento di lettura fondamentale per le autrici qui prese in esame, che viene ribadito anche dalle stesse in diverse occasioni di commento al proprio lavoro.

Quali elementi specifici, osservabili nella loro scrittura, sono tali esempi di novità da consentirci di definire quella di Rosselli e Vicinelli la prima esperienza di poesia epica in lingua italiana scritta da donne?

La riflessione sul soggetto scrivente e il soggetto poetico di queste due autrici si palesa entro la scrittura stessa: Rosselli e Vicinelli compongono versi di viaggi di scoperta e riscoperta assoluta – "mitica" –, e al contempo densamente storicizzata; gli elementi biografici adoperati a fini narrativi non costituiscono, come vedremo, un appiattimento nel genere biografico ma invece uno scarto interessante nella creazione di un io-biografico. Oltretutto, lo sperimentalismo di Rosselli e Vicinelli si verifica a diversi

---

[108] La terminologia non è casuale: *the male gaze*, termine coniato nel 1975 da Laura Mulvey (critica cinematografica femminista, britannica) nel suo saggio *Visual Pleasure and Narrative Cinema* è un concetto applicabile a tutte le arti. Nel contesto cinematografico Mulvey suddivide lo sguardo maschile in tre livelli strutturali: l'uomo dietro la telecamera; l'uomo nella pellicola che osserva il soggetto femminile nella pellicola; l'uomo nel pubblico.
Uno studio critico letterario che considera queste tre dimensioni in un contesto tematicamente molto vicino a quello di questa tesi è quello di Helen Lovatt (*The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic*, 2013).

livelli: la forma (l'inusuale scelta del poema), la lingua (soggetta a metodiche scosse di senso), la sonorità (la lettura pronunciata di questi versi asseconda quella lingua frastagliata, e la sua stessa pronuncia assume un valore fondamentale nel panorama performativo della dimensione pubblica). Questi elementi definiscono un campo di indagine pertinente a quanto portato avanti, ad esempio, da Gilbert e Gubar nella loro analisi di genere[109] ma non esauribile entro lo stesso. Il tipo di ansia esercitata nella produzione poematica di Rosselli e Vicinelli è al contempo di genere (sessuato) e genere (letterario): dei diversi studi proposti sul moderno concetto di epica, quello di Susan Friedman isola gli elementi che caratterizzano le autrici – nel caso della sua analisi, Elizabeth Barrett Browning e H. D. – anglofone che, a suo avviso, presentano questa forma di "ansia di genere". È bene quindi procedere nell'analisi di queste caratteristiche presentate da Friedman nel suo articolo "Gender and Genre Anxiety: Elizabeth Barrett Browning and H. D, as Epic Poets", e osservare in quale maniera risultino utili per un più approfondito interrogarsi dei testi di Rosselli e Vicinelli.

1.3 L'alterità parallela come unicità consapevole.

> Nel gruppo la donna si perde. Perde la parola o per timidezza o perché gliela tolgono. Si salva chi va avanti per conto proprio. Se guardiamo il gruppo 63 e l'odierno gruppo 93, non c'è una presenza femminile. Bisognerebbe rileggere questi capitoli di storia in questa prospettiva, chiedersi perché le donne non seguono i flussi delle avanguardie.[110]

---

[109] Mi riferisco al principio di *Gender Anxiety* – teorizzato nella pubblicazione *The Madwoman in the Attic* –, e che caratterizza sin dalla sua prima pubblicazione tutti gli studi sulla produzione femminile in rapporto con la scrittura e, come visto, in particolare con il canone vigente («where does a woman writer "fit in" to the overwhelming and essentially male literary history Bloom describes?», p.48).

[110] Alba Donati, 'Intervista a Biancamaria Frabotta', *Il giorno*, 18 maggio 1993.

«L'unica donna della Neoavanguardia»[111] è una formula ricorrente nei testi biografici, nei saggi critici, e così anche negli articoli di diverso genere che si concentrano sulle donne dell'esperienza neo-avanguardistica italiana. Quest'unica donna sono almeno quattro, e ciò nonostante la frase viene ripetuta, senza particolare stupore, in un contesto che vede anche la critica letteraria più avanzata influenzata dalla centenaria struttura patriarcale a viziare lo sguardo e ritenere la presenza delle donne un'eccezione alla regola.

Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli rientrano entrambe in quel gruppo di autrici sperimentali ridotte a una singola rarità, e a ben vedere entrambe non possono essere ascritte tout court alla neo-avanguardia. Sia Rosselli che Vicinelli presentano però tratti di ricerca in sintonia con diverse correnti sperimentali loro contemporanee, elementi che rendono interessante osservare il contesto entro il quale si sviluppano due ricerche apparentemente distanti ma che, anche nella loro singolarità, rifiutano l'affiliazione immediata a queste macro-correnti e presentano invece più radicali somiglianze tra loro.

Negli ultimi decenni, l'interesse critico per la figura di Amelia Rosselli è cresciuto a livello nazionale e internazionale, riconoscendone originalità e rilevanza poetica nel contesto dell'Italia moderna. La poesia di Vicinelli, d'altro canto – e probabilmente per via delle sue rappresentazioni più visuali, tipografiche, e di sperimentalismo performativo – ha trovato una collocazione editoriale solo recentemente, nella raccolta dell'opera omnia capace di raggruppare le diverse difficili pubblicazioni e fornendo uno strumento critico di più facile accesso. Nonostante alcune difficoltà, Rosselli ha raggiunto la pubblicazione attraverso alcune delle case editrici più rinomate (Garzanti, Guanda) e ora,

---

[111] La frase «l'unica donna della Neoavanguardia», come anche «l'unica donna del Gruppo 63» viene usata nei confronti di Amelia Rosselli, Patrizia Vicinelli, Giulia Niccolai, e Carla Vasio (vd. I. Filograsso - T. V. Viola, *Oltre i confini del libro* (Roma: Armando, 2012); A. Berardinelli, Foto di gruppo senza eco, in *Il Sole 24 ore*, 24/02 2013; C. Vasio, *Vita privata di una cultura*, (Roma: Nottetempo, 2013), *inter alia*).

alla sua morte, è stata celebrata con una monografia nella collezione dei classici italiani Mondadori con un Meridiano; Vicinelli invece ha sempre optato per soluzioni di diffusione più indipendenti e affrancate dall'editoria tradizionale, tanto che oggi la sua raccolta poetica completa è edita per Le Lettere nella collana "FuoriFormato", dedicata ai grandi autori marginalizzati per via della loro non-conformità poetica. Nonostante le differenze nella loro formazione e ispirazione (Rosselli, plurilingue, istruita fin da giovanissima alla musica e la composizione; Vicinelli, influenzata dai beatniks, dai maestri italiani del post-Surrealismo e neo-Dadaismo), entrambe le autrici sviluppano la necessità – nel contesto letterario e culturale dominante – di elaborare una maniera di costituire un soggetto poetico non (solamente) lirico.

Presa coscienza del contesto socio-letterario, e tenendo conto del riconoscimento della propria unicità da parte di entrambe, è possibile concentrarsi sulle affinità poetiche di queste due autrici. L'isolamento condizionato dallo sguardo critico dei contemporanei, o la frettolosa ascrizione a gruppi e correnti che hanno sfiorato tangenzialmente o abbracciato in alcuni aspetti soltanto, ha mancato di individuare quei punti di contatto definitori della loro consapevolezza di poetesse. A partire dal manifesto "Fragili Guerriere", e attraverso il precedente offerto da Susan Friedman per la casistica anglofona, e con il supporto delle recenti teorizzazioni come quelle raccolte da Bono e Sarasini, si è scelto di individuare e raccogliere in punti di indagine di maggiore impatto quelle tematiche più espressamente trasversali, per denunciare il debito nel contesto italiano nei confronti della parallela originalità di Rosselli e Vicinelli come maestre originarie di una tendenza marcatamente femminile.

1.3.i Soggetto e soggettività

Il Novecento letterario, e in particolare la seconda metà del secolo, ha visto messa in discussione la soggettività maschile come unica espressione universalmente riconoscibile e alla quale, inequivocabilmente, assimilarsi. Nel campo poetico (come in quello di altre forme espressive), il canone registrato vedeva modelli maschili autoriali e letterari e una presenza femminile molto ridotta, e con un'identità perlopiù relegata a quella di referente. La scelta di porre al centro della narrazione e del discorso un soggetto femminile è la risposta al conflitto identitario che ha lungamente afflitto il genere femminile e che, anche grazie alla spinta del movimento femminista, si costituisce secondo una presa di coscienza storica ed artistica.

L'assunto filosofico che precede, o quantomeno accompagna, il pensiero occidentale che assimila la differenza del femminile entro il maschile, e in realtà ogni differenza umana, viene sintetizzato abilmente da Cavarero.

> […] l'Uomo è contemporaneamente l'intera specie umana e uno dei suoi generi. E neutro e maschile. È tutt'e due, nessuno dei due e uno dei due. Scritto con l'iniziale maiuscola o minuscola, invocato dai testi filosofici o dal linguaggio quotidiano, l'effetto della sua prepotenza non cambia. L'intera tradizione occidentale, con la filosofia in primo piano, diventa il suo campo di autorappresentazione. Patriarcale, androcentrica o fallogocentrica che dir si voglia, pur nella sua varietà di stili, una cultura che tenta ormai di sopravvivere [al secondo millennio] canta fin dall'inizio le glorie del suo protagonista.[112]

Interessante osservare come Cavarero decida di segnalare in particolare l'aspetto fondativo – dell'umanità e della sua storia – a questo fallace assioma, che cancella inevitabilmente ogni possibilità esistenziale che trasgredisca alla norma assunta. L'Uomo, nella sua inevitabile accezione maschile non inclusiva, è protagonista indiscusso della Storia e delle storie che la compongono; allo stesso tempo, è all'Uomo che viene

[112] A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, p. 68.

assegnato il compito di narrare quella Storia e quelle storie. L'Uomo canta e viene cantato – verbo che fa eco proprio alla narrazione epica –, e mantiene il suo ruolo centrale in ogni aspetto del pensiero: il mondo e l'espressione dello stesso si costruisce e si racconta secondo il principio maschile come universale, mentre «la donna sta notoriamente nella posizione dell'oggetto, ossia è pensata, rappresentata, definita dal punto di vista dell'Uomo, differente da lui poiché egli è il paradigma del genere umano, la donna, pur essendo un nome generale, non è mai universale».[113] In questa costituzione dell'universale attraverso il parziale, la possibilità di azione della donna è costretta ad esperienza secondaria e di specchiamento, e le sue caratteristiche sono fissate in maniera da mantenersi funzionali alla conferma dell'uomo. La donna è quindi presentata come alterità e come *unicum*; entrambe esperienze controverse per la formazione di un soggetto autonomo.

Se il problema dell'universalità, investiga Cavarero sulla linea di pensiero arendtiana, sottrae anche alla categoria del maschile la possibilità di espressione plurima, quello della subalternità è invece un elemento specifico del femminile. In campo letterario, il soggetto rappresentativo maschile viene messo alla prova dall'esperienza poetica novecentesca – e in particolare da quella della neoavanguardia –, attraverso

[113] A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, p. 69. Si veda anche la posizione di Kristeva: «Indeed, she *does* not exist with a capital "W", possessor of some mythical unity – a supreme power, on which is based the terror of power and terrorism as the desire for power. But what an unbelievable force for subversion in the modern world! And, at the same time, what playing with fire!». J. Kristeva, "Women's time", in *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, ed. N. O. Keohane, M. Z. Rosaldo, B. C. Gelpi (Chicago: University of Chicago Press, 1982), p.30.

un'operazione di decostruzione dell'identità autoriale.[114] Il dibattito sulla "morte dell'autore" promosso soprattutto attraverso Barthes e Foucault[115] non tiene minimamente di conto, se non da parte della critica femminista, della posizione di non autorialità del soggetto femminile.

> Predichino pure i sommi sacerdoti del postmodernismo la decostruzione e frammentazione del soggetto, il fluire di tutte le identità basate su premesse fallologocentriche […] **La verità è che non si può decostruire una soggettività che non è mai stata concessa a pieno**; non si può diffondere una sessualità che storicamente è stata definita come oscura e misteriosa.[116]

Si apre quindi la possibilità di costituzione di un soggetto alternativo che presenti quelle qualità autoriali lungamente negate, in controtendenza con l'andamento del pensiero canonizzante. Tra i molti gruppi subalterni che identificano in questa crisi dell'autore la possibilità di una nascita di voci alternative e fino ad allora silenziate, sicuramente la scrittura di donne sfida direttamente il canone letterario. Questa intrusione nel canone non avviene quindi secondo il costituirsi di un canone alternativo, ma sfidando invece i limiti e le prescrizioni adottate fino ad allora: rifiutando l'assimilazione all'universale, il soggetto femminile si forma secondo strutture e parametri non sempre combacianti con quelli fino ad allora definitori, e giostra invece la propria natura *in divenire* come elemento costituente. Questo movimento interno del soggetto in divenire

---

[114] «è possibile rinvenire nel corso degli anni, anche qui da noi, una sorta di congedo dalle ipostasi che fondano questo tipo di scrittura monologica e incentrata sul potere di nominazione dell'io […]. Si tratta, in sintesi, della progressiva cancellazione dei seguenti fenomeni e valori: la mitografia della figura dell'autore e la sua esposizione narcisistica; l'impostazione della voce del testo, obbediente ai parametri della confessione personale; la sottolineatura del linguaggio della poesia come episodio differenziale rispetto alla lingua d'uso; l'enfasi sull'aspetto monumentale dell'opera e conseguentemente la sopravvalutazione del valore estetico o – nel caso dell'avanguardia – pragmatico del testo», E. Testa, 'Antagonisti e trapassanti: soggetto e personaggi in poesia', in *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento* (Roma: Bulzoni, 1999)

[115] R. Barthes, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua* (Torino: Einaudi, 1988) e M. Foucault, *Che cos'è un autore?*, in *Scritti letterari* (Milano: Feltrinelli, 1984).

[116] R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste* (Rome: Luca Sossella, 2002), p. 136 (enfasi mia).

ha forte risonanza, dunque, nel "soggetto nomade" di Braidotti, che nel caso del femminile deve ancora raggiungere la propria soggettività «che non è mai stata concessa a pieno».[117]

L'azione costitutiva del soggetto nomade teorizzato da Braidotti è quella dello spostamento, da non limitarsi ad un'esperienza di mobilità unicamente fisica, e anzi «il nomadismo a cui mi riferisco ha a che fare con quel tipo di coscienza critica che si sottrae, non aderisce a formule del pensiero e del comportamento socialmente codificate».[118] Il movimento che osserva Braidotti nei soggetti nomadi è quindi un movimento interiore, votato alla sovversione delle norme attraverso una capacità di riconfigurazione della propria esistenza nel mondo nella consapevolezza del proprio posizionamento, e un desiderio di rovesciamento del sistema prescritto.

In questo senso, la critica femminista e il sentimento di cambiamento derivante da uno sguardo "altro" – quello della donna – si fanno portatori sani di rivoluzione interna al sistema sociale e all'espressione (anche artistica, quindi) dello stesso. L'evoluzione e la costituzione del soggetto nomade praticato nel tracciato del femminismo non prende forma esclusiva, ma anzi apre alla possibilità di pluralità (umana ed esperienziale).

> Punto di partenza della mia ipotesi di nomadismo femminista è l'affermazione che la teoria femminista non rappresenta solo un movimento di opposizione critica alla falsa universalità del soggetto. Essa è anche l'espressione positiva del desiderio delle donne di affermare e rappresentare varie forme di soggettività. Questo progetto implica sia la critica delle esistenti definizioni e rappresentazioni delle donne sia la creazione di nuove immagini della soggettività femminile. La sua premessa fondamentale (sia critica che creativa) è la necessità di porre delle donne in carne e ossa in posizione di soggettività discorsiva.[119]

---

[117] Ibidem.

[118] Ivi, p. 14.

[119] Ivi, p. 107.

L'elemento della carnalità, della fisicità propria delle donne, e un elemento fondamentale soprattutto per i tema della discorsività. L'esperienza e la storia di un soggetto, difatti, si forma nel contesto relazionale. La percezione esterna del soggetto e le azioni che compie sono parte della narrazione maggiore della sua identità, che è esaustiva solo nella collazione frammentata in questo complesso meccanismo di riconoscimento. Ad indagare a fondo il principio di soggetti narrabili, inserendo di fatto il termine nell'uso filosofico letterario che se ne fa oggi, è Adriana Cavarero. Nella sua riflessione, estesa soprattutto nel testo *Tu che mi guardi, tu che mi racconti (Filosofia della narrazione)*, Cavarero si concentra sull'esistenza relazionale dei soggetti e sulla plurima narrazione che ne costituisce l'identità attraverso i rapporti: un soggetto esiste infatti nella narrazione che ne viene data dalle persone con le quali, contestualmente a ogni esperienza, si rapporta. Si tratta di un soggetto pubblico e che rifiuta l'isolamento per esistere, invece, nella dimensione comunitaria; la stessa spinta verso questa partecipazione è data a priori dal desiderio del soggetto di performare la propria esistenza e arricchire la propria identità nella storia che, di volta in volta, gli altri soggetti riversano sul soggetto primo. La versione più fedele dell'unicità di ogni identità risiede infatti nelle diverse storie che coloro che vi si relazionano costruiscono del soggetto.

Il *focus* di Cavarero si sposta quindi dalla narcisistica voglia di narrare il proprio sé (autobiografia) all'accettazione di un esistere che, come un mosaico, può ricostituirsi nella sua interezza solo attraverso la somma delle varie esperienze che l'altro ha del soggetto. In che maniera questo si allinea con lo sforzo di auto-narrazione rappresentativa promossa nella dimensione poematica – per adottare i termini di "Fragili Guerriere" – da Rosselli e Vicinelli? Un modo per sbrogliare il nodo si trova nella stessa Cavarero, che offre uno spunto di osservazione interessante sulla pratica del biografismo delle donne nel contesto patriarcale di produzione letteraria e di storica unità identitaria rappresentativa.

> La teoria postmoderna sostiene infatti che è invece proprio il testo della narrazione a *costruire* il sé, dandogli eventualmente coerenza e unità. La pretesa sostanzialità, attribuita dal pensiero metafisico al sé *reale* e materialmente vivere che si fa autore della propria storia, lungi dall'esserne il presupposto, è solo il prodotto fantasmatico del sé testuale, ossia il risultato del potere performativo del testo e delle sue strategie retoriche.[120]

La spinta che muove l'interesse per le esperienze auto/biografiche[121] nel contesto femminista è – secondo Cavarero – rintracciabile nel desiderio (più o meno consapevole) di dissacrare il monolitico Uomo e investigare, piuttosto, l'*unicità* dei soggetti. È necessario specificare, però, che nonostante gli elementi biografici ricorrano nei poemetti che si intendono analizzare in questa sede, essi non possono essere ridotti a sola narrazione autobiografica. L'unicità dell'esperienza dei soggetti specifici traspare (talvolta, addirittura, con veemenza) ma ad tessa si lega indissolubilmente un senso di apertura alla pluralità che non vede specchiamento nella frammentazione quanto, piuttosto, in una dislocazione funzionale all'inclusione – o per adoperare termini più nelle corde di Cavarero: il soggetto testuale su cui grava l'*immutabilità* della sua permanenza viene scosso e deformato sfidando quella stessa percezione di immutabilità.

Il soggetto femminile è consapevolmente sfaccettato – anziché *frammentato*, come lo voleva l'opposizione all'Uomo – e abbraccia questa possibilità variabile come una risorsa, e non una condanna. L'espressione della sua unicità avviene attraverso un certo grado di soggettività che si impone nel testo, al fine di dare valore alla percezione propria del sé fino ad allora cantato solo da altri e così restituire la possibilità di cantarsi a tutte le categorie subalterne. Il soggetto femminile, e in particolare il soggetto femminile eroico

---

120 A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, p. 91.

121 Come riporta in nota al testo Cavarero, e come conseguentemente scelta adottata in questo contesto: «Il neologismo barrato del termine auto/biografia compare nel titolo e nel testo del libro di Liz Stanley secondo criteri teoretici spiegati dall'autrice. L'uso che io ne faccio deve essere inteso come una scelta di mera comodità tipografica. Per auto/biografia intendo semplicemente tutt'e due: la biografia e l'autobiografia», p. 93.

nella forma di scrittura che è l'epica moderna, è un soggetto che si declina nella differenza senza sottrarsi al contesto relazionale entro il quale si forma e si manifesta; è un soggetto consapevole che ri-formula sé stesso continuamente, e attraverso questa pratica si rende accessibile e rappresentativo.

La novella capacità di azione (*agency*) inscenata nello spazio letterario, oltre che autoriale, come prova di valore, scardina la secolare operazione di oggettificazione del femminile a categoria non attiva. Perché questo soggetto possa agire in totale coscienza è necessario che la sua esperienza del mondo faccia parte della narrazione stessa, e che acquisisca valore. La scelta di muovere entro e fuori dall'elemento biografico è metodologico e non sentimentale, poiché contribuisce alla rivendicazione di una soggettività unica e di valore; il soggetto femminile si impone nel canone moderno e reclama la sua esperienza come non marginale. Attraverso quest'accettazione ed esplorazione della propria unicità come *forma mentis* prima ancora che letteraria, il nuovo soggetto femminile carica la sua autorialità attraverso la soggettività espressa e al contempo nella sua azione di liberazione si apre all'identificazione da parte di altri soggetti.

Il soggetto rappresentativo che andremo a indagare, dunque, compie un progettuale lavoro di rappresentazione come soggetto e oggetto del linguaggio e del discorso, consapevole delle dinamiche di potere che vedono la propria esperienza come subalterna e che fa di questa subalternità una forza espressiva e rappresentativa delle voci fino ad allora silenziate. Un processo di liberazione che rivede l'autonomia del soggetto nel contesto sociale e culturale, e che si impone nel panorama linguistico e poetico secondo strategie di «demistificazione del mito femminile nella letteratura maschile pur riconosciuta universalmente grande».[122]

---

[122] B. Frabotta, 'Introduzione', in *Donne in poesia*, p. 13.

Il canto di questo nuovo soggetto, nel caso di Rosselli e Vicinelli, non è solamente anomalo ma fondativo: contraddittorio nella sua formulazione fluida e variabile (il frequente passaggio dal singolare al plurale, come dal maschile al femminile), non ambisce a una rappresentazione universale del femminile quanto piuttosto alla formulazione di un modello possibile che intacchi la struttura stessa entro il quale viene concepito.

1.3.ii Ibridazione dei generi e dissoluzione del sistema simbolico

Il rapporto delle autrici con la tradizione letteraria è falsato dalla mancata presenza di modelli immediatamente ascrivibili alla propria esperienza, e le scrittrici – e le poetesse in particolare – incontrano una diffidenza nei confronti della loro autorialità e della loro espressione artistica come non puramente biografica. Come abbiamo potuto osservare, l'inserimento dell'aspetto biografico in testi poetici che non vogliono esprimersi sul solo versante lirico assume un valore rivoluzionario nella casistica femminile. La scelta di presentare l'esperienza empirica di soggetti pensanti fino ad allora, per così dire, solo pensati, è una ponderata scelta di *agency* che trova corrispondenza nella decisione di scardinare i margini delle categorie stilistiche preconcette. Il nuovo posizionamento del soggetto femminile richiede una rivisitazione delle forme, degli stili, dello stesso linguaggio, perché possa essere considerevolmente integrato nella tradizione del canone secondo i presupposti della provenienza dai margini.

> La scrittura letteraria, dunque è un mezzo attraverso cui la donna ha dato - e continua a dare – forma e rappresentazione alla propria percezione della vita e, in essa, all'immagine e al progetto di sé: questo è vero ovviamente, per chiunque pratichi la scrittura, ma lo è in modo diverso e specifico per la donna che, esclusa dalla codificazione e da gran parte della tradizione del sistema letterario, [...] in ambito letterario si esprime all'interno di un sistema di segni e di valori

> rigorosamente codificati a partire dall'unicità, in esso, del soggetto di pensiero e scrittura.[123]

Due elementi formali sono particolarmente rilevanti al fine della rivoluzionaria pratica di centralizzazione del soggetto femminile: la forma e il linguaggio, attraverso i quali si segnala ampiamente la programmaticità della costruzione del soggetto in divenire che abbiamo osservato. La forza creativa che muove i soggetti femminili deriva da una capacità di ibridazione, conseguenza felice di un'aderenza non-normativa al genere letterario: questa operazione di riscrittura dei generi e dei suoi caratteri fondativi avviene attraverso la decostruzione e sostituzione degli archetipi di forma e di immaginario.

Nel caso della rivisitazione della forma, possiamo osservare come sia Rosselli che Vicinelli si confrontino con diversi modi della scrittura – variando dalla prosa, alla poesia, alla formula diaristica, alla drammaturgia –, e implementando la loro esperienza con influenze di campi artistici extra-letterari come la musica, la pittura, il cinema. Di queste sperimentazioni, le voci-guida nei quattro poemetti risentono moltissimo, non cristallizzandosi così su un'espressione contenibile davvero sulla sola pagina, o in una forma di scrittura che rispecchi la tradizione in maniera formale. Il metodo creativo, non essendosi concretizzato nella dimensione della storia e della storia letteraria portante, si reinventa nei versi attraverso una tendenza a fuoriuscire e strabordare in categorie più o meno adiacenti, dando vita a mescolamenti dei generi entro le strutture fisse e rifiutando un anti-canone alternativo, forzando invece un necessario spostamento delle funzioni e ponendo la soggettività inespressa come cardine di riformulazione.

> Oggi anche le poesie antiliriche non sfuggono al lirismo dello stile: per raccontare in forma piana, oggettiva, trasparente, sovrapersonale e servile occorre usare la prosa, e solo la prosa. Ogni tipo di scrittura in versi è diventato opaco; e anche le poesie che si sforzano, narrando e argomentando, di uscire dai confini della lirica, lo

[123] M. Zancan, 'La scrittura letteraria', in *DonnaWomanFemme*, n. 2 (1986), p. 76.

> fanno in una forma che appare, per le nostre abitudini di lettura, smaccatamente soggettiva.[124]

La pulsione riformativa sta nella centralità di una soggettività nuova, che sprigiona la sovversione dei dettami aprioristici; le caratteristiche assunte come assolute vengono compromesse quanto basta perché lo spazio poetico si adegui alle esigenze del soggetto, anziché il contrario. Un'azione anti-normalizzante che assume un valore identitario e politico, oltre che artistico, e che pone la mescolanza dei generi alla base della sua formulazione.

> […] the novel and the lyric as genres played central parts in their reconstitution of the epic, roles reflecting not only a general hybridization of genres common since the nineteenth century, but also gender-specific responses to genre. Fusing aspects of the novel and the lyric with the epic, [Barrett Browning and H. D.] developed a strategy that allowed them to revise epic conventions at the same time that they consciously situated themselves within it.[125]

Questa ricerca formale combacia con una ricerca finalizzata a reinventare una lingua che si adatti alle necessità espressive del nuovo soggetto femminile, per dare voce alle esperienze neglette secondo un codice aderente alla realtà dell'esperienza subalterna. Lo sperimentalismo che contraddistingue queste due poetesse si fonda proprio nelle varianti espressive che risiedono nella parola, che sfida i limiti della categorizzazione nel suo estremo potenziale espressivo così carico di diverse sfumature ed esperienze. L'interpolazione costante di diverse lingue e diversi linguaggi è una manipolazione del codice linguistico che si piega alle necessità del nuovo soggetto; nelle parole di Braidotti, per il soggetto nomade:

---

[124] G. Mazzoni, *Sulla poesia moderna* (Bologna: il Mulino, 2005), pp. 174-175.

[125] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 206.

> […] la lingua non è solo e semplicemente uno strumento di comunicazione, ma anche un luogo di scambio simbolico che ci lega in una tenue ma sempre malleabile rete di equivoci mediati che chiamiamo civiltà.[126]

Nella lingua risiede la costituzione del significato, e attraverso il linguaggio si rafforza il sistema di simboli entro i quali si riconosce la comunità. L'alterazione della lingua è una maniera di minare proprio quel sistema simbolico[127] patriarcale: agendo all'interno di questo sistema simbolico di valori precostituiti, Rosselli e Vicinelli, nei confini dell'ideologia dominante, manipolano quello stesso ordine simbolico piegandolo alle esigenze della narrazione dei subalterni. Non viene operato un vero e proprio ritorno alla dimensione pre-simbolica, e non viene data forma a una costellazione di modelli alternativa: viene invece rielaborato a proprio favore quello stesso sistema oramai canonizzato, attraverso una riappropriazione del linguaggio dalla dominazione *fallo-logo-centrica*[128] attraverso lo spostamento di significato dei cardini dell'ordine.

> Così, in ogni linguaggio poetico, non solo i vincoli ritmici, ad esempio, svolgono una funzione organizzatrice che può giungere a infrangere certe regole grammaticali della lingua nazionale […], ma in alcuni testi recenti questi vincoli semiotici (ritmi, timbri vocali fonici nei simbolisti, e anche disposizione grafica sulla pagina) sono accompagnati da ellissi sintattiche «non recuperabili»: non è possibile ricostituire la categoria sintattica elisa (oggetto o verbo), il che rende indecidibile il significato dell'enunciato […].[129]

L'operazione avviene consapevolmente entro il territorio del canone, e non nel tentativo di segnare uno spazio alternativo che abbia una declinazione di genere e rimanga

---

[126] R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi*, p. 30.

[127] Per Braidotti, il simbolico è la «struttura di significazione accumulata e pluristratificata del linguaggio, dove la lingua ingloba le strutture fondamentali di una data cultura», p. 89.

[128] Questo neologismo, coniato da Jaques Derrida, indica il privilegio maschile (*phallus*) nella costruzione del *logos*. Il termine contiene due teorie: *fallocentrismo* (attribuzione del ruolo dominante all'uomo e al suo punto di vista), e *logocentrismo* (centralità del *logos* in un discorso o un testo). Dell'estesa bibliografia in merito, si veda ad esempio J. Derrida, *La farmacia di Platone* (Milano: Jaca Book, 2007).

[129] J. Kristeva, 'Da un'identità all'altra', in *Materia e senso: pratiche significanti e teoria del linguaggio* (Torino: Einaudi, 1980), pp. 154-181: p. 166.

costituente di sé stesso e esperienze simili. A dimostrazione di quanto affermato, come per l'esperienza analizzata da Friedman per Barrett Browning e H. D., il rapporto con la tradizione e i padri che la rappresentano si sviluppa in maniera «confrontational as well as reverential»,[130] e lo stesso si può dire per le figure del pantheon femminile di riferimento. La partecipazione al simbolico da parte di Rosselli e Vicinelli è felicemente corrotta da uno svuotamento di parte di quello stesso simbolico, al fine di reinserire valori adeguati in un panorama strutturato. Più precisamente, un lavoro di ricerca nel tempo mitico e un uso capace della psicanalisi e dell'inconscio si congiungono in una sperimentazione che investe quel simbolico di un nuovo valore assunto dalla prospettiva di genere, dalla posizione del margine finalmente posto al centro del discorso (linguistico, testuale, tematico). Questo processo è continuamente svelato nel testo (tematicamente e linguisticamente), offrendo così la possibilità di analizzare i passaggi che portano alla presa di coscienza, alla formulazione del soggetto, ai suoi metodi rappresentativi e comunicativi nel relazionarsi alla contemporaneità e agli archetipi.

> L'archetipo della figura femminile, una donna destinata a fungere da mediazione tra la cultura (maschile) e la natura (cui essa stessa appartiene), priva dunque di parole proprie, che troviamo codificato all'origine della tradizione mitologica, ritorna pressoché immutato in una sequenza di testi letterari […] dalla tragedia classica a quella neoclassica, fino al racconto verista.[131]

L'esperienza della scrittura riporta quello della comunità, e contiene nella sua totalità archetipi maschili e femminili la cui significazione – però – è sempre stata dettata da un'autorialità maschile.[132] La scrittura di Rosselli e Vicinelli è praticata da un corpo sessuato (e soprattutto, come tale percepito) e porta in sé la verità delle premesse socio-

---

[130] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 214.

[131] M. Zancan, 'Introduzione', in P. Azzolini, *Il cielo vuoto dell'eroina* (Roma: Bulzoni, 2001), pp. 9-14: 10.

[132] Nell'analisi testuale potremo osservare da vicino l'uso di quegli archetipi femminili (talvolta remoti come Penelope o Elettra, altre moderni come nel caso dell'Esterina montaliana) al fine di riformulare l'identità del soggetto di contro ai connotati dati.

culturali di partenza delle autrici. Il loro approccio agli archetipi non è di negazione o rifiuto degli stessi, ma l'avvio di un processo di risignificazione necessario; alcuni elementi lungamente associati con la dimensione femminile vengono trattenuti come determinanti (quantomeno storicamente) del carattere del nuovo soggetto femminile, che inevitabilmente si forma in una dimensione non a-storica, ma trasformati in elementi di forza e di unicità al fine di demascolinizzare l'epica come genere prescrittivo. Le divergenze dall'interpretazione classica del genere sono i cardini della riformulazione del genere stesso, sottraendolo così al dominio prettamente maschile.

> Subjectivity, hence, emerges here as a concept embedded in notions of interrelatedness. The subject cannot be thought of in isolation. But the texts also highlight the fact that all forms of connectedness are not the same: while some bonds are constricting and need to be challenged or discarded, others, especially those forged through choices and commitment, are represented as transformative and empowering.[133]

Questo processo viene ampiamente svelato attraverso la propria rappresentazione del rifiuto di indossare le vesti imposte, e la ricostituzione di più adeguate coordinate per la formazione di un soggetto: anche e soprattutto per questo motivo i poemetti sono da intendersi come esperimenti di scrittura epica, in quanto a tutti gli effetti fondativi di un nuovo soggetto eroico che sviluppa un discorso secondo le proprie norme.

> […] fundamentally because their common structure poses an essential critique of patriarchy. Rather than create epics that reify patriarchal culture, [Barrett Browning and H. D.] wrote epics that explored their conflict with that culture and evidenced their poetic attempt to transform it.[134]

L'intero impianto strutturale dei poemetti è esso stesso la forma della rivolta alla dominazione del maschile simbolico, che prende la sua energia dallo spazio del conflitto tra il simbolico e la realtà effettiva delle cose. Come per il caso di Barrett Browning e H.

---

[133] R. Chakravarty, *Feminism and Contemporary Women Writers: Rethinking Subjectivity* (New Delhi: Routledge India, 2007), p. 18.

[134] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 222.

D., nonostante la distanza stilistica, l'elaborazione del principio di dissoluzione del sistema socio-simbolico procede con simile intenzionalità, posizionamento, e successo.

1.3.iii Contemporaneità e politicità

«Since when before has an educated man asked a woman [how in] her opinion [war can be prevented]?»[135]

Per comprendere la cornice socio-politica del ruolo delle donne nel dibattito a partire dall'inizio del ventesimo secolo, ricorrere a Virginia Woolf pare quasi necessario. La citazione menzionata, rivisitata per l'occasione, proviene dall'incipit del saggio di Wolf *Three guineas*, nel quale l'autrice domanda al possibile lettore – e non solo al suo interlocutore immaginario – la rilevanza dell'opinione femminile nel dibattito politico. L'evidente squilibrio di possibilità espressive e di partecipazione agli eventi politici e ai dibattiti della comunità è un problema che si è protratto negli anni e fino ai giorni nostri. In un rapporto di continua corrispondenza, questo declassamento del ruolo delle donne negli occhi della società patriarcale sintetizzato da Woolf è in linea con quanto discusso in campo filosofico e letterario nell'intero panorama occidentale. A rimarcare l'essenza cruciale del modello di Woolf anche nel contesto italiano degli anni Sessanta è Biancamaria Frabotta, che riflette attraverso un intervento di Woolf sui modelli femminili contemporanei.

> In un brano del 1926 dal titolo *Sono una snob?* la Woolf si giustificherà, ironicamente, della sua attitudine di cercare sempre un altro oggetto su cui confrontare se stessa, adducendo la sua scarsa attendibilità analitica. L'autobiografia per la Woolf diventa necessariamente biografia, quasi per una coattiva fedeltà al paterno, e forse, a livelli più profondi, per l'intima insicurezza di non avere un'autonomia simbolica sufficiente al di fuori della propria immagine riflessa nello specchio dell'immagine materna.[136]

---

[135] V. Woolf, *Three guineas* (London: Hogarth Press, c1938, 1968).

[136] B. Frabotta, *Donne in letteratura*, p. 82.

La tendenza dei soggetti di genere femminile a definirsi secondo una costruzione di alterità dal maschile, nella storia come nella letteratura, Cavarero la ripercorre sino al principio del pensiero stesso in cui è radicata la considerazione filosofica del maschile come universale e generatore.

> L'uomo genera l'uomo, diceva un tempo Aristotele, volendo attribuire allo sperma paterno l'interezza causale della generazione; ma è più corretto dire che gli uomini generano l'Uomo, partorendo così, come si erano prefissati di fare, qualcosa di eterno in quanto, almeno nelle pretese, universale.[137]

Il dibattito sul principio di universalità come non rappresentativo (e per le donne due volte, come abbiamo già osservato) è un'eredità che Cavarero raccoglie da Hannah Arendt, la quale rifiutava la definizione di filosofa «preferendo la qualifica di pensatrice politica».[138] La scelta di distanziarsi dalla categoria dei filosofi – e non della filosofia – risiede nella scelta radicata di esistere al mondo in una maniera che veda il pensiero e la vita come indissolubilmente intrecciati. Arendt professa una necessità etica e politica del pensiero, attraverso una partecipazione alla vita pubblica, al contrario di Platone cui imputa diverse colpe.

> Maggiore fra tutte […] quella di appartarsi con agio nel regno del puro pensiero e di giudicare fastidiosamente superfluo il mondo della pluralità umana. L'Uomo universale viene così a eclissare l'unicità di ogni essere umano. La teoria estromette la politica dell'interazione plurale e la sostituisce con il governo di alcuni uomini su molti altri. In altri termini, si instaura nei secoli quella tradizione metafisica, centralizzata sulla categoria di morte, alla quale Hannah Arendt contrappone la sua concezione politica dell'azione e della natalità.[139]

---

[137] A. Cavarero, *Nonostante Platone*, p. 190.

[138] A. Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, p. 124.

[139] Ibidem.

Profondamente radicata nel tempo storico, la sua filosofia narrativa dei soggetti assume un valore particolarmente rilevante per l'esercizio performativo della propria identità in pubblico. Più specificamente, la lotta delle donne per emanciparsi dal ruolo di subalterne e guadagnare, a tutti gli effetti, presenza autoriale nella dimensione pubblica, assume un valore due volte più rilevante. Rosselli e Vicinelli agiscono, ed agiscono la parola – non solo scritta –, per esporre una realtà effettiva che contrasti l'assimilazione simbolica professata.

> Con la parola e con l'agire ci inseriamo nel mondo umano, e questo inserimento è come una seconda nascita, in cui confermiamo e ci sobbarchiamo la nuda realtà della nostra apparenza fisica originale.[140]

Presenti entrambe nei contesti di attivismo sociale e politico, entrambe le autrici che si discutono in questa sede decidono di portare avanti il discorso dell'esperienza pubblica ponendolo anche come tema della loro espressione artistica. Il corpo testuale presenta un corpo fisico, e il corpo fisico spesso accompagna l'espressione del testo oltre la pagina: la poesia di entrambe si definisce nell'esperienza di un corpo e una voce. La scrittura è quindi un'azione politica, che come voleva Arendt per la sua vita stessa di pensatrice trova riscontro dell'azione creatrice nell'esperienza di vita, in aderenza ai principi del soggetto pubblico relazionale. Si stagliano in un cospicuo gruppo di uomini le poche poetesse che agiscono la poesia, partecipando a happenings, letture pubbliche, dibattiti televisivi, interviste radio e diverse altre occasioni di condivisione: l'importanza della loro presenza fisica è un valore aggiunto di manifestazione di diritto ad occupare uno spazio. Il discorso testuale con il suo grado di oggettività si accompagna del piano espressivo soggettivo, poiché entrambe queste estensioni di pensiero sono determinanti nell'esperienza di un femminile che vuole annullare il binarismo categorico (pubblico/

[140] H. Arendt, *Vita activa. La condizione umana* (Milano: Bompiani, 1994), p. 127.

privato, esterno/interno, oggettivo/soggettivo…) nel definire finalmente la sua autonomia come soggetto-persona.

> […] feminism necessarily identifies both the subjective and objective conditions of existence as problems of politics. In other words, the person becomes a political problem.[141]

Nella pratica poetica il corpo diviene tema portante del discorso, rappresentato con e attraverso le sue pulsioni; anche lì dove non specificamente in maniera descrittiva, la sua funzione di medium per l'esperienza del mondo reale viene celebrata. In quel mondo reale, l'esposizione nel discorso pubblico avviene attraverso l'esposizione del proprio corpo sessuato, e allo stesso tempo l'unicità del proprio dire è declinato dalla voce e dalla lettura (particolarissima in entrambi i casi di studio). L'esperienza poetico-politica è combaciante: attraverso l'esibizione del corpo, il poeta «reclama il diritto di una presenza irrinunciabile»,[142] che «porta il corpo a essere significato integrato del poema stesso».[143]

Uno dei maggiori teorici della voce, Paul Zumthor, guarda all'impiego della stessa, nella declamazione poetica, come a un oggetto da investigarsi nella sua funzione di coesione della comunità, «intorno a cui si stringe e si solidifica il legame sociale, mentre prende forma una poesia».[144]

> La voce dunque si dice nel momento stesso in cui dice: in sé, è pura esigenza. […] Essa costituisce un evento del mondo sonoro, mentre ogni altro movimento del corpo rientra nel mondo visuale e tattile. […] Per chi ne produce il suono, la voce rompe una chiusura, libera da un limite che in tal modo rivela, fondatrice di un proprio ordine: non appena viene vocalizzato, ogni oggetto acquista per un soggetto, almeno in parte, statuto di simbolo. L'ascoltatore ascolta, nel silenzio della propria soggettività, questa voce che viene dal di fuori; ne fa risuonare le onde, raccoglie le loro modificazioni, segue il senso perduto della risonanza. Questa

---

141 B. Campbell, 'Sweets from a Stranger', Red Rag 13: 28, in Sheila Rowbotham, 'The Women's Movement and Organizing for Socialism', *Radical America* (September/October 1979), 11.

142 P. Zumthor, *La presenza della voce* (Bologna, il Mulino, 1984), p. 45.

143 Ibidem.

144 Ivi, p. 9.

> attenzione diventa il tempo e il luogo dell'ascolto, fuori dalla lingua e fuori dal corpo.[145]

La pronuncia del testo – con il suo colore del timbro, la sua energia, il ritmo, la cadenza – non è solo esecuzione, ma riavvia una serie di processi definitori nel soggetto enunciante e stimola una reazione di partecipazione attiva ed identificativa da parte del ricevente. La sostanza ritmico-musicale, nel momento performativo voco-corporale, si auto-alimenta attraverso una corrispondenza della riflessione teorica e metodologica nella sua più singolare accezione autoriale. L'unicità e la peculiarità della prosodia rispettivamente di Rosselli e Vicinelli viene diffusa attraverso strumenti e luoghi di condivisione, che riportano a un'espressione politica dell'occupazione dello spazio e a un riaffermarsi programmatico dell'esposizione cosciente del sé. La presenza pubblica attraverso la sostanza corporale (voce, gestualità) è una maniera di esportare nella dimensione sociale l'istanza della voce poetica che sconfina, oltre che nei luoghi e modi della letteratura, in ogni dimensione che le era stata preclusa.

In un contesto storico e sociale che poneva limitazioni e offriva un modello di femminilità plasmata sull'idealismo di soggetti maschili, Rosselli e Vicinelli costituiscono esempi eminenti di quella nuova epica «whose vitality comes from its contemporary focus and realism».[146] Introducendo una cornice che rispecchi l'effettiva marginalizzazione del femminile e della subalternità, lo sguardo del soggetto viene posto al centro e conquista uno spazio fino ad allora negato in maniera affermativa.

L'esperienza pre-simbolica del tempo del mito e dell'archetipo si scontra inevitabilmente con le esigenze di un mondo contemporaneo, nel quale l'attivismo sociale e il femminismo sono premesse storiche necessarie. La scrittura delle donne porta in

---

[145] Ivi, pp. 10-14.

[146] S. Friedman, *Gender and Genre Anxiety*, p. 210.

discussione il mondo dalla prospettiva del margine, e nell'obliquità di uno sguardo che non era mai stato caricato di possibile osservazione del reale. Il posizionamento e la percezione della cultura dominante e degli eventi che hanno segnato il secolo si rivelano punti di forza per una scrittura e una rappresentazione non parziale. A partire dalla «scomoda posizione delle donne»[147] la poesia si confronta definitivamente con gli angoli bui della storia ma in continuità con la stessa.

> […] [Le donne] sono "dentro" e "fuori" nello stesso tempo, metastoriche, in quanto oggetto di colonizzazione culturale e di falsa sedimentazione della natura in rivolta, e storiche in quanto soggetto in rivolta. Ed è proprio questa ambivalenza che bisogna rivendicare per non oscillare tra la negazione dispettosa di tutta la cultura che ci precede, ennesima tentazione alla tabula rasa, e il sospettoso candore culturale.[148]

La lotta alla cultura dominante è lotta politica, e nel caso delle donne è inevitabilmente anche una lotta di identità e affermazione della stessa. L'identità di genere ma anche l'identità autoriale e letteraria, che infatti affronta nello spazio del conflitto tra il reale e il simbolico il tema di questo conflitto generatore di possibilità formative.

---

147 B.Frabotta, 'Introduzione', in *Donne in poesia*, p. 14.

148 Ibidem.

PARTE SECONDA
I testi.

2.1 Amelia Rosselli[149]

Amelia Rosselli nasce nel 1930 a Parigi, dove la sua famiglia si riparava con lo stato di rifugiati politici. In quella stessa città nel 1940 verranno assassinati suo padre e suo zio – rispettivamente Carlo e Nello Rosselli – fondatori del partito antifascista "Giustizia e Libertà", su ordine diretto di Benito Mussolini. Al tempo Melina aveva soli dieci anni, e veniva detta così per distinguerla dalla nonna – Amelia Pincherle-Rosselli, scrittrice e militante – figura fondamentale quanto quella della madre, Marion Cave, inglese di nascita e militante femminista antifascista. Nata già rifugiata in Francia, Amelia viene nuovamente sradicata e comincia un viaggio che la porterà in Inghilterra, negli Stati Uniti, poi finalmente in Italia – patria del cuore –, e di nuovo in Inghilterra (per motivi di studio), e a Firenze (presso la nonna). Trascorrerà gli ultimi anni di vita a Roma, e precisamente in via del Corallo, dove per sua scelta morrà l'11 febbraio 1996 gettandosi dalla finestra del suo appartamento nella data in cui trentatré anni prima si era suicidata Sylvia Plath.[150]

Sebbene il viaggio si rivelerà certamente per diversi aspetti fonte creativa dalla quale attingere copiosamente, la definizione di 'cosmopolita' che ha spesso accompagnato la sua persona e la sua poesia nelle pubblicazioni fin dalla primissima uscita, Rosselli la rifiutava ferocemente.

---

[149] Dove non altrimenti indicato, ogni citazione è da considerarsi da A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con un saggio introduttivo di Emmanuela Tandello e contributi di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni (Milano: Mondadori, 2012); da qui in avanti solo A. Rosselli, op. cit.

[150] Amelia Rosselli è sepolta nel cimitero acattolico di Roma, e una lapide commemorativa con incisi alcuni versi da *Impromptu* è apposta in via del Corallo a futura memoria.

> La definizione di cosmopolita risale ad un saggio di Pasolini che accompagnava le mie prime pubblicazioni sul "Menabò" (1963), ma io rifiuto per noi questo appellativo: siamo figli della seconda guerra mondiale. Quando sono tornata in Italia, mi sono legata a Roma. Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati.[151]

Il nomadismo di Rosselli e della sua famiglia, infatti, non era una liberazione quanto piuttosto un continuo stato di fuga (dalla guerra, dalla persecuzione, dalla repressione) che diviene inevitabilmente parte della sua poetica perché imposizione che si abbatte dal dominio pubblico su quello personale. La sua esperienza di apolide, come lei preferiva invece definirsi, era il risultato della condizione di esule che aveva esperito lungamente a proprie spese, assorbendo nel contesto familiare quel trauma storico e collettivo che torna a visitare con la sua scrittura.

A differenza dei suoi contemporanei di nazionalità e istruzione prettamente italiana, che modellavano la lingua spesso anche attraverso lo stridente inserimento di termini stranieri o rivisitando la costruzione grammaticale più corretta, il plurilinguismo di Rosselli – che cresce parlando l'italiano, l'inglese, e il francese – è un elemento naturalissimo. Rimane però un forte grado di progettualità nell'adoperare queste lingue nell'espressione poetica: sempre Pasolini parlerà di lapsus, una parola che accompagnerà Rosselli per tutta la sua carriera. Pur attingendo come possibile al sostrato dell'inconscio e dell'onirico, una liberazione dell'Irrazionale come vorrebbe Pasolini,[152] le scelte

---

[151] Amelia Rosselli, 'Ma la logica è il cibo degli artisti', intervista a cura di Paola Zacometti, *Il Giornale di Napoli*, 12 maggio 1990, ora in A. Cortellessa (a cura di) *La furia dei venti contrari* (Firenze: Le Lettere, 2007), pp. 220-222.

[152] La nota recita testualmente che «si presenta come tipicamente liberale e irrazionale".» P. P. Pasolini, 'Notizia su Amelia Rosselli', *Il Menabò* (giugno 1963), che Rosselli commenta in una lettera a John (datata 25 ottobre): «Quanto a "Mistero" e "Nevrosi" e "Mito dell'Irrazionale" – un qualche tipo di obiezione – io avrei parlato piuttosto del "Mito del Razionale"!», in S. De March, S. Giovannuzzi, 'Cronologia', in A. Rosselli, op. cit., p. LXXXVII.

linguistiche nei testi editi di Rosselli sono consapevoli sperimentazioni di esplorare i confini linguistici.[153]

Nell'antologia *Poeti italiani del novecento*, Pier Vincenzo Mengaldo definisce lo sperimentalismo di Rosselli come espressione di qualcosa di «intensamente informale, in cui per la prima volta si realizza quella spinta alla riduzione assoluta della lingua della poesia a *lingua del privato*».[154] Come Pasolini,[155] anche Mengaldo tende a ridurre la voce di Rosselli a espressione di un linguaggio femminile e per questo, inevitabilmente, confessionale e irrazionale, e addirittura diretta espressione della malattia.[156] La scelta di adottare l'Italiano – lingua del padre, martire della primissima resistenza al fascismo – come lingua d'elezione espressiva rappresenta piuttosto una presa di posizione politica oltre che affettiva, è fortemente consapevole. L'istruzione particolare ricevuta non permise a Rosselli di avere un'idioma di riferimento da potersi ritenere una "lingua madre", allo stesso tempo però – a differenza del fratello maggiore, John, spesso definito un *enfant prodige* – la familiarità di Amelia con le lingue in maniera strutturata era assolutamente ridotta, manifestazione della precarietà in cui viveva e che trova nuova

---

153 Vengono qui escluse considerazioni sulle pubblicazioni in altre lingue, come *Sleep*, i lavori di traduzione e autotradizione, le prose, e le poesie scartate poi apparse su riviste. Una dettagliata storia dei testi di diverso genere dell'autrice, e una raffinata cronologia, sono ora consultabili in A. Rosselli, op. cit.

154 P. V. Mengaldo (a cura di), *Poeti italiani del Novecento* (Milano: Mondadori, 1981), pp. 993-1004: p. 995.

155 La lettura parziale offerta da Pasolini, osserva Giovannuzzi, può intendersi come strumentale alla diatriba che segnava il rapporto del poeta con Luciano Anceschi e altri intellettuali e scrittori (poeti, in particolare) legati alla rivista *il verri*. Per approfondimenti, si rimanda a S. Giovannuzzi, '"La Libellula": Amelia Rosselli nel labirinto degli anni sessanta', *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXII, fascicolo 597 (2005), pp. 69-92.

156 Contesta abilmente la riduzione della capacità autoriale di Rosselli da parte della critica dominante Lucia Re in L.Re 'Variazioni su Amelia Rosselli', *Il verri*, IX serie, n. 3-4 (settembre - dicembre 1993), p. 132.

forma e controllata espressione nella scrittura poetica.[157] La sua lingua è costantemente contaminata dall'uso di parole e creazioni originali (viene per questo spesso definita «grammatica analfabeta»), capace di dare origine a «creazioni neolinguistiche monolingue» (e.g. *flottare* < eng. *to float*; fr. *flotter* in *Variazioni Belliche*, p. 45) e allo stesso modo, attraverso l'incursione strutturale di grammatiche di altre lingue (e.g. *affumicò miei occhi* [*a tua* / *vista*] < eng. *obscured my eyes*), si verifica una sistematica perturbazione della sintassi della lingua italiana.[158] Il plurilinguismo di Rosselli riflette le decisioni politiche imposte a lei, e di contro questa peculiare posizione linguistica acquisisce un connotato politicamente irriverente e di chiara definizione di intenti pubblici e culturali.

> Nel 1959 partecipò all'Internationale Ferienkurse für neue Musik di Darmstadt: i rapporti con l'avanguardia musicale europea furono molto più importanti di quelli con l'avanguardia letteraria italiana. Tornò a Darmstadt nel 1961. A Roma collaborò con John Cage e David Tudor, cui fu anche legata sentimentalmente, quindi con Carmelo Bene per le musiche di *Pinocchio* e *Majakovskij*.[159]

Con spirito curioso, nonostante la distanza, Rosselli prende parte al primissimo incontro del Gruppo '63 tenutosi a Palermo nell'ottobre del 1963 e che durò quasi una settimana.[160] I primi due giorni dell'incontro furono dedicati, come descritto successivamente da diversi partecipanti, a dibattiti di carattere generale e teorico; dal

---

[157] «Ricordo che Melina ha sempre avuto difficoltà con le lingue, con gli accenti e così via. Si può dire che in qualche modo non ha mai avuto una "lingua madre"» TAA, Silvia Rosselli [TAA: testimonianza diretta fornita all'autrice] in S. De March, *Amelia Rosselli. Tra poesia e storia* (Napoli: L'Ancora del Mediterraneo, 2006), p. 23.

[158] Si veda T. Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli* (Pisa: ETS, 2007), D. La Penna, *La promessa di un semplice linguaggio. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli,* (Roma: Carocci, 2013). Gli esempi offerti in questa sede provengono in particolare dalla sezione *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche* (D. La Penna, *La promessa di un semplice linguaggio,* p. 29): qui la studiosa offre una esaustiva descrizione dei fenomeni presentati, statistiche di ricorrenza, e una estesa bibliografia di supporto.

[159] C. Princiotta, 'Amelia Rosselli' in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 88 (2017).

[160] «Although Pagliarani did not include any woman poet in his collection, two women, Amelia Rosselli and Carla Vasio, were among the authors of Gruppo '63 when they organized their first meeting and exhibited their works in October 1963», R. Russell, *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature* (Westport: Greenwood, 1997), p.24

terzo giorno in poi, il focus venne spostato sulla presentazione dei lavori dei partecipanti (non limitati alla sola poesia). Rosselli partecipa attivamente ai dibattiti ma denunciando una certa estraneità ai discorsi non abbastanza avanzati (politicamente e criticamente), rimanendo invece molto colpita dall'aspetto di condivisione pubblica della lettura ad alta voce come generatrice di esperienza sociale collettiva.[161]

La presenza pubblica nel ruolo di poetessa diviene gradualmente sempre più rilevante nell'esperienza performativa di Rosselli, che nel corso della sua carriera parteciperà sempre più assiduamente a festival, letture, trasmissioni televisive e radiofoniche.[162] Se da un lato questa assidua ricerca di presenziare nei luoghi della poesia è legata alle necessità di sostentamento – la stessa Rosselli, secca, dirà a Minore «Io accetto unicamente per il cachet»[163] –, non si può ridurre a interesse prettamente economico la scelta di presenziare corporalmente all'incontro del pubblico con la propria poesia. Come per il caso del festival di Castelporziano,[164] al quale Rosselli prese parte calandosi completamente nel rapporto con i presenti. Nonostante fosse ancora inesperta

---

161 «Impostavo diversamente la poesia anche perché avevo interessi politici che in quel periodo loro non avevano affatto. Li ebbero più tardi: Sanguineti diventò membro del pci, Balestrini si sa la sua storia; l'impegno politico venne, però, dopo per loro. Ma nella poesia… mi fecero leggere, fu molto interessante perché mi riavvicinò alla critica strutturalista che mi parve già da me assimilata […] è stato interessante tutti e quattro gli incontri perché si è imparato a leggere al pubblico e si è imparato a discutere i romanzi altrui». A Rosselli, in R. Minore, 'Il dolore in una stanza', in *Dopo Montale. Incontro con i poeti italiani* (Roma: Zerinthia, 1984), p. 249.

162 L'esaustiva bibliografia di e su Amelia Rosselli, ora nel volume della collana i Meridiani, non presenta una sezione dedicata alla sua presenza agli eventi descritti. Si rimanda però alla raccolta delle interviste a stampa, televisive, e radiofoniche a cura di S. De March, M. Venturini, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995* (Firenze: Le Lettere, 2010).

Importante ricordare l'invito alla sfida 'Poeti in gara (1988)' a cura di Giorgio Weiss per l'emittente televisiva nazionale (RAI) diretto dal poeta e giornalista Claudio Angelini, la traduzione simultanea delle poesie di Gregory Corso al Rome Poetry Festival (1989), la lettura alla prima edizione del Premio Città di Recanati (1990).

163 R. Minore, 'Il dolore in una stanza', *il Messaggero*, 2 febbraio 1984.

164 Il "Primo festival internazionale dei poeti" – o più comunemente ricordato come Festival di Castelporziano – venne ideato da Simone Carella, Ulisse Benedetti, e Franco Cordelli. Ebbe luogo sulla spiaggia di Ostia dal 28 al 30 giugno 1979. Oltre alle testimonianze dei partecipanti, raccolte sui giornali del tempo come in successive rassegne e memorie, utile a comprendere il clima del festival è il documentario di Andrea Andermann, *Castelporziano. Ostia dei poeti* (1980), purtroppo ancora ad oggi difficilmente reperibile ma del quale è possibile rintracciare parti online.

nel relazionarsi a un grande numero di persone, e per questo in principio urlando un po' troppo nel microfono, il pubblico, agitato e distratto, desideroso di assalire i poeti (e prenderne il posto) più che ascoltarli, al suono della voce di Rosselli cadde temporaneamente in una sorta di ipnosi. La "Ragazza Cioè" – così rinominata per via della ripetizione costante del suddetto avverbio – che fino ad allora aveva dato voce al microfono al malcontento generale del pubblico (che si era recato sulla spiaggia nella speranza di incontrare Patti Smith e non di ascoltare poeti locali), si rivolge a Rosselli e domanda «Come fai a sentire così? come fai a sentire così le cose? a dirle così?».[165]

Come ricorda la stessa Rosselli in una più tarda intervista registrata in video nella suggestiva cornice di Villa Doria Pamphilj, la lettura pubblica richiede la capacità di osservare il pubblico che si ha davanti e soddisfarlo nelle sue "necessità". L'uso di una parola grave e importante come necessità è sintomatica del senso impegnato della poesia di Rosselli, che accoglie la possibilità della presenza in pubblico non solo come una maniera di riaffermare la propria – sessuata – autorialità, ma concentrandosi più invece su quanto il poeta ha da offrire secondo le esigenze, diverse di volta in volta, del pubblico, (anch'esso, ogni volta, diverso). Il mestiere del poeta che agisce la propria poesia in pubblico, quindi, è quello di comprendere profondamente il sentimento dei suoi interlocutori, perché la poesia possa raggiungere ogni persona.[166]

L'interesse per l'esperienza collettiva di raccoglimento e condivisione della poesia è un elemento chiave per l'indagine proposta in questa sede, poiché si presenta come esperienza fisica di confronto per quella continua ricerca rosselliana di una lingua poetica – fatta di forme, parole, e suoni – capace di parlare pubblicamente e universalmente.

---

[165] S. Carella, P. Febbraro, S. Barberini, *Il romanzo di Castelporziano* (Viterbo: Stampa Alternativa, 2015).

[166] Quanto presentato si evince dai commenti rilasciati a Lorenzo Calogero dalla stessa Rosselli, nella sezione video dal titolo "Castelporziano e il Reading" (da Videor n. 1, 1987).

> […] la lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue.
> Ed è con queste preoccupazioni ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali.[167]

Nel testo critico-teorico intitolato *Spazi metrici* da cui proviene la citazione, Rosselli teorizza una regolazione ritmico-fonetica che offra un sistema universalizzante della lingua poetica. Inizialmente commissionato da Pasolini per accompagnare l'uscita delle ventiquattro poesie su rivista, *Spazi metrici* (1962) viene pubblicato nel 1964 in chiusura dell'edizione di *Variazioni belliche* (raccolta che si compone dei versi liberi di *Poesie (1959)* e delle *Variazioni (1960-1961)* dalla forma metrica chiusa).[168] Il saggio pone al centro della riflessione l'uso di concetti geometrici in relazione alla materia ideale delle parole: la loro permanenza grafica e l'enunciazione sonora devono essere scelte con cautela dal poeta, perché questi elementi attiveranno una risposta oltre quella puramente visiva e sonora: la poesia attiva il pensiero.

> Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) ed i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un pochino diversamente: noi contemporaneamente pensiamo.[169]

La responsabilità della poesia è quindi sempre in sintonia con il suo aspetto formale; poiché la variante diviene il ritmo interno alla struttura definita, il plurilinguismo di Rosselli si fa risorsa importante: attraverso l'uso della semantica e della morfologia di diverse lingue, è possibile fabbricare un verso che rispetti la struttura delineata in prosodia, ritmo, e metrica. Rosselli, che nel saggio dichiara di aver lavorato a questa

---

[167] A. Rosselli, 'Spazi metrici', in A. Rosselli, op. cit., pp. 183-189: 184.

[168] Con la pubblicazione di *Serie Ospedaliera* (1969), edita da il Saggiatore attraverso la riproduzione in facsimile dei dattiloscritti, si vedrà il risultato grafico dell'esperimento metrico-organizzativo che Rosselli definisce "forma-cubo".

[169] A. Rosselli, 'Spazi metrici', in A. Rosselli, op. cit., p. 183.

innovativa struttura poetica per dieci anni, si prodiga nel tentativo di costituire con precisione «il verso libero in una struttura chiusa».[170] Non rifiuta quindi la ricerca classica della forma, come gran parte della neo-avanguardia, ma accorpa piuttosto gli aspetti più moderni e più classici della codificazione poetica in una nuova formulazione che si faccia punto di incontro tra la tradizione lirica e l'estetica moderna: «una nuova classicità neoclassica».[171]

La ricerca in direzione della classicità rinnovata è anche tema di liberazione dalla stessa attraverso la riscrittura; in *Variazioni Belliche* si effettuano delle effettive variazioni sulle figure femminili della tragedia greca (Elettra, Antigone, Cassandra) nel tentativo di richiamarle dallo stato di morte, vera e figurata. La presenza inquietante della morte sulla loro giovinezza è quella che Tandello definisce il ricorrere di una maledizione persefonea,[172] e vengono invocate non come muse ma come possibili doppi che mettano in scena un ricorrere ciclico dell'esperienza archetipica imposta dalla quale, per la prima volta in maniera attiva, sottrarsi. Questo continuo tentativo di relazionarsi a un pantheon femminile (tragico e moderno, come si potrà osservare nell'analisi de *La Libellula*) afferma una pratica di allineamento con la tradizione nella prospettiva, però, di riformularne le caratteristiche per una più felice e attiva immedesimazione.[173]

---

[170] A. Rosselli, 'Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica*'* in A. Rosselli, op cit., pp. 1239-1260 (1257).

[171] Ibidem.

[172] Cfr. E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito* (Roma: Donzelli, 2007), p. 78.

[173] Le diverse 'fanciulle' che si manifestano negli scritti di Rosselli giocano sempre un ruolo di alterità rispetto al maschile e doppio rispetto al soggetto poetico, e su di loro pende la condanna dell'essere state oramai definite come stelle fisse. Anziché sottrarre questi modelli alla categoria del femminile, Rosselli le ricontestualizza irrompendo nel tempo del mito al fine di ricaratterizzarle oltre il mero simbolismo patriarcale in un corpo attivo. Per approfondimenti, vd. G. Annovi, *Altri corpi: temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta* (Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2007).

Non a caso, in *Serie Ospedaliera* (1969) – che formalizza la struttura cubica discussa in *Spazi metrici* e che viene descritto come un faticoso lavoro di scrittura e riflessione sulla liberazione dell'io dal suo rapporto con il tu – si sprigiona l'aggressione al lirismo tradizionale interno attraverso una scossa alla rappresentazione dell'io.

> *Serie ospedaliera* è probabilmente i1 libro in cui la poesia di Amelia Rosselli tocca il vertice incandescente della propria straordinaria tensione formale. Negli 83 testi […] l'autrice riporta sulla pagina uno spazio di radicale alterità linguistica ed esistenziale, un esperimento tragico in cui la voce poetica mina la rappresentazione classica del lirico.[174]

Avendo il privilegio della carica semantica, le parole della poesia devono anche non mancare l'appuntamento con il loro portato di significazione: gli ideali politici che ne muovono, le azioni ne muovono anche le parole, la partecipazione al mondo produce sintomaticamente una testimonianza che pervade la scrittura poetica. La stessa creazione artistica è un atto politico, che raccoglie l'esperienza plurima del mondo nel testo e offre il testo a una collettività che si ritrova unita nell'esperienza.[175]

Lo stretto rapporto tra la poesia e la politica viene analizzato in versi da Rosselli in *Documento* (1976), un canzoniere d'amore e di lotta: temi da sempre indissolubilmente nella prospettiva rosselliana, che scrive dell'esistenza al mondo come continua bellicosa passione attivata da spinte vitali e mortifere. Come osserva Carmelo Princiotta, lo spostamento del focus da dentro a fuori (e dalla tensione tra l'io e il tu (*Serie*) all'io e il mondo) deforma ulteriormente l'io lirico, che torna in nuove spoglie.

> Questo libro dell'esperienza persegue un'oggettività impersonale, ma giunge piuttosto alla rifondazione della soggettività lirica: pur tentandone l'eliminazione,

---

174 D. Sabino, 'Quella scrittura laica e libertaria', *A rivista anarchica*, anno 47 n. 418 (estate 2017).

175 Amelia Rosselli, come Vicinelli, si schiera apertamente in difesa dell'intellettuale Aldo Braibanti, al quale dedica esplicitamente una poesia (in *Serie Ospedaliera*). In questa poesia, Rosselli denuncia la crudeltà della costrizione: della cella carceraria, in corrispondenza con la propria esperienza in manicomio (qui, come mai altrove, esplicitata in versi).

> Rosselli insegna a fare un buon uso dell'io e apre una terza via fra *experimentum* ed *exemplum*, avanguardia e tradizione.[176]

La riformulazione del soggetto poetico in continua tensione tra pubblico e privato, fuori e dentro, oggettivo e soggettivo è alla base dell'investigazione sull'epica che propone questa tesi. Questa ricostituzione dell'essenza stessa dell'io, praticata nei versi, si sprigiona nei poemetti intitolati *La Libellula* e *Impromptu*, in cui il discorso narrativo – teso tra realtà storica e tempo del mito – prende la forma più puntuale per questa esperienza fondativa.

[176] C. Princiotta, 'Amelia Rosselli' in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 88 (2017).

2.1.i La Libellula

2.1.i.i Genesi

La difficoltà critica da parte degli studiosi nell'accostarsi al poemetto di Amelia Rosselli dal titolo "La Libellula" comincia già dallo sforzo di delineare la storia compositiva ed editoriale della stessa.

Come attentamente ricostruito al massimo delle possibilità da Stefano Giovannuzzi nel Meridiano Mondadori[177], frammenti di questo testo poetico furono pubblicati nel 1963 presso la rivista "il verri"[178], e solo successivamente, nel 1966, una versione definitiva, comprensiva di 652 versi, venne pubblicata presso la rivista "Nuovi Argomenti"[179].

Questa pubblicazione risulta relativamente tardiva se si pensa che un primo indizio rispetto alla stesura del poemetto è già rintracciabile in una lettera da parte dell'autrice al fratello, John Rosselli, in cui nel 1958 si riferisce a una sciolta scrittura di quello che lei stessa definisce un 'old poema-fiume'.

> Se la stesura iniziale risale dunque al 1958 […] solo nel 1963 un frammento vede la luce su "il verri": La Libellula (frammento), ovvero la versione lunga della lassa «Fluisce tra me e te nel subacqueo un chiarore» (vv. 470-521), molto diversa dall'assetto finale.[180]

---

177 Le notizie su poemetto sono a oggi raccolte all'interno dell'edizione Meridiano a cura di S. Giovannuzzi, *Serie Ospedaliera* in *Notizie sui testi*, in A. Rosselli, op. cit., pp. 1311-1344.

178 La rivista neo-avanguardista "il verri" viene fondata da Luciano Anceschi nel 1956. Come segnalato nel sito web attuale, «[n]egli anni Sessanta e Settanta è stata la rivista della seconda avanguardia, legata ai Novissimi e al Gruppo 63». Tra i suoi collaboratori storici si annoverano Nanni Balestrini, Edoardo Sanguineti, Giulia Niccolai, Antonio Porta e altri esponenti delle diverse correnti di poesia sperimentale. Ancora oggi la rivista si contraddistingue per il carattere innovativo dei temi delle sue regolari pubblicazioni.

179 La rivista "Nuovi Argomenti" viene fondata nel 1953 da Alberto Carocci e Alberto Moravia, con sede a Roma. Alla redazione si aggiungo presto intellettuali di spicco quali Pier Paolo Pasolini ed Enzo Siciliano. Già collaboratrice, Dacia Maraini ricopre oggi il ruolo di Direttore Responsabile portando avanti la regolare pubblicazione della rivista. Maggiori informazioni sono reperibili presso il loro sito web corrente.

180 S. Giovannuzzi, *Serie Ospedaliera* in A. Rosselli, op. cit., p. 1319.

Un interessante aspetto della genesi di questo testo risiede infatti nel tentativo di Rosselli di convincere i propri interlocutori, nell'ambito privato come in quello pubblico, che l'ideazione di tale poema fosse avvenuta in «[uno] stato di di ispirazione assoluta, felice addirittura»[181]. Suddetta rivendicata immediatezza di concetti e scrittura viene fortemente esplicitata nella sopracitata lettera al fratello, nella quale Rosselli afferma di aver scritto il poema tra la produzione di *Poesie* e quella *Variazioni belliche*. Affidarsi a questa cronologia porrebbe la stesura del poema all'altezza temporale di un momento cruciale per la carriera di Rosselli, ovvero l'anno 1958: «una data che la Rosselli fissa a più riprese come l'inizio simbolico della sua carriera letteraria».[182]

Nonostante la pubblicazione avvenga in volume con *Serie Ospedaliera*, «[l]a Libellula almeno fino al 1963 ha una storia a sé stante e costituisce probabilmente uno dei più antichi progetti a cui la Rosselli si è dedicata»[183]. Sin dalla parziale pubblicazione del 1963, Rosselli aveva insistito con l'amico Pier Paolo Pasolini e l'eminente casa editrice Einaudi perché venisse presa in considerazione la prossima pubblicazione del testo nella sua versione finalizzata come volume singolo, non trovando però riscontro positivo.[184]

---

[181] Amelia Rosselli da 'Paesaggio con figure', trasmissione radiofonica di G. Caramore, 1992, Roma, in P. Febbraro, "Amelia Rosselli: lezioni e conversazioni", pp. 197-203: 201, in D. Attanasio – E. Tandello, *Amelia Rosselli*, numero speciale di «Galleria», a. XXXXVIII, n. 1/2 (1997), p. 202.

[182] Ivi, p. 1320. Inoltre, il 1958 è l'anno in cui si iscrive al Partito Comunista: e comincia a frequentare regolarmente la sede di Trastevere (vd. *Cronologia*, in A. Rosselli, op. cit., p. LXXV).

[183] S. Giovannuzzi, *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, op. cit., p.1319. Da considerarsi anche quanto riportato nelle *Note per l'editore*: 'Devo menzionare che *La Libellula* è stato scritto dopo *Poesie* (prima parte di *Variazioni Belliche*) benché io abbia segnato accanto al titolo *Poesie*, la data 1959. Si tratta di un mio errore: *Poesie* venne scritto nel 1958 (non nel 1959), e *La Libellula*, subito dopo, prima di *Variazioni* (1959-61) (seconda parte di *Variazioni Belliche*)'. Quanto dichiarato trova conferma anche nell'auto-citazione da *Poesie*, che non trova invece alcun riscontro in *Variazioni Belliche* (vd. Ivi, p 1320).

[184] Il desiderio di pubblicazione del volume è confermato dal frequente rimarcare lo stesso in lettere rivolte al fratello, John, a Pier Paolo Pasolini, alla casa editrice Einaudi ed altri.

La pubblicazione di questo poemetto premeva molto all'autrice per il suo profondo intento comunicativo, alla base della creazione dello stesso. Diversi livelli di significato si connettono all'interno di questa scrittura, come dichiarato dalla stessa autrice nella *Nota per l'editore* nella quale la commistione di politica e religione si fa più chiara:

> Il poema *La Libellula* è anche un "rullo", ma davvero non cinese, anzi cristianissimo, ispirato al tema della "giustizia" ebraica.[185]

Giovannuzzi commenta questa autoanalisi offerta dall'autrice focalizzandosi sul significato primario di Tzedaqah, «che si traduce in impegno laico e civile».[186] Questa l'idea di giustizia promossa all'interno della famiglia tutta dalla sua maggiore educatrice, la nonna Amelia Pincherle, secondo le indicazioni della religione ebraica che ha formato le menti dei Rosselli.

> La *tzedaqah* o 'rettitudine' è considerata dai profeti d'Israele come uno dei valori più alti della vita religiosa. È spesso collegata alla parola *mishpàt* o 'giustizia'. Altre parole che sono in relazione con essa sono onestà, perfezione, lealtà (...) ma nell'uso più tardo dell'ebraico la forma femminile *tzedaqah* finì per essere collegata con la virtù di una giusta generosità, un modo di migliorare l'equilibrio del mondo, in particolar modo dando a coloro che hanno troppo poco.[187]

Non è arduo identificare in questa etica le radici della fondazione del partito Giustizia e Libertà da parte dei fratelli Carlo e Nello Rosselli, e conseguentemente nella morale che guida nella vita e nella scrittura la stessa Amelia. Quanto detto viene chiarificato dallo stesso Carlo Rosselli nell'introduzione a *Socialismo liberale*[188]. In questo volume, Carlo identifica Socialismo e Liberismo come 'due visioni altissime ma unilaterali della vita'. Più in dettaglio, il Socialismo viene descritto testualmente come 'il

---

185 A. Rosselli, *Note per l'editore*, in S. Giovannuzzi, *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1330.

186 Ibidem.

187 A. Green, *Queste sono le parole, un dizionario della vita spirituale ebraica* (Firenze: Giuntina, 2006), pp. 231-232.

188 C. Rosselli, *Socialismo liberale* (Milano: Einaudi, 1979).

messianismo d'Israele […]: una giustizia tutta terrena, il mito dell'eguaglianza, un tormento spirituale che nega ogni indulgenza'. Nonostante la famiglia Rosselli non praticasse la religione né vi si identificasse completamente, il principio di *tzedaqah* si esprime nella sua laicità massima ma con anche profonda attenzione al vocabolario religioso cui attinge: pratica che Amelia Rosselli riformulerà in diverse occasioni.[189]

> La Tzedaqah prescinde dalla religione: la religione la classifica, sì, come precetto fondamentale, e ne fissa un valore percentuale e un metodo di attuazione; ma la Tzedaqah non le appartiene, è norma di vivere civile inderogabile, trasmessa come si trasmette l'alfabeto, fornita come si fornisce il pane.[190]

L'accezione politica del termine "libertà" – presente già nel titolo esteso del poemetto – rappresenta evidentemente l'eredità di Carlo e Nello: uno sguardo laico immerso nella tradizione religiosa, e in particolare in quel «modello profondamente radicato nella tradizione famigliare […] in cui ebraismo e cristianesimo convergono»[191]. Giovannuzzi lo tiene chiaramente a mente nel commentare che «la logica che tiene insieme ebraismo e cristianesimo non è espressa: appare piuttosto il relitto visibile di una struttura autobiografica profonda nell'impianto della *Libellula*»[192].

Seppure la frequenza con cui si ricorre ad elementi biografici sia considerevole, l'articolazione di questi nella narratività del testo è, a tutti gli effetti, il risultato di un processo di sedimentazione della storia personale e assieme collettiva, che raggiunge considerazioni sulla condizione universale attraverso l'espressione letteraria.

> Nella *Libellula* si deposita il materiale di un'autobiografia irrisolta e sovraccarica di sensualità, resa opaca per farla combaciare con un paradigma di significazione

---

189 Basti pensare al frequente uso di un'iconografia cristiana, profondamente suggestiva e molto personalmente elaborata, rintracciabile circa nell'*opera omnia*.

190 G. Amato, *Una donna nella storia. Vita e letteratura di Amelia Pincherle Rosselli. Tragico tempo, chiaro il dovere*, Anno XXXII, [n. 112], fascicolo 112, n. 1/2012.

191 S. Giovannuzzi, *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1330.

192 Ibidem.

> universale che – è il paradosso – lo dovrebbe rendere dicibile. L'esperienza può essere detta solo nella misura della letteratura.[193]

Ed è dunque nella misura della letteratura che bisogna interrogare la variabilità dell'interlocutore come quella del soggetto poetico, nella responsabilità comune di saper cantare e saper ascoltare – comprendere, qui – il valore della testimonianza. L'oscurità del mondo reale viene rappresentata fedelmente nella sua incerta frammentazione, provocando un singhiozzo nel senso lineare, nel tentativo di essere chiarificata poeticamente nella "promessa di un semplice linguaggio".

2.1.i.ii La forma della libertà

Come dettagliatamente riportato da Giovannuzzi nelle *Note al testo* nell'edizione del Meridiano, *La Libellula* è un caso eccezionale di messa a punto – «nella sua forma originaria (circa 90-100 pagine dattiloscritte) (pronuncia e ortografia arcaiche, grammatica sciolta)»[194] – di quanto precedentemente teorizzato da Rosselli in *Spazi Metrici*. Oltretutto, fatta eccezione per la tarda ripresa stilistica nella stesura di *Impromptu*, *La Libellula* rappresenta un unicum nella scrittura rosselliana.

> Nello spazio di oltre 660 versi *(sic)* suddivisi in 28 lasse (o stanze di un eccentrico, liberissimo canto) che variano da un minimo di due a un massimo di ben 147 versi, si assesta un pedale che combina ragione e sragione proiettando nello spazio della soggettività le scorie di un discorso altro, di una polifonia perturbante di voci.[195]

La difficoltà di abbracciare con sguardo totale questo poemetto risiede tanto nella sua ideazione teorico-letteraria, di cui si carica il testo, quanto nella sua stessa risoluzione.

---

[193] Ivi, p. 1335.

[194] Ivi, p. 1322. Da una lettera di Amelia a Guido Davico Bonino (segretario editoriale di Einaudi), in data 8 Novembre 1963.

[195] A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, op. cit., p. 44. Giovannuzzi sostiene: «I 652 versi della Libellula sono ripartiti in 28 lasse, di misura assai ineguale (fra i due e gli oltre cento versi): una disuguaglianza che, in parte, potrebbe essere l'esito del lavoro di riduzione e riscrittura condotto negli anni Sessanta». S. Giovannuzzi, *Note al testo*, in Amelia Rosselli, op. cit., p. 1329.

A partire già dal titolo, infatti, i piani di lettura e il processo per associazione di idee che muove la scrittura rosselliana si moltiplicano in una catena di possibilità, da tenersi tutte in considerazione al momento della lettura e, ancor più attentamente, di una lettura critica.

> Il titolo *La Libellula* vorrebbe evocare il movimento quasi rotatorio delle ali della libellula, e questo in riferimento al tono un po' 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».[196]

È vero altresì che oltre alla coesistenza dei piani ideali, bisogna prendere in considerazione la coesistenza dei piani linguistici nella scrittura di Rosselli. Nella sua traduzione letterale in lingua inglese, lingua materna, "libellula" si trasforma in *dragon-fly*: un'immagine ingombrante che si specchia nella fragilità dell'insetto e ne costituisce un doppio potente, aggressivo, carico di potere.[197]

Anche il sottotitolo riporta il termine panegirico, che risulta interessante per la costruzione e costituzione dello stesso poemetto a diversi livelli: in primo luogo, come già osservato *inter alia* da Tandello, la parola indica proprio la lunghezza – eccessiva, tendente alla prolissità – del testo, con consapevole esagerazione in quella direzione; in secondo luogo, il panegirico è un encomio, una celebrazione a tutti gli effetti, e in questo caso la libertà viene infatti agognata e rappresentata nella forma e nel contenuto testuale; in terzo luogo, ma non meno importante, l'accezione primaria del termine, che risiede nella sua stessa radice greca, indica l'orazione alla presenza di tutti, anticipando quindi la rilevanza del rapporto diretto con il pubblico, con la comunità.

La voce che prende parola è quella di un io che si identifica col femminile, e che si relaziona in diversi tempi a una pluralità rappresentata da "i santi padri" – essi sia

---

[196] Ivi, p. 1331. Da A. Rosselli, *Note a «La Libellula»*.

[197] Quanto presentato è dedotto da E. Tandello, *Il volo della libellula*, in D. Attanasio - E. Tandello, a cura di, "Galleria" n. 1-2, anno XXXXVIII, gennaio-agosto 1997; già ripreso in A.Baldacci, *Amelia Rosselli*, p. 50-51.

religiosi, che letterari –, e un "tu" che raccoglie tutto il portato della tradizione lirica italiana, nel tentativo di minarne la rigidità interrelazionale. Sottolinea Tandello che l'antagonismo presente entro il testo a diversi livelli è motore di una serie di dualismi (eg. relazione amorosa/sessuale, innocenza/esperienza, privato/pubblico, singolo/collettività) capaci di creare una tensione esplosiva. Questa conflittualità, che viene incarnata dalla «rebellious female adolescence chosen by the poet as symbol of freedom»,[198] non si risolve nel testo ma si esercita soprattutto a livello di interpolazione testuale. Diversi testi della tradizione, e non solo italiana, vengono collezionati in riprese più o meno esplicite – come avremo modo di osservare durante l'analisi testuale –, e sempre manipolati sagacemente perché possano essere nuovamente resi al lettore filtrati da una originale esperienza creativa e di posizionamento del soggetto autoriale intra prima che extra-testuale. Come riporta Tandello:

> Intertextuality is primarily concerned with the writing subject rather than a stable authorial ego. This raises the problem of how to deal with statements of authorial intention, and with the problem of undeclared sources.[199]

Questo *focus* sulla lettura con enfasi accentuata proprio sul rapporto tra i testi, e in particolare i loro rapporti di dinamica interazione, ci permette di mettere da parte l'autore, ma sarebbe avventato non considerare la volontà autoriale e soprattutto in un caso di esplicita volontà quale quella di Rosselli che per prima segnala – seppur talvolta errate – le proprie fonti. La manipolazione delle influenze e delle fonti dirette da parte di Rosselli si sviluppa secondo diversi gradi di interazione con le stesse, più o meno consapevolmente: se difatti è la stessa autrice a segnalare alcune delle proprie fonti letterarie – quali, ad esempio, Montale, Rimbaud o Campana –, non si preoccupa di

---

198 E. Tandello, *Italian postwar experimentalism in the wake of English-language modernism* (Tesi di dottorato, University of Oxford, 1989) p. 31.

199 Ivi, p. 37.

riportare correttamente la provenienza delle stesse, e a una corretta analisi risultano invece fuorvianti i dati bibliografici da lei forniti. Frequenti anche le riprese interne, autocitazioni che determinano foneticamente la struttura: «[u]n caso limite è rappresentato da due versi identici che portano la lingua a ripiegare su se stessa e il suono a sfiorare una sorta di ingolfamento o di balbettio»[200]. Sarà più immediato ed evidente ricorrere a studi sulla questione[201] in un'analisi testuale, preme però qui anticipare quanto individuato da Tandello rispetto alle maggiori tematiche entro le quali le rielaborazioni rosselliane possono essere categorizzate.

> […] three main thematic areas of interaction run through the poem: the theme of love as sinful and guilt-ridden passion, the impossibility of communication with the other, the ambiguous nature of adolescence. The presupposed poetic discourses addressed and challenged are those of post-symbolist erotic poetry ('Furibondo', 'Sento gli angioli'), the mirror image and the dialogue with absence of the traditional poem ('La Chimera', 'L'orto', 'Cigola la carrucola', 'Due nel crepuscolo'), and literary stereotypes of female adolescence ('Falsetto' and 'H').[202]

Il discorso amoroso in particolare viene ripreso nei suoi più tradizionali andamenti modulari ma rinnovato completamente già dallo stesso approccio da parte di una scrittrice donna:

> Amorous discourse in its two major modes (erotic and stilnovistic) is particularly problematic for the woman writer to practise. It implies speaking in a form which defines one as object of desire and muse, and not maker; and it implies the problem of establishing a poetic identity through the dialectic of desire and response.[203]

Come commentato recentemente da Rossi-Lo Russo, *La Libellula* è un «poem[a] di fondazione in cui l'Amore (il fulcro stilnovista della nostra tradizione) fra l'Io e il Tu lirici diventa il mezzo di un percorso iniziatico che ha come fine la costituzione di un

---

[200] A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, p. 45. Baldacci riporta i versi «E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo / E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo» P., 149.

[201] Vd. ad esempio E. Tandello, D. La Penna, A. Baldacci.

[202] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, pp. 42-43.

[203] Ivi, p. 33.

nuovo Sé poetante, una nuova identità autoriale, diversa da quella canonica in quanto declinata al femminile».[204]

A livello strutturale e di rappresentazione, il dinamismo interno della lingua e delle variazioni di tono vengono sviluppate in una forma chiusa: lo sperimentalismo letterario, così come la mobilità del soggetto poetico, si esprimono in una griglia rigida che incarna il senso più primario dell'idea di tradizione, pur rifiutandone l'aspetto conservatore.

> Proprio a partire dalla composizione della *Libellula* la Rosselli comprime il proprio vorticoso sperimentare dentro forme chiuse, *in primis* a livello grafico. Inoltre la sua lingua poetica presenta una mobilità ritmica in grado di propagare sulla pagina le correnti energetiche di una scrittura che fonde i movimenti della lingua parlata e del monologo interiore.[205]

La corrispondenza dialogante tra la rigidità cubica che si esprime nella *Libellula* sulla base delle teorie esposte in *Spazi Metrici* e la libertà interna del soggetto, della lingua, delle varianti sul tono e della grammatica avvalorano ulteriormente quanto precedentemente espresso sulle tensioni polarizzanti di questo testo, dalla costituzione centripeta e propagazione centrifuga. Se è vero infatti che il monologo interiore del Soggetto-fanciulla, come lo chiama Tandello, è a tratti intimistico, è altrettanto vero che il valore del suo dire si direziona oltre la pagina e si realizza solo se alla presenza del suo pubblico. Il binomio nella scrittura di donne che prevede un rapporto di costante dialogo tra privato e pubblico, personale e politico,[206] trova qui altissima espressione e si aggiunge alla lista di possibili multiletture di questo combattimento più che prettamente verbale e semantico.

Il lavoro di riscrittura delle fonti attraverso calchi più o meno diretti si conferma come operazione di sovversione entro la tradizione anche a livello grammaticale, dove la

---

[204] Vd. manifesto "Fragili Guerriere", *Appendice* (pp. 313-316)

[205] A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, p. 37-38.

[206] Vd. 1.1.iv

libertà del soggetto si esprime nella forma del canonico. Attraverso una serie di corrispondenze e di altrettante mancate corrispondenze, il prodotto letterario di Rosselli gioca sull'instabilità del soggetto maschile come di quello femminile in una interrelazione che si smarca dal dato letterario precedente che vedeva il femminile come tu simbolico – solo ricevente, oggetto-mai-soggetto – e lo porta nel centro della scena, concedendo finalmente azione alla declinazione femminile. In particolare nelle sezioni di testo che riportano citazioni semi-fedeli da Campana e Scipione, potremo osservare durante un'analisi più ravvicinata, la tensione dei dualismi precedentemente elencati si complica secondo una trama di personificazioni del femminile con il soggetto che aspira alla purificazione e un'accettazione del desiderio erotico alquanto inedita per un soggetto donna. E così l'oscillazione costante tra i due poli si specchia nell'oscillazione costante tra il maschile e il femminile, raddoppiando i livelli di lettura che si snodano dalla radice della tradizione letteraria. Addirittura, nel caso del calco di "Sento gli strilli degli angioli" di Scipione, una variante sul testo delocalizza completamente la soggettività, creando un luogo altro rispetto al posizionamento dell'io e del tu al contempo; al fine di rafforzare lo straniamento, e a marcarne la solida intenzionalità, Rosselli struttura le varianti secondo ripetizioni e anafore che lasciano fluire il testo in maniera sonoramente continuativa.[207] Attraverso queste diverse repliche rimodellate, il Soggetto-fanciulla combatte per la sua libertà: una libertà di genere oltre il corpo, oltre la pura declinazione.

Questa libertà – che sia personalmente che storicamente ricorda tanto anche una "liberazione" – si costruisce entro un sistema di pensiero e di scrittura molto particolare che, come precedentemente accennato, era stato sviluppato e condensato nella pubblicazione di *Spazi Metrici*. In questo saggio, Rosselli tenta di spiegare ai suoi lettori

[207] La descrizione presentata è dedotta dall'analisi approfondita offerta da Tandello nella sua tesi dottorale, vd. in particolare pp. 47-54.

come la commistione delle lingue che l'hanno educata grammaticalmente e musicalmente, assieme proprio a quegli studi di musica e una sensibilità prosodica spiccata, costituissero gli elementi necessari all'instradarsi verso una lingua e una forma poetica universali.

> […] la lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue. Ed è con queste preoccupazioni ch'io mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali.[208]

Il tentativo di scientificità è regolato quindi dalla sistematizzazione ritmica e fonetica, resa difficilmente comprensibile dall'uso complesso che fa l'autrice dei concetti di geometria e dedotti dalla sua educazione musicale: il plurilinguismo di Rosselli si presta come estesa risorsa al fine di risolvere quanto ricercato in *Spazi Metrici*. La coniugazione delle diverse lingue, con le loro diverse strutture grammaticali, le prosodie specifiche, e i ritmi indipendenti, si fondono con tutte le loro variabili entro una espressione comune – la lingua mobile di Rosselli – per costruire un «verso libero in una struttura chiusa»,[209] adatto al portato del contenuto della sua poesia..

> Devo dire che, prima di aver risolto il problema di cui parlo nel saggio, scrivevo in un verso libero non molto tipico della poesia italiana. A parte che capivo che il verso libero era stanco e non soltanto in Italia, perché il neoclassicismo, che è un po' di voga oggi, non era accettabile nel tipo di contenuto che volevo proporre.[210]

Non rifiuta come gli avanguardisti suoi contemporanei la struttura classica della poesia italiana, ma si concentra invece su una ricerca originale di «nuova classicità non neoclassica»[211] attraverso un uso molto preciso del verso libero, facendo sì che gli aspetti

---

[208] A. Rosselli, *Spazi metrici* in A. Rosselli, op. cit., pp. 183-189: 184.

[209] A. Rosselli, *Incontro con Amelia Rosselli sulla metrica* in A. Rosselli, op. cit., pp. 1239-1260: 1257.

[210] Ibidem.

[211] Ibidem.

classici della tradizione facciano da solida base per un lavoro volto ad un'estetica fortemente innovativa e contemporanea. *La Libellula* – che Rosselli definisce addirittura «la prima cosa decente che ho scritto»[212] –, nella quale segno e suono dialogano costantemente, è certamente manifesto poetico di tale ricerca.

> Si rende evidente nel rigore con cui Rosselli gestisce i diversi campi semiologici: per esempio l'uso calibrato dell'*enjambement* rivela con quale nitore sia realizzato l'intreccio tra unità musicali e unità grafiche. È percepibile nelle sue parti esplicitamente metapoetiche, costruite intorno alla citazione di alcuni grandi modelli letterari, dato che dimostra la volontà di Amelia di definire la propria 'diversità' rispetto alla tradizione. Ma è presente infine in modo più sottile, nella forma di dispositivi stilistici che enunciano questo stato di ricerca, visto che fondano una semantica che percorre la prima produzione rosselliana.[213]

Questa nuova materia verbale «si incunea con piena consapevolezza sul discrimine fra tradizione e modernità nel proposito ambizioso di essere l'avanguardia di un nuovo classicismo poetico»,[214] nel costituirsi laborioso – uno studio durato dieci anni, dice Rosselli – di una forma che contenga l'esperienza in maniera rigorosa. *La Libellula* si rivela quindi la prima consapevole sistematizzazione della ricercata oggettività, fondamentale per la poetica rosselliana, che consenta al sé poetico di esistere oltre la proiezione del soggetto biografico. La scrittura si fa dovere nei confronti della comunità, tanto che Rosselli, descrivendo il laboratorio dietro la stesura del poemetto , dichiara: «[m]i immaginavo come una grande folla per cui scrivevo».[215]

La rigorosa cella strutturale entro la quale il soggetto poetico si declina è il rivoluzionario filtro che permette la coesistenza del personale e del pubblico (qui inteso

---

[212] S. De March – M. Venturini (a cura di), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-95* (Firenze: Le Lettere, 2010), intervista a Guido Galeno, p. 342.

[213] I. Campeggiani, 'Sull'"oggettività" dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per La Libellula', in *Italianistica*, Anno XL, n. 3, settembre-dicembre 2011, pp. 121-147: 127.

[214] Ivi, p.1334.

[215] M. Venturini – S. De March (a cura di), *È vostra la vita che ho perso*, p. 211.

come politico, e quindi collettivo). Ciò nonostante, gli spazi fisici e quelli poetici – siano essi pregressi o autoimposti – mantengono un ruolo fondamentale nella scrittura di donne, e l'elemento della soggettività individuale non viene perduto ne *La Libellula* quanto piuttosto, come abbiamo visto, declinato.

> Corpo e spazio nella poesia rosselliana s'interpellano incessantemente. Di chi è la voce che risuona in queste stanze e dentro il corpo? Nel poemetto del 1958 gli spazi chiusi sono abitati da una persona sottomessa ad un ordine non identificato, sorta di reclusorio che la detiene insieme ad altre infelici. Confinata tra le mura di questa struttura gerarchica e disciplinare, la voce poetante si esprime in codice come a suggerire la necessità di sottrarsi a una continua sorveglianza. In questo spazio di "miserabile sorte" la *dramatis persona* coincide in parte con l'autrice e in parte con *alter ego* influenti sull'allora giovane Rosselli.[216]

2.1.i.iii Analisi del testo

> (vv. 1-6)
> La santità dei santi padri era un prodotto sì
> cangiante ch'io decisi di allontanare ogni dubbio
> dalla mia testa purtroppo chiara e prendere
> il salto per un addio più difficile. E fu allora
> che la santa sede si prese la briga di saltare
> i fossi, non so come, ma ne rimasi allucinata.

I primissimi versi de *La Libellula*, un testo che ne conta 652, sono certamente tra i più noti della produzione intera di Rosselli, e le letture proposte dalla critica dimostrano spesso facile coesistenza. La stratificazione progettuale attraverso la quale il poemetto si offre in lettura consente di osservare diversi aspetti simultaneamente. Immediatamente però è interessante puntualizzare come, a livello puramente formale, il richiamo ai "santi padri" in questa forma vocativa rimandi a una similitudine con la formulazione di un vero e proprio proemio.

---

[216] E. Passannanti, 'Logos, afasia e spazialità ne La libellula di Amelia Rosselli', in L. Incalcaterra McLoughlin (a cura di), *Spazio e Spazialità poetica* (Leicester: Troubador, 2005) pp. 67-88.

Come osservato in precedenza da La Penna, ci troviamo davanti a un sistema di scrittura che spesso si inspessisce attraverso un capace uso dell'ironia; tanto che quella stessa invocazione non costituisce un avvicinamento effettivo, quanto piuttosto una pura evocazione. Si nominano, quindi, santi padri cui «non si tributa omaggio, o [di cui] si accetta l'aiuto elargito, ma da cui polemicamente ci si distanzia».[217] La tradizione – in questo momento tutta presente nella sua manifestazione formale – costituisce la struttura entro la quale prende il via un movimento costante di un soggetto libero, o che aspira ad essere tale. Questa autonomia viene rimarcata già nel v. 2, dove al «prodotto cangiante» dei padri si oppone non un'alternativa ma una decisione: «io decisi» infatti è il primo caso di un lungo ricorrere alla puntualizzazione di un io cosciente che riprende le fila di sé lungo tutto il poema. E nonostante le difficoltà della scelta (v. 4) il gesto viene eroicamente compiuto, in distanziamento dall'eredità tutta al maschile che premeva per forgiarne l'esistenza personale e poetica.

L'*agency* del soggetto poetico si manifesta quindi, come osservato già dal secondo verso, e va rinforzandosi anche a livello strutturale agendo dentro e fuori del testo, come per il caso del verso nono: «oh io canto per le strade […]» (v. 9). Il proemio infatti viene rinforzato da una formula similmente audace, che torna a battere sia concettualmente che sonoramente sulla ripetizione della prima persona singolare ma, in questo momento, coniugando il verso in un presente storico perpetuo. Oltretutto, tale chiarificazione pone non solo il soggetto come elemento centralissimo del poemetto, ma inevitabilmente torna a Rosselli in quanto autrice, legittimando sé stessa nella sua scrittura: entrambi, questi, elementi che nell'indagine sul concetto di epica femminile si confermano fondamentali. La scelta di far precedere all'io quella breve e semplice formula di invocazione («oh») crea una dinamica che verrà perpetuata per tutto il poemetto, sottolineando la dialogicità

[217] D. La Penna, *La promessa di un semplice linguaggio*, p. 129.

sempre elevatissima tra il soggetto e la comunità cui si rivolge, così come Rosselli e il suo pubblico. Non a caso, la stessa autrice dichiara: «[m]i immaginavo come una grande folla per cui scrivevo»[218]. L'attenzione di quella folla viene richiamata perché il versificare di Rosselli, il parlare alla gente della gente, si istituisca nella sua forma più prossima a quella epica: carattere fondamentale dell'epica è difatti, da sempre, il canto. La scelta di adoperare il verbo "cantare", quindi, affonda le radici nella più antica tradizione della narrazione delle gesta e della storia, nella sua primaria essenza di convalidare l'esperienza pubblica attraverso l'esperienza pubblica stessa. Questo, nella consapevole elevazione del soggetto poetico – soggetto narrante, testimone della storia che dà voce alla storia – per via della sua coscienza (vd. «Dunque / come dicevamo **io** ero stesa […]» vv. 13-14, enfasi mia).

L'espediente proemiale iniziale trova un'eco nella formula del verso nono, che a sua volta pare eco di un noto *incipit* proemiale quale quello di Virgilio:

«oh io canto per le strade» «Arma virumque cano»

Come Virgilio che scrive in dialogo e in opposizione a Omero, così Rosselli canta accanto ai «santi padri» della tradizione letteraria, le cui voci nel verso appena precedente premono sul suo narrare autonomo in un «echeggiare violento» (v. 8). Canta, Rosselli, tra la rarefatta eppur ancor udibile presenza del passato e in una direzione apparentemente incerta, poiché «solo il santo padre / sa dove tutto ciò va a finire» (vv. 9-10). Sfidando le narrazioni precedenti e l'impossibilità umana di conoscenza universale, il soggetto si impone comunque centralissimo nel suo narrare e non si lascia schiacciare dalle due morse. Al contrario, Rosselli lascia spazio per l'espressione di un desiderio: che la «benedetta benedizione» del confessore «[io vorrei] fosse fatta di pane e olio» (v. 13). La

---

[218] M. Venturini – S. De March (a cura di), *È vostra la vita che ho perso*, p. 211.

semplicità della benedizione suggerita non evoca solo il semplice linguaggio che Rosselli conduce attraverso la sua ricerca, bensì si cala anche nella situazione storica e intellettuale contemporanea alla scrittura e ne critica la condizione attuale.

(vv. 18-26)
La santa sede infatti biascicava canzoni
puerili anche lei e tutte le automobili dei più
ricchi artisti erano accolte tra le sue mura;
o disdegno, nemmeno la cauta indagine fa sì che
noi possiamo nascondere i nostri più terrei difetti,
come per esempio il farneticare in malandati
versi, o lagrimare sulle mura storte delle nostre
ambizioni: colori odorosi, di cera, stagliati
nella odorante stalla dei buongustai.

Una disamina storica approfondita dei citati versi è dettagliatamente investigata e commentata da De March:

> Il passo è desunto da un quadro lirico che riproduce la scena del Giubileo del 1950, quando Amelia si era da pochi mesi trasferita a Roma. Il suo *disdegno* – parola audace, che combina il disprezzo con lo sdegno – è attizzato dalle molteplici contraddizioni che la vista carpisce: lussuose *automobili* al cospetto del santuario, *artisti* arricchiti (di contro alla loro lunga tradizione di squattrinati) affluenti alla tana del leone, e una *santa sede* che, materna e protettiva, *accoglie* opulenza e celebrità, senza quelle distinzioni (*tutte le automobili*, non solo alcune, parcheggiano *tra le sue mura*) che quotidianamente generano scomuniche, prescrizioni, medievali anatemi lanciati dagli eredi dell'Inquisizione […][219]

La critica politica e sociale è parallela a quella intellettuale, una condizione di stasi verso la quale Amelia Rosselli punta il dito con disappunto e sdegno, e tanta ironia. Si anticipa il tema dell'ambizione, spesso irrisolta, che consuma i soggetti rendendoli completamente autocelebrativi e, conseguentemente, inutili per la comunità. Basti pensare all'uso per l'occasione del verbo «farneticare» (v. 23), che priva di ogni sostanza e contenuto il dire, associato a "versi malandati", vecchi e inutili, incapaci di cogliere

[219] S. De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, p. 99-100.

l'essenza del dire sostanziato. Si tratta di uno sguardo critico a una scrittura passatista che non si risolve però in una promozione acritica di formule avanguardistiche, tanto che ai vv. 40-43 troviamo una diffidenza nei confronti dell'avanguardia sua contemporanea espressa attraverso la personificazione della stessa in una «vecchia fattucchiera» che, pigramente e aspramente, «ancora cavalcioni su / de le mie spalle e ride e sputa». L'avanguardia grava fisicamente e poeticamente sull'intento di Rosselli, e come commentato da Passannanti, questa «introduce la nozione della rapida obsolescenza di movimenti e generazioni di poeti»,[220] nella rappresentazione di una fisicità immobile e incapace che aggrava la possibilità di libellarsi del soggetto poetico del poemetto. Interessante puntualizzare come questa immagine, che ancora come molte si presta a diverse letture venga preceduta da un secco «E io / lo so» (vv. 39-40) che ancora una volta riafferma con decisione il soggetto e la sua conoscenza, rinforzandone l'importanza anche attraverso la disposizione tipografica a chiudere un verso con il soggetto, e a marcarne il senso di consapevolezza in apertura del successivo. Tale consapevolezza e conoscenza vengono costruite attraverso un rapporto con l'alterità che, tradizionalmente, viene declinato al maschile: «[m]a lui sa meglio di me quali / sono le virtù dell'uomo» (vv. 32-33) sono i versi con cui si avvia una lassa che sposta continuamente l'azione e il pensiero dall'io al tu. Troviamo appena due versi sotto la ripetizione di questa terza persona declinata al maschile, un lui che maestosamente pare dettare legge:

> (vv. 35-37)
> lui risponde ma tu non sai prendere. Le redini
> si staccano se non mi attengo al potere della
> razionalità […]

[220] E. Passannanti, 'Lo spazio in Amelia Rosselli', in *Poesia da fare,* (a cura di) B. Cepollaro, n. 6 (2006). Fruibile presso: http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/pf009.pdf

Osservando la disposizione del testo si può pensare a una conclusione di senso raggiungibile attraverso indotta ripetizione: tu non sai prendere. Le redini - Le redini / si staccano. Dando credito a questa scelta di lettura, è possibile dedurre che il soggetto maschile vada insinuando l'incapacità del soggetto poetico, l'io femminile, di prendere controllo degli eventi. Questo è in linea con i seguenti versi, nei quali Rosselli dichiara lei stessa il rischio di perdita di controllo in caso non si attenesse al «potere della razionalità». Questo risulta particolarmente rilevante per il principio di instabilità emotiva additata criticamente alle scritture di donne, che soprattutto nel caso di Rosselli, che basa la sua poetica sul valore di verità e testimonianza, crea una crepa irreparabile nell'attendibilità del soggetto narrante. Come visto soprattutto grazie a De March, Rosselli è perfettamente calata nella Storia, e ne *La Libellula* il lavoro sul soggetto è di esplicita analisi spaziale («io ero **stesa** sull'erba putrida» (v. 14), enfasi mia), spesso svilita, ma non per questo incapace o inconsapevole. Metodicamente, Rosselli riabilita lo sguardo di un soggetto emarginato e relegato, offrendo così punti di vista e possibilità di lettura della narrazione comune fino ad allora ignorati, o screditati.

Il lavoro di definizione del moderno e consapevole soggetto femminile presentato da Rosselli nella sua ricerca si basa, ancora una volta – come per l'*incipit*, come in altri momenti del testo –, sulla definizione per antitesi binaria. Il soggetto si distingue quindi dalla sua controparte maschile, il 'tu' cui si rivolge, distinguendone attività e doveri («Debbo mangiare. Tu devi correre» v. 46 - «io cerco, e tu ti muori» v. 69) segnando ancora più profondamente la distanza reale e apparente che intercorre tra i due, ma altrettanto una connessione umana profondissima: «Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi, io / non so cercarti» (vv. 64-65). Possiamo osservare nell'ultima breve casistica proposta come la stessa azione del soggetto e della sua controparte si definiscano, nuovamente, per antitesi: anzi, per meglio dire, per negazione. La consapevolezza di *non*

sapere è indicativa dell'eco montaliana così profondamente presente a più livelli, in termini emulativi e di dialogo persistente; il ricorrere alla negazione, altresì, assume qui un incisivo valore di relazione con lo stato delle cose, con la Storia stessa che si è definita, oramai, identificandosi completamente, con i noti versi montaliani degli *Ossi*. Contemporaneamente, la ripetizione della ricerca come azione legata a entrambi i soggetti richiama a un movimento di interrelazione tra i due che vale la pena soffermarsi ad analizzare: se strutturalmente la ricorrenza ravvicinata degli stessi verbi (declinati a seconda dei soggetti che interagiscono sulla pagina) è un fenomeno frequente nella poesia rosselliana, in questo specifico caso sottolinea una capacità di instillare l'un l'altra il moto. Il rapporto non è quindi di sola definizione ma anche di effettivo stimolo all'azione; e questa relazione si fa interessante soprattutto se comparata ai successivi versi, in cui il Soggetto si rapporta, invece, alla personificazione della morte.

(vv. 71-73)
O vita breve tu ti sei sdraiata presso di me che
ero ragazzina e ti sei posta ad ascoltare su
la mia spalla […]

Il soggetto ancora una volta evoca retoricamente, in uno slancio di pathos, la personificazione di un'essenza: la vita breve, il cui rimando immediato è all'assassinio dei fratelli Rosselli, così come alla scomparsa della madre, è anche il doppio del soggetto stesso. Quella "vita breve" si riferisce a una gioventù che è elemento fisso nel testo, invocato spesso come tempo di riflessione ed esistenza, un *alter* del soggetto scrivente e agente nel tempo e nello spazio che ritrova, nella poesia, il tempo e lo spazio del dialogo con lo stesso. La relazione tra il Soggetto e la vita breve è dunque orizzontale, un rapporto paritario che non casualmente anche nella disposizione dei corpi – del soggetto, come della personificazione della vita breve\morte nella sua duplice lettura –, i quali coesistono

in eguaglianza: stesi.[221] Torna essenziale, quindi, il punto di vista che fisicamente prende il soggetto nel guardare al mondo: questo ritorno alla fanciullezza, attraverso una versificazione autoreferenziale anziché dinamica verso il 'tu' prima osservato, la pone in una condizione obliqua. Se apparentemente svantaggiata, da sdraiata – assieme alla coscienza che la "vita breve" è capace di indurre nel soggetto che va fortificandosi –, Rosselli è invece in grado di abbracciare una visione del mondo diversa da quella ordinaria, e la sua narrazione conseguentemente diversificata rispetto all'osservazione comune. Così, mentre la lingua si tira tra la ricerca di un «ritornello» (v. 67) e la decisione di non «sospirare per la senilità di lingue toscane» (v. 100), il soggetto prende confidenza del suo ruolo: Rosselli sembra ripercorrere l'assunzione di ruoli dati, ovvero quelli di una «regina / non tanto vorace» (vv. 90-91) che non possa lasciare il fianco del suo «re debolissimo» (v. 90).[222] Ciò nonostante, a dettare legge perché questa regina «non possa scappare quando se / la sente in un giro di chiave» (vv. 91-92) è la regina stessa, è il soggetto, è l'autrice: il femminile adopera il ruolo preesistente per definirne al suo interno un soggetto nuovo, sfruttando questa volta non il riposizionamento ma il rimodernamento del soggetto in una posizione data. Un laboratorio alternativo e parallelo a quello dello slittamento che abbiamo osservato in precedenza o osservabile in altre sedi,[223] di crescita

---

[221] Si prenda ad esempio la precedente breve analisi del v. 14: «stesa sull'erba putrida».

[222] Similmente, troviamo poco dopo un 'tu' guardiano, censore di un pozzo profondo, quello del soggetto femminile: «Tu cercherai di sorvegliare questo / mio pozzo che è più profondo del tuo» (vv. 97-98). Il pozzo, contenente «acqua […] limacciosa» e per lo stesso motivo non utilizzabile è una metafora per la lingua – come si esplicita poco avanti –; per questo si può pensare a una censura e a un tentativo di limitazione da parte del 'tu' del nuovo fare creativo di Rosselli.

[223] Basti pensare – ad esempio – all'Elettra di *Variazioni Belliche*, la cui funzione simbolica e drammatica divengono un luogo poetico di esplorazione per il soggetto poetico e quello autoriale. Attraverso un riposizionamento entro e fuori dallo schema definitorio del personaggio, il soggetto poetico femminile di Rosselli crea un sua autonomia che la porta a distinguersi dalla traiettoria segnata dal pantheon cui il femminile viene associato canonicamente.

e riflessione in uno stato di apparente preservazione dell'ordinario, utile come materia per la creazione di un sé consapevole.[224]

(vv. 80-86)
[…] Ma che ricerco io
se la canzone della debole pietà non è altro
che questa mia inventata invettiva, che non so
oppugnare in nessun altro partito che il tuo,
il mio, le nostre interne lanterne e nessun
forte lume della verità, e il mondo che aspetta
coi suoi occhi luminosi, e forse pieni di sabbia.

In una variante di sostanziale significato, il verbo "cercare" si pone al centro di una sequenza di versi particolarmente incidenti per i temi affrontati in questa sede. Si domanda, retoricamente, Rosselli, cosa vada ricercando, date le condizioni attuali. La ricerca – stilistica, metrica, contenutistica – che contraddistingue il lavoro di Rosselli, viene qui posta come tema centrale mentre al tempo stesso, abilmente, si manifesta. *La Libellula* è difatti esso stesso un testo di ricerca, che non a caso, come segnalato in precedenza, racchiude molto del lavoro metrico-fonetico discusso nel saggio *Spazi Metrici*. Torna essenziale far leva su quella sagace ironia che contraddistingue la scrittura rosselliana, chiave fondamentale perché possa spiccare doverosamente l'ambizione e il meticoloso lavoro di ricerca presentati come invece una quasi puerile «inventata invettiva». L'importanza del dire di Rosselli viene sottolineato attraverso l'uso della parola «canzone», parola forte metricamente e formalmente, già ricorso nella primissima sezione del poema in altrettanto rilevante posizione,[225] e che rimanda inevitabilmente

[224] «Io non so cosa voglio tu non sai / chi sei, e siamo quasi pari» (vv. 79-80). In una condizione di inconsapevolezza da parte del corrispondente maschile, che fa eco alla lettura dell'Edipo di Adriana Cavarero (*Tu che mi guardi, tu che mi racconti*), questi versi sembrano lasciar intendere che seppur non sapendo dove indirizzare questa consapevolezza («non so cosa voglio»), l'incapacità segnalata del 'tu' di dirsi per quello che è rende possibile la lettura di un sé femminile che, di contrasto, sappia chi sia.

[225] Specificamente, «oh io canto per le strade […]» (v. 9).

all'espressione orale e aurale del poema stesso (immaginato, difatti, come proclama per una folla). In questi stessi versi ricorrono anche altre fondamentali espressioni di quelle caratteristiche che portano a definire quello rosselliano un canto epico moderno, come il riferimento alla battaglia da intraprendersi attivamente – reso esplicito dall'uso del verbo «oppugnare» –, che precede di poco lo svolgimento della scena di corrispondenza tra re e regina già discusso. La collocazione fortemente storicizzata degli eventi, d'altro canto, ci viene fornita dal presto a seguire uso del termine «partito»; se questo si offre certo a una lettura a-temporale a primo impatto, considerate le scelte politiche prese nell'anno di presunta stesura del testo – ovvero l'iscrizione al PCI –, per uno sguardo critico sarebbe insufficiente non tenerne conto. Un altro elemento che si adduce a quelli presentati a sostegno della lettura offerta da questa tesi è il focus posto sull'immagine de «le nostre interne lanterne», in contrasto con i «lumi del santo padre» illuminanti lo spazio esterno e precedentemente incontrati: la dimensione del maschile e del femminile paiono svilupparsi, ancora, secondo la classificazione che prevede gli interni e gli esterni geografici e metaforici come coppia antitetica in forte relazione con la dimensione del privato e del pubblico. Questa distinzione si fa labile proprio nel momento in cui a gravare maggiormente sulla collettività e sull'universale è piuttosto l'assenza di un «forte lume della verità». In questi versi pare venire a crearsi una vera e propria sintesi di quei connotati essenziali per gli studi dell'epica moderna scritta da donne.

Il carattere moderno dell'epica proposta da Rosselli si verifica costantemente a livello formale come a livello contenutistico, soprattutto grazie all'esplicita ibridazione di generi e lingue assieme alla coesistenza di tradizioni culturali e religiose differenti. Per questo Rosselli afferma «rimo anticamente con una modernità / che non sospettavo nei miei imbrogli» (vv. 105-106), aspirando a un collettivo «largo esperimento» (v. 117). A mobilitare il fiorire di «versi di altre altitudini» (v. 132) – siano queste geografie spaziali

o mentali, di posizionamento dovuto alla mobilità fisica indotta dall'esilio e allo smarcarsi dal ruolo femminile costituito – vi è, prima di tutto, una feroce volontà d'esistere combinata a una precisa volontà autoriale: «la mia volontà sia la regina delle / stelle e delle notti» (vv. 126-127). L'esplicitazione di tale volontà è un elemento pressoché unico nella scrittura di donne, soprattutto per il carattere specifico del testo *La Libellula* che si distingue per la sua politicizzazione contestuale (vd. «ben somministrati sermoni alla meglio / gioventù»[226]) e di più ampio respiro novecentesco («saranno i miei più assidui lettori, / creatori sotto la ribelle speme»[227]) attraverso uno sguardo sempre critico e mai ingenuo. Tale capacità testimoniale si concretizza nella narrazione storica in versi, elemento dissonante rispetto alla tradizione letteraria femminile che Rosselli non manca di puntualizzare con la solita ironia nel ripetere più volte un semi-giocoso «[c]he strano» in associazione al ritorno all'uso del verbo «farneticare», precedentemente utilizzato per sminuire il dire in «malandati versi», e che qui invece rafforza il carattere ironico del riferirsi al proprio dire. Un *escamotage* letterario assimilabile alla *captatio benevolentiae*, attraverso il quale Rosselli ironizza sulla presunta incapacità di una donna di scrivere della grande Storia, ed afferma così la sua ammissione al coro di autori "alti".

Questo lungo lavoro di ribaltamento viene operato anche sul tessuto del pensiero stesso, e si possono adoperare le lenti filosofiche e critiche offerte dallo studio dell'ordine simbolico. Pur superando le categorie binarie quali uomo\donna e, similmente, padre\madre, Rosselli non ignora che le stesse determinano ferocemente il dire e l'agire

---

[226] Il riferimento all'opera dello stimato amico e collega Pasolini è al vv. 120-121. Il titolo della raccolta poetica pasoliniana cita un canto degli alpini, e investiga la dimensione rurale del proletariato attraverso l'impiego del dialetto friulano. Questa riscoperta delle radici e del loro valore personale e simbolico (la madre di Pasolini era di Casarsa, luogo dove Pier Paolo e il fratello si rifugiano in tempo di guerra) si contrappone al vorace assorbimento da parte della società moderna di tutto ciò che è altro da questa.

[227] Rosselli qui (vv. 138-139) riprende le fila del discorso dell'ebraismo, che, come abbiamo osservato in precedenza, assume connotati politici nell'educazione familiare dell'autrice.

della società a lei contemporanea, e la necessità di un ribaltamento delle stesse affinché non vengano compiuti gli errori del passato, soprattutto del passato prossimo alla sua scrittura:

(vv. 121-123)
[…] Non la ostruzionata gioventù sa dire
chi sarà suo padre, ché lo odia, ma essa sa riconoscere
sua madre, che la allatta. Io vivrò con una moltitudine
[…]

La generazione del dopoguerra, la "meglio gioventù" pasoliniana, offesa dai gesti violenti e prevaricatori del "padre" passato è al momento incapace di sostituirlo con uno adatto alle aspirazioni future, ma riconosce ancora «la madre che la allatta»: a questa maniera, Rosselli e lascia aperta la possibilità di lettura al riconoscersi in quella stessa madre, e ad adoperare questa esperienza di connessione come un nuovo inizio collettivo su basi anticanoniche.

È interessante come la chiusa della ripetizione anaforica del «che strano», che termina una importante lassa del testo, associ l'uso del verbo «farneticare» all'assenza di «augelli». L'uso del termine lirico per uccelli afferma l'elevatezza del canto, pur ancora ironicamente negata: l'assenza degli stessi sembra negare libertà (essendone gli uccelli simbolo, soprattutto nella tradizione leopardiana di immediato impatto sulla poesia di Rosselli), una libertà che non viene sottratta al Soggetto che invece mantiene la propria mobilità nel testo. D'altro canto l'osservazione della presenza – o come in questo caso dell'assenza – di uccelli in cielo rimanda a una tradizione ancora più antica, quella degli *auspicia*: la pratica divinatoria della lettura del futuro dipendeva dalla presenza e dal tipo di volo compiuto dagli uccelli in cielo. Non è azzardato immaginare questa possibile lettura negli intenti rosselliani, giacché la capacità di prevedere il futuro è una circostanza declinata al femminile rafforzata già da Rosselli stessa nella poesia dedicata alla

profetessa Cassandra; l'impossibilità di parlare per profezie – che probabilmente cadrebbero nel vuoto della miscredenza dei molti, proprio come per Cassandra –, per negazione porta l'attenzione tutta sul dato presente e sullo stato delle cose che Rosselli sta cantando ne *La Libellula*. Oltretutto, la parola «augelli» in questa sua doppia accezione di possibile lettura si carica ancor più di significato nel momento in cui ci accorgiamo che la lassa successiva sembra catapultare, nuovamente, il lettore nel tempo del mito: «E se i soldati che irruppero nella tenda di / Dio furono quella disperata bega che è l'odio; / allora io avanzo il pugnale in un pugno stretto / e ti ammazzo![…]» (vv. 160-164) recitano i versi a seguire. Un combattimento epico, nel quale il soggetto è attivamente partecipe come cominciato a delineare in precedenza, e che ancora una volta sembra evocare le stesse battaglie di *Non sempre ricordano*.

Torna anche presente Dio, una costante anche quando innominato nel testo intero, che trova qui attaccata la sua tenda: possiamo immaginare che l'attacco alla «tenda di Dio» possa essere l'attacco, fisico o metaforico, alla Chiesa (e in particolare quella Romana, che era stata delineata nella primissima sezione del testo) all'atto compiuto per odio Rosselli si ribella e prende il pugnale. Altrettanto, però, è lei stessa a scagliarsi contro quella Chiesa di predicatori nel nome di Dio che non praticano l'etica cristiana, tanto che troviamo più avanti «Iddio / non perdona chi porta a fior di labbro soltanto / il suo difficile nome» (vv. 189-190): calata perfettamente nella condizione storica del presente del secondo dopoguerra, Rosselli dà un'impronta storica alla sua epica moderna e i luoghi delle vicissitudini del secolo sono gli elementi geografici fondativi del divenire de "la meglio gioventù".

Altrettanto costante è il continuo affermarsi del soggetto e della propria volontà, perlopiù per negazione o per antitesi, talvolta anche in relazione proprio a Dio; come per

il caso dei versi che vedono Rosselli esclamare «Non è per te! ch'io grido / fuori d'ogni limite» (vv. 173-174): non è infatti per «nessuna mano terrena» (v. 176). Il grido del soggetto è oltre il limite, si estende oltre la regola e la supera: sembra una metafora per l'operazione totale del testo, nella sua sperimentazione formale che non risponde alla tradizione suggerita ma scavalca il genere; il grido di Rosselli, piuttosto, risponde al «ricatto della musica» (v. 200) costruendo si di una sperimentazione innovativa che nonostante il «fiato corto» (v. 174) non si perde d'animo.

A seguire, ancora una volta gli elementi definenti il concetto di epica moderna offerta da studi collaterali sembrano trovare perfetta sintesi nei versi di Rosselli.

(vv. 209-217)
[…] Io sono una che
sperimenta con la vita e non può lasciare nessun
rivale toccargli il cuore, le membra insaziabili.
Io sono una che lascia volentieri la gloria agli
altri ma si rammarica d'esser trattenuta dagli
infelici nodi della sua gola. Io sono una fra
di tanti voraci come me ma per Iddio io forgerò
se posso un altro canale al mio bisogno e le
mie voglie saranno d'altro stampo! […]

La ripetizione insistente dell'essere del soggetto esprime non solo lo stato di essenza pura ma anche consapevolezza della stessa. Il soggetto si autodefinisce, riconoscendo la propria posizione centrale nella narrazione e delineando le qualità proprio dell'essere e delle sue azioni. «Io sono», difatti, «una che sperimenta» (v. 210): la sperimentazione, in vita come in arte, si risolve qui in una intricata corrispondenza esperienziale. La sperimentazione diventa essa stessa atto vitale, ed espressione del desiderio di estroversione: esperimento «con la vita» e con il testo. Eppure questa sperimentazione, questa estroversione, vengono talvolta trattenuti da un'operazione di

censura operata dal soggetto stesso, un'educazione comportamentale sistematicamente richiesta al genere femminile e qui interiorizzata – ed elaborata nella segnalazione della stessa –, tanto da soffrire la non totale espressione; a far soffrire il soggetto non è la possibile assenza di gloria, ma il rammarico che a moderare il proprio estro, e conseguentemente il proprio successo, sia il suo «esser trattenuta / dagli infelici nodi della sua gola» (vv. 213-214) . La soluzione pare essere trovata nel verso successivo, nel quale Rosselli come autrice si sottrae in parte all'agone della battaglia declinata al maschile e definisce lo spazio di una nuova espressione – che si sviluppi in coscienza della tradizione ma anche autonomia del soggetto femminile –: «un altro canale» (v. 216). Un canale di espressione originale, che col volere di Iddio e non degli uomini conceda manifestazione della sua «presuntuosa discordanza con le guide del / cielo perlato» (vv. 220-221).

Il nucleo di lasse centrali del poemetto, che verranno prese in esame in questa sezione di commento, è certamente la fase di scrittura che più esplicitamente ripropone calchi immediati – e spesso, addirittura, dichiarati – di altri poeti. Se fino ad ora avevamo incontrato riferimenti espliciti a Pasolini, attraverso la nomina de *La meglio gioventù*, e alle avanguardie sperimentali contemporanee che faticosamente gravavano sulle spalle di Rosselli nell'immagine di una «vecchia fattucchiera» (vv. 41-42), l'uso e l'adattamento dei versi e dei richiami a Montale, Campana e Scipione si inspessisce creando un decisivo rapporto di intertestualità.

La rielaborazione programmatica dei testi originari, attraverso un meccanismo semi-parodico di costante rovesciamento del soggetto agente e del referente 'tu' che nella lirica italiana – e soprattutto nell'esperienza montaliana – vedeva la donna relegata in tale categoria fissa, sono elementi chiave per la lettura dell'epica moderna femminile che si va tratteggiando in questo studio. Il poemetto epico, qui connotato storicamente quanto

oniricamente – creando già una variazione singolare sul tema classico –, si arricchisce di riferimenti extratestuali e rifacimenti, sostenendo validamente così il focus sull'ibridazione dei generi e delle categorie, chiave di lettura fondamentale per la definizione dell'esperimento epico declinato al femminile.

Avvicinando direttamente il testo de *La Libellula*, si può osservare immediatamente come la coesistenza dei "santi padri" si manifesti nella scrittura stessa. Come discusso da Tandello, «Io non so se tra il sorriso della verde estate / e la tua verde differenza» (vv. 228-229) porta i segni evidenti de *La Chimera* («Non so se tra rocce il tuo pallido / Viso […]») ma in una rivisitazione che reitera il pronome della prima persona come da parte di Montale ne *L'orto* («Io non so»), definendo così una tensione tra i tre testi e i tre autori in un gioco di specchi. Come successivamente investigato anche da La Penna, «[l]a lirica campaniana è ritmata dalla ripresa analogica di «non so se», come la lassa in questione, ed è una riscrittura sincopata della lirica *Gorgone* del d'Annunzio della raccolta *La chimera*»,[228] a dimostrazione del fatto che l'impiego dei versi in riuso da parte di Rosselli si carichino di una tradizione antecedente che si segna nel solco della lirica italiana perlopiù declinata al maschile. Rosselli non si pone solo in relazione a Montale, Campana e, indirettamente, d'Annunzio, ma attraverso la manipolazione dei residui delle poesie li mette in triangolazione tra loro stessi, ponendo la propria lirica come meccanismo di lettura e espressione autonoma.

Prendiamo in esame la prima lassa di questa sezione come esemplificativa di un'operazione di ripetizione, negazione e costruzione attraverso domande indirette di un *pathos* in crescendo.

---

[228] D. La Penna, *La promessa di un semplice linguaggio*, p. 139.

(vv. 228-244)
Io non so se tra il sorriso della verde estate
e la tua verde differenza vi sia una differenza
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. Troppo sole ha imbevuto il mare nella
sua prigionia tranquilla, dove il fiorame del
mare non vuole mettere mano ai bastimenti affondati.
L'alba si muove a grigiori lontana. Io non so
se tra le pallide rocce io incontravo lo sguardo,
io non so se tra le monotone grida incontravo
il tuo sguardo, io non so se tra la montagna
e il mare, esiste pure un fiume. Io non so se
tra la costa e il deserto rinviene un fiume accostato,
io non so se tra la bruma tu t'accosti. Io non
so se tu cadi o tu tremi, tu non sai se io piango
o dispero. […]

Sempre Tandello ci accompagna in una lettura ravvicinata delle diverse stratificazioni del sapere nella costruzione grammaticale di questa sezione. In particolare, va sottolineato come la ripetizione costante del «non so» venga a un tratto bruscamente interrotta da un cambio di *focus* sull'alterità e del soggetto stesso: «non so se tu lo sai ch'io rimo interamente / per te». La stessa morbida ripetizione fonosintattica della sibilante, che contraddistingue sia il verbo sapere (declinato per il primo soggetto, l'io («so»), e poi il nuovo soggetto, il tu («sai»)) che la particella condizionate "se", viene spezzata dall'occlusiva dentale sorda, a rafforzare la centralità di questo «significant switch of the subject»[229].

Abbiamo già anticipato che il femminile, relegato alla categoria dell'alterità nella lirica amorosa, guadagna nei versi rosselliani la centralità del soggetto agente; si

[229] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 62.

identifica quindi immediatamente, nel tu, per antitesi binaria, il maschile cui Rosselli si rivolge. Non avendo però qui ancora evidente declinazione maschile – come invece potremo osservare nella lassa successiva – si potrebbe sollevare il tema dell'automusività. Nelle varie ripetizioni operate da Rosselli nello specchiamento dell'io e del tu, le azioni si differenziavano segnando lo spazio definito di ognuno:[230] è invece qui presente una corrispondenza esatta di inconsapevolezza. Questa simmetria di esistenza lascia margine per un'interrogazione di questo "tu" non ancora sessuato, il quale se rispettasse i canoni tradizionali sarebbe risolto nell'immagine ideale del femminile. Non è incauto quindi supporre che questa lassa presenti quegli elementi di ambiguità tipici della ristrutturazione del sistema simbolico, e soprattutto del pantheon femminile già discusso. Se la casistica di *Variazioni Belliche* si offre più immediatamente a questa interpretazione – nelle figure, ad esempio, di Elettra, o Antigone –, *La Libellula* ricorrerà a Ortensia e Esterina nei versi finali, indicando così le coordinate del modello di oggetto lirico femminile della poesia italiana del Novecento, e ascrivendo le stesse al pantheon di cui detto sopra. Rivolgendosi per una intera lassa in maniera asessuata al tu, Rosselli fornisce al lettore e al critico lo spazio per supporre un dialogo tra canonica rappresentazione del femminile angelicato e moderna composizione di un soggetto femmina agente. Questo è lo scarto innovativo operato da Rosselli, una pluralità dell'essere in dialogo e rapporto con sé stessa: musa e creatrice. La duplice valenza qui si risolve in ispirazione e atto creativo, sottolineando poi lo scarto autoriale che la pone in relazione agli autori – uomini – dei testi rivisitati da Rosselli, le fonti.

> L'ottava lassa, interessata da un dialogo intertestuale multiplo (con Dante, Campana e Montale), chiude in maniera circolare e con un chiaro messaggio metatestuale.[231]

---

[230] Vd. «Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi, io / non so cercarti» (vv. 64-65) e altri esempi (eg. vv. 79-80).

[231] D. La Penna, *La promessa di un semplice linguaggio*, p. 139.

(vv. 244-247)
Disperare, disperare, disperare, è
tutto un fabbricare. Tu non sai se io piango
o dispero, tu non sai se io rido o dispero. Io
non so se tra le pallide rocce il tuo sorriso.

Rosselli innesca in maniera esplicita un motivo di circolarità ricorrente in tutta la narratività interna de *La Libellula*, rimuovendo la tendenza diacronica di sviluppo esteso come una linea e invece facendo leva su quegli incagli scelti come nodi espressivi. I versi sono una dichiarata ripresa della lirica campaniana da *Quaderno*:

Fabbricare fabbricare fabbricare
Preferisco il rumore del mare
Che dice fabbricare fare e disfare
fare e disfare è tutto un lavorare
Ecco quello che so fare (Campana, 1973, p. 392)

La ricorrenza delle parole che la precedettero in poesia, nella rielaborazione sua, manifesta l'impossibilità del dire di un tempo storico così complicato e altrettanto una fiducia nel materiale che si è interrogato sullo stesso come possibilmente risolutorio.

I versi successivi chiariscono la posizione del soggetto e dell'oggetto della lirica, e il loro reciproco appartenere alla categoria femminile e maschile. L'originalità qui risiede non nel rifiuto del passato ma piuttosto in una revisione dei caratteri indicativi e dominanti, aprendo così a possibilità potenziali.

Proprio come l'ipotesto campaniano al momento di disperazione e lavoro, Rosselli si adopera in un fare e disfare: produce la propria lirica, disfa il sistema di preferenza tra maschile e femminile, crea con il materiale dei suoi maestri la propria piattaforma di

emissione. Riscrive la tradizione, a tutti gli effetti, secondo le coordinate di un nuovo sistema simbolico e di valori.

> Da un punto di vista squisitamente formale […] emerge con chiarezza quanto la memoria incipitaria rappresenti il meccanismo fondamentale della selezione della memoria poetica di Amelia Rosselli.[232]

La lassa successiva, difatti, mostra un rifacimento dei noti versi di Campana ma in una rivisitazione assolutamente innovativa. Il rimando a *Montagna* - *La Chimera* si manifesta totalmente: «Io non so se tra le pallide rocce il tuo / sorriso m'apparve» (vv. 438-439); non sorprende, però, tale adesione al testo di Campana.

> L'insistita serie di variazioni su "non sapere" struttura il testo su una fitta tela di echi campaniani; che a loro volta si intrecciano con altre risorgenze, in un continuo e a volte plurivoco controcanto.[233]

La dislocazione del regolare posizionamento del soggetto – tradizionalmente maschile – e dell'oggetto della lirica amorosa – il tu, tradizionalmente di sesso femminile –, segnala l'emancipazione dai connotati formali. Rosselli indirizza il proprio canto non a una metafisica fanciulla, su emulazione di Campana, ma a un «deo dalle fulgide chiome» (v. 249), chiamato a sé e del quale reclamata l'attenzione attraverso il vocativo 'o'.[234] «The mythical dimension of the source text is apparently preserved, but only to be denied by the transformations affecting almost all his attributes».[235] Come prosegue Tandello nella dettagliata analisi, le immagini rese da Campana tramite aggettivi e formulazioni quali 'giovine' o 'primavere spente' vengono personificate da Rosselli nei

---

[232] Ivi, p. 140.

[233] S. Giovannuzzi, *Serie Ospedaliera*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1333.

[234] Si osservi come l'elemento vocativo sia sonoramente identico alla disgiunzione reiterata nell'intera lassa precedente. Si mantiene, dunque, una continuità fonetica ma di profondamente diversa caratterizzazione grammaticale e funzionale. Questa è solo una delle tante occasioni di comprovare quanto teorizzato da Rosselli in *Spazi Metrici*, dove l'autrice spiega il suo trattare ogni parola e ogni sillaba, così come ogni particella, come parte di un meccanismo complesso.

[235] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 63.

suoi versi nell'infante e la vecchia che si corrispondono, seppur nell'incertezza: «Io non / so se l'infante che ti cerca è la vecchia» (vv. 255-256). Allo stesso modo, Rosselli manipola la fonte primaria avvicinandola a sé: sostituisce, ad esempio, 'viso' con 'sorriso', connotandone poi la valenza in maniera autonoma o antitetica rispetto al testo precedente.[236]

Segue un lungo passaggio dedicato a una serie di dinieghi che saltano all'occhio per la loro feroce contestualità, nonostante l'aspetto profondamente mistico dell'apparizione e la creazione di una spazialità profondamente ambigua.

(vv. 264-272)
[…] Non si piange se la gioventù si è fuorviata,
non si ride se il padre è un nobile disoccupato.
[…] si lascia stare
tutto così come potrebbe essere. Non cadere.
Non vincere! Non perdere, –non stancare. Non
prorompere in risa solenni; non spanderti ribelle!

Torna ad imprimersi nel tempo mitico e circolare della poesia rosselliana l'urgenza storica contemporanea, e con i suoi versi indica esattamente la richiesta dello status quo: che tutto resti com'è, che le cose continuino ad andare come sono sempre andate. La ribellione a questo impianto, che lei stessa sta attuando nello spazio della poesia attraverso la manipolazione dei versi dei maestri e nelle sfaccettature e declinazioni del soggetto femminile finalmente centrale, viene frenata dal contesto. La stessa lotta sembra racchiudersi in quella duplice indicazione che prevede il non vincere e non perdere: restare in continuo sospesa.

[236] Per approfondimenti vd. E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, Chapter. 2: in particolare, p. 65.

Sempre di profonda ispirazione campaniana è l'opposizione tra maschile e femminile che perde e ripristina poi i propri netti contorni, attraverso il motivo della negazione e dell'anafora.

(vv. 315-318)
E l'una era una donna, l'altro non era un uomo.
E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo.
E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo,
e l'altra era donna! […]

L'immagine restituita a partire da "Le figlie dell'impiccato" assume connotati sessuati specifici, sostituendo alle più blande 'forme' dei versi di Campana la donna e l'uomo (assieme al non-uomo, e l'altra-donna). La ripetizione esatta dei verbi 'bramare' e 'piangere' è una selezione personale dal testo (decide di escludere 'gemere' e 'imprecare') utile a marcare stilisticamente il proprio lavoro, rendendolo così riconoscibile e incisivo pur mantenendo chiaro il dialogo con l'ipotesto. Il battente ricorso alla sonorità è un elemento costituente della scrittura di Rosselli, che intreccia abilmente la sua conoscenza musicale e l'espressione della ricerca formalizzata in *Spazi Metrici*, in un crescendo che rimanda costantemente all'idea di un testo – quello de *La Libellula* – che si sviluppa nell'oralità profondamente radicata nel pensiero stesso della parola («old poema-fiume»), e nell'emanazione della stessa (tanto, come si è detto, da immaginare, davanti a sé, una folla a cui rivolgere questa "inventata invettiva"). Nella contrapposizione dell'uomo e della donna di questi versi si crea ancora una volta uno spazio di azione e ricerca, non a caso; la differenza qui dichiarata tra quelle che si ipotizzavano "anime gemelle" (vv. 291-292) è data dall'incapacità del soggetto di «accordarle / al tuo suono flebile» (vv. 292-293). La sintonia umana e quella poetica si esprimono attraverso verbi e manipolazioni del vocabolario musicale: «Non so se tra le pallide fonti dei tuoi canti» (v. 304), a indicare ancora una volta come l'ibridazione della forma testuale sia radicalmente

impegnata nella commistione delle arti e delle espressioni del pensiero umano: «il ricatto della musica / e il luogo di tutta la bellezza» (v. 200).

Come abbiamo già anticipato, il tema dell'amore e quello dell'eros sono un binomio in stretta correlazione che Rosselli decide di intessere entro il poemetto, utilizzando soprattutto, come osserva Tandello, l'appropriazione dei versi di Campana ("Furibondo") e Scipione ("Sento gli strilli degli angioli").[237] La rilevanza del tema rispetto all'appropriazione dello stesso da parte di un soggetto scrivente femminile, e declinato al femminile nella scena della poesia, si fa particolarmente interessante per la sua esposizione esplicita dell'associazione di amore ed eros – una novità –, e il senso di colpa generato dall'educazione religiosa. Nel particolare, i due testi offrono una dettagliata esperienza di desiderio e di scrittura, alla quale fare riferimento per una riscrittura originale.

> They provide the writing subject with a structure, a set of images and conventions that help to bring out the basic conflicts that inform this poem: the conflict between sexuality (both feminine and masculine) and spirituality, desire and innocence, and the principles of death and violence they are bound up with.[238]

Questo desiderio di esplorare e far esplodere in versi il desiderio femminile viene spesso dominato da quella colpa, che marchia indelebilmente la tradizione dell'educazione femminile (più che maschile) nelle diverse religioni – che, a loro volta, hanno segnato anche il contesto socio-culturale laico.

Rosselli immediatamente manipola l'ipotesto campaniano introducendo un sistema di rovesciamento, elemento tipico della riscrittura ma a livello stilistico certo interessante anche all'interno della poetica stessa dell'autrice che, spesso, rovescia i suoi stessi versi in

---

[237] «The presupposed poetic discourses addressed and challenged are this of post-symbolist erotic poetry ('Furibondo', 'Sento gli angioli')», E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 42.

[238] Ivi, p. 43.

un continuo lavoro di riposizionamento dello sguardo suo e di chi legge. Nel caso specifico, al campo affettivo offerto da Campana espresso in una gestualità accogliente («Abbracciata io l'avea») Rosselli sostituisce un deciso «Calpestata io l'avea» (v. 332). In questa breve frase posta a incipit della lassa si manifestano due concetti messi in luce da precedenti studi:[239] la memoria incipitaria, che abbiamo potuto commentare essere un meccanismo appropriativo alla base della ricerca poetica personale, e il capovolgimento dell'esperienza data (prosegue il verso in un macabro: «sangue olivastro e già / imbrattato d'amore»).

Questo slittamento di significato e contesto mantiene comunque chiarissimo il rapporto orizzontale tra l'io, enunciatario, e il tu, oggetto del desiderio (sia esso positivo, come in Campana, o negativo, come in Rosselli). Nel successivo momento di rimanipolazione del testo, invece, troviamo una quasi totale aderenza al verso da "Furibondo", ma accompagnato da una riscrittura ravvicinata che produce un'ambiguità che si estende in particolare proprio all'enunciazione da parte del soggetto e a una rivisitazione dell'oggetto. «Abbracciata io l'avea! Io / l'avea abbracciata!» (vv. 334-335).

> While in the first case of appropriation from *Furibondo* analysed above the transformations do not affect the status of the subject and the addressed 'tu', here the literal appropriation of the line introduces an element of doubt as to the identity of the speaking voice, a suspected shifting of the subject that will appear even more obvious in the third section.[240]

La costante sensazione di instabilità – voluta – del soggetto e della sua posizione permea evidentemente l'intero testo, aprendo la possibilità a letture che individuino un desiderio di offrire un'immagine deformata e cangiante dell'io poetico, capace di muoversi entro la tradizione con facilità. Sempre in bilico tra tradizionalismo e

---

[239] Mi riferisco in particolare agli interventi di Daniela La Penna e Emmanuela Tandello.

[240] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 49.

avanguardia, tra l'assimilazione del maschile e del femminile a categorie date nel campo della lirica, anche l'espressione del desiderio (anche se di altra natura) vacilla tra l'amore puro – religioso, votivo – e quello carnale – erotico, smanioso –, ricontestualizzando di volta in volta, e di parola in parola, la presenza e l'espressione del soggetto.

La stessa pratica di manipolazione testuale individuata per Campana, la troviamo immediatamente dopo nella proposta di rivisitazione dei versi di Scipione.

'Sento gli strilli degli angioli'

Sento gli strilli degli angioli
che vogliono la mia salvezza,
ma la saliva è dolce
e il sangue corre a peccare.
L'aria è ferma, tutto è rosa come la carne;
se pervade beatitudine
bisogna rompere e cadere.
Il sole entra nel mio petto
come in una canestra
e io mi sento voto,
la mano si stacca da terra,
tocca l'aria, la luce, la carne.
La lancia si sprofonda nelle reni della cavalla
che corre - e urla con la testa nel cielo.[241]

Mantenendo e rafforzando attraverso l'anafora del verso «Sento gli strilli degli angioli» la struttura del testo di base, Rosselli ne rovescia i principi: la salvezza e il peccato si equivalgono nel volere di queste figure salvifiche, e anche tentatrici. Il destino del soggetto poetico è di nuovo conteso tra i due poli di purezza ed empietà, nel contesto mistico che prevale dall'alto nelle figure degli angeli (e che ricorrerà, a breve, nell'invocazione dell'agency di 'Jesù'). Una nuova occasione per Rosselli di scombinare i

[241] Scipione (Gino Bonichi, 1904-1933), *Carte segrete*, Prefazione di Amelia Rosselli, Nota di Paolo Fossati (Torino: Einaudi, 1980).

dualismi che imperterriti ricorrono nella poesia e nella società, ibridando invece questa duplice pulsione nel soggetto attivo che inscena. Gli stessi angeli, che nella poesia di Scipione mantengono un ruolo fisso e astrale, in Rosselli «corrono dietro di me» attivandosi in un movimento essenziale, frenetico, ricorrente nel corso del poema tutto: l'azione centrale rimane comunque quella del soggetto poetico, che guida questa corsa.

Anche nel contesto della riscrittura degli autori uomini, Rosselli focalizza l'attenzione sull'agenzia conquistata dal soggetto poetico femminile che propone nei suoi versi. Questa centralità del soggetto femminile è contestualizzata in una struttura declinata negativamente, al contrario della cornice offerta da Scipione: alla «beatitudine» e al «rosa come la carne» si sostituiscono «pomeriggi farsi slavati d'amore e / di senso» (vv. 347-348). Si sfilacciano quindi sia i sentimenti che la ragione, tornando così per assimilazione a ibridare le esperienze tradizionalmente distinte; questo avviene grazie e soprattutto alla centralità del soggetto, poiché a bilanciare l'anafora del verso di Scipione si propone l'anafora del verbo 'sentire' declinato alla prima persona singolare. Il battente ricorrere di «sento», che sottintende la presenza rimarcata – in assenza di pronome – dell'io, ha una duplice funzione di interesse per questo studio: prima di tutto, la rilevanza data alla centralità del soggetto; in secondo luogo, il significato importante del verbo sentire. Come osservato, la musica è un elemento di massima importanza per la poesia di Rosselli e il tornare costante alla semantica del suono ne segnala l'aleggiare continuo sull'intero testo, a partire dal principio di pensiero oltre che di scrittura. La sonorità dell'anafora e il suo significato letterario si combinano in un'esperienza che supera l'impressione sulla pagina, stimolando il campo uditivo[242], come a preparare il lettore a una lettura ad alta voce o una performance.

---

[242] Già nella sezione che rielaborava "Furibondo", troviamo uno slittamento dall'immaginario visuale e visionario tipico di Campana verso il capo della sonorità: «La tua serena stanca voce […]» (v. 335).

L'aspetto acustico si conferma essenziale nel crescendo che, come accennato precedentemente, conduce alla materializzazione nominale di Gesù.

> Eventually, the 'strilli' become Christ's shouting and cursing 'Jesù che maledici', and 'la Pietà' finally gets hold of its (unwilling) 'victim': 'sento la Pietà afferrarmi'.[243]

Il soggetto, difatti, è in una condizione di presupposta incapacità di intendere e di esistere (vv. 377-379):

> […] Più morta
> che viva, più viva che savia. Più morta che savia.
> Più reale della tua luce improvvisa.

Tornano, associati, il tema della morte e della sanità mentale: «savia» infatti è elemento di doppio interesse nel caso dell'uso rosselliano in quanto ascrivibile alla condizione fisica e mentale di un soggetto, e alla sua capacità di ragionare in maniera equilibrata, e di giudicare. Nei versi poco precedenti a questi si è potuto osservare il connubio tra sentimento e ragione, caratterizzanti entrambi lo stato del soggetto e quindi definendolo nella sua interezza e senza semplicistica riduzione ad un unico aspetto; in questo caso, è nella ristrettezza di una sola parola che si contengono, legati, due aspetti fondamentali della condizione di donna e di scrittrice. L'atto creativo da parte del genere femminile è stato osservato lungamente come un fenomeno di anomalia, un disturbo della normalità: questa alterazione della norma è qui definita nell'essenza stessa del soggetto poetico, che nella tensione triangolare tra vita, morte e sanità\raziocinio si muove rapidamente contenendoli in una dimensione sola, di coesistenza che la rende, nonostante il paradosso, «più reale».

---

[243] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 51.

La totale umanità – "realtà" – del soggetto è contornata dal misticismo della scena religiosa, ereditata da Scipione e rivisitata anch'essa secondo la cultura mista entro la quale viene educata Amelia Rosselli. La pietà qui tratteggiata, che nessuno «riconosce» o alla quale nessuno «bada» ricorda quella che è mancata nell'occasione della guerra che ha colpito così direttamente la famiglia Rosselli, e un possibile specchiamento di questa in un contesto di declinazione laica simile a quello applicato per l'interpretazione della Tzedaqah. Una battaglia interiore tra forze di azione e resistenza, di scoperchiamento e impedimento: la colpa, che proviene dall'istituzionalizzazione colpevolizzante esterna, viene interiorizzata e usata come arma contro il proprio stesso desiderio; il soggetto diviene il proprio stesso censore.

> The presupposed text's serene, mystical religiosity is turned here into a nightmarish fight with an almost overwhelming sense of guilt, which operates itself as a restraint over the subject's behaviour.[244]

Ciò nonostante, la stessa scrittura emancipa il soggetto femminile – entro e fuori la poesia – dalla censura totale. La ricerca della propria voce come dell'espressione del proprio desiderio divengono essi stessi momenti rivelatori, definitori addirittura. Poco prima, Rosselli, dichiara non per la prima volta nella totalità del poemetto: «Ed io non so cosa cerco» (v. 380). Come per le occasioni precedenti (lì dove eguali o simili), la stessa dichiarazione della ricerca è un atto di ribellione alla norma: non solo il soggetto femminile acquisisce lo statuto, a tutti gli effetti, di soggetto – anziché essere fissato nella più consueta categoria di oggetto –, ma il processo di creazione di questo stesso soggetto poetico viene esposto al lettore in tutta la sua non conformità maschile.

Se il sistema simbolico tradizionale e la normalizzazione del maschile e femminile vengono messi in discussione attraverso il riuso e rovesciamento dei versi di autori

---

[244] Ibidem.

maschili, la terza e conclusiva sezione del poemetto si concentra su degli elementi più immediatamente individuabili. Nel caso di *Variazioni Belliche*, le figure prese a esame e mosse dall'archetipo che oramai le rendeva stabili appartengono al pantheon secolare (Elettra, Cassandra, Antigone), nel caso de *La Libellula* la presenza ingombrante dei fantasmi del Novecento si manifesta nelle – non a caso – fanciulle-fantasma del secolo: Ortensia ed Esterina.

> […] l'Ortensia di Rimbaud e l'Esterina di Montale – due figure alle quali Amelia affida il suo primo corpo a corpo con la tradizione, in quella celebrazione dell'adolescenza ribelle, e di decostruttiva graffiante ironia femminile, che è *La Libellula*: a loro è assegnato il compito di smascherare il «soppruso» della fanciulla-in-fiore quale tramite con l'Oltre da parte di un Soggetto maschile narcisistico e voyeristico.[245]

La "ricerca ribelle" identificata da Tandello risiede nella sperimentazione al dettaglio nella manipolazione del Soggetto-poetico e della sua alterità, così come il Soggetto-poetico è alterità rispetto al soggetto scrivente. In una costante combinazione di adesione al segno e al tracciato e repentino stravolgimento si costituisce lo spazio necessario alla discussione di un tema portante della poetica rosselliana, e alla base anche del principio di narratività interna al poemetto: il dialogo con i Morti.

L'assenza difatti non costituisce un limite nel rapporto nella poetica rosselliana, che sembra dispiegare il tempo come uno spazio di condivisione e rapporto reali, uno spazio su cui il tempo cronologico del tempo materiale e le sue ripercussioni non sono limitanti. L'avventura ribelle di Rosselli, operata con ben poca spontaneità, articola una curiosità, e ricerca di instaurare, attraverso la poesia, un rapporto orizzontale di dialogo con l'assenza (e gli assenti). Osserviamo piuttosto la messa in scena – in termini effettivamente teatrali – della sperimentazione lungo la linea del confine del lirismo classico, in cui il Soggetto poetico e le sue declinazioni mitiche (secolari, come per il caso

[245] E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito* (Rome: Donzelli, 2007), p. 60.

dell'Ifigenia presentata in *Diario in tre lingue*, e moderne) aspirano a una libertà verticale attraverso la rarefazione del concetto stesso di assenza.

D'altro canto, è proprio attraverso l'attinenza alla prospettiva canonica del femminile che osserviamo la categoria associata con l'impalpabile, con l'assenza, spesso con la stessa morte e il fantasma del corpo che fu. La tradizione che associa il femminile con l'assenza viene adoperata da Rosselli al fine di dissolvere interamente la distanza tra i rapporti: il soggetto poetico-fanciulla si rivolge quindi alle sue specchianti alterità, riconoscendosi in esse proprio nel principio stesso dell'assenza. Divengono così eguali, e il loro rapporto è a tutti gli effetti orizzontale e comunicativo: l'essenza che ne costituisce la presenza è la stessa immaterialità. Vi è costante dialogicità e altrettanta identificazione, creando uno spazio in cui vita e morte combaciano, reale e irreale altrettanto. Uno spazio-tempo dove non viene esercitato il potere della mera geografia e cronologia, e nel quale il contatto con i morti assume a tutti gli effetti i connotati del vero in quanto fermamente logico. Tutto è assente come tutto è presente[246].

Nel caso di *Hortense*, la fanciulla del testo di Rimbaud non è solo «una misogina rappresentazione del femminile retta dalla più che vagamente sadica iconografia simbolista di spreco erotico»[247] ma anche, osserva Rosselli stessa[248], emblema antesignano della miseria sociale entro la quale la condizione femminile è costretta. Alla base di questa denuncia si applica la riscrittura rosselliana, che sottrae alla funzionalità di

---

[246] Si può osservare quindi un primo lavoro di demistificazione e disgregazione del tu, operazione che Rosselli porta avanti a partire dal principio montaliano. Altrettanto, questa coesistenza paradossale assume connotati assolutamente logici e strutturati una volta concepita come uno spazio mentale strutturato: come il pubblico e il privato si mescolano, così il tangibile e l'onirico, e così la parola e il suono.

[247] E. Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, p. 66.

[248] «[l]ettura confermata dall'osservazione di Amelia Rosselli riguardo a un Rimbaud antesignano e protofemminista», ivi, p. 66-67.

ogni rapporto – finanche quello sessuale – il femminile, ristabilendo nei suoi versi la dimensione del reale e la nobile espressione del desiderio come forma autonoma e valida.

> In La Libellula, the source text is challenged in two ways: Hortense is claimed back as a non-ambiguous feminine symbol, and the feminine fender reappropriated to female symbology.[249]

(vv. 430-446)
Trovate Ortensia: la sua meccanica è la solitudine
eiaculatoria. La sua solitudine è la meccanica
eiaculatoria. Trovate i gesti mostruosi di Ortensia:
la sua solitudine è popolata di spettri, e gli
spettri la popolano di solitudine. E il suo amore
rumina e non può uscire dalla casa. E la sua
luce vibra pertanto fra le mura, con la luce,
con gli spettri, con l'amore che non esce di
casa. Con lo spettro solo dell'amore, con lo
rispecchiamento dell'amore, con il disincanto,
l'incanto e la frenesia. Cercate Ortensia: cercate
la sua vibrante umiltà che non si sa dar pace,
e che non trova l'addio a nessuno, e che dice
addio sempre e a nessuno, ed a tutti solleva
il cappellino estivo, col gesto inusitato della
pietà. Trovate Ortensia che nella sua solitudine
popola il mondo civile di selvaggi.

In questa occasione non è la memoria incipitaria a riprodursi, pur rimanendo però allo stesso tempo alla base dell'azione. L'imperativo che chiude la poesia di Rimbaud («Trouvez Hortense!») si pone qui ad aprire i versi di Rosselli, chiamando immediatamente in causa il lettore – anzi, i plurimi lettori con cui si interfaccia costantemente il testo. La ripetizione di questo imperativo sostanzia fortemente il desiderio dell'efficacia dello stesso, come un uncino che tenga il lettore in termini di vicinanza con il testo, e la figura stessa dell'Ortensia rosselliana. Una volta accertatasi di

[249] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 74.

questo corpo a corpo tra lettore e testo, Rosselli pare allentare la presa e anziché focalizzarsi sul risultato – ovvero il ritrovamento di Ortensia –, lascia spazio per un'azione semi-indipendente. Invita infatti a «cercare» Ortensia, prima di tutto; presentata la sua forma e i suoi «gesti mostruosi», e altri indizi, quasi avvia una caccia al tesoro. Rosselli deliberatamente offre spazio di meta-azione al lettore, valorizzando così il gesto stesso della ricerca e parificandolo a quello conclusivo dell'azione risolta (il ritrovamento). Ancora una volta viene accentuato il focus, quindi, sull'esperienza del laboratorio del pensiero, sul tentativo di autonomia, e sul processo di realizzazione degli individui: il soggetto poetico, che inscena in tutta l'opera questo meccanismo rivelatorio, trova ora una corrispondenza nei suoi lettori, incitati a mettere anche loro in scena quell'operazione di riconoscimento e movimento che il soggetto poetico va stabilendo nella durata di tutto il poemetto.

Proseguendo nella lettura, vediamo inscenata in piena regola la pratica della relazione tra spettri: Ortensia, difatti, abita la solitudine come un luogo (chiuso, rappresentato dalle mura che ne segnano la costrizione, come nel caso delle celle di Cassandra in *Variazioni Belliche*): «la sua solitudine è popolata di spettri, e gli/ spettri la popolano di solitudine» (vv. 433-434). Ortensia diviene ella stessa luogo, un luogo di pluralità, in un continuo motivo del perdere e riaffermare la propria fisicità: una coesistenza di materialità e rarefazione.

> La riscrittura stravolge allora la brutalità e la meccanicità della decadente allegoria rimbaudiana, trasformando ciò che è cifra, codice, segno, oggetto in nome, storia, soggetto di un destino umano, occupante uno spazio storico di gesti, di parole, di passioni.[250]

Per quanto riguarda una mappatura semi-fisica del soggetto, torna essenziale l'annotare la posizione di Ortensia come è stato rilevante identificarla precedentemente

[250] E. Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, p. 67.

per il soggetto poetico. Ortensia, chiusa tra le mura e che «non esce di casa» (vv. 436-437) ed entro le cui mura la sua «luce vibra» (v. 436), «non si sa dar pace» (v. 441). È in questa costrizione spaziale che «non trova l'addio a nessuno, e che dice / addio sempre a nessuno» (vv. 442-443): la finitezza della stanza si trasforma in una prigione popolata di impossibili presenze alle quali è conseguentemente impossibile dire addio. Non c'è rifugio – una soluzione in altri testi di Rosselli presente –dalla condizione nello spazio chiuso, solo tensione verso l'esterno: distanza dagli spettri. La soluzione di questo nodo narrativo risiede proprio nel passaggio dall'interno all'esterno, e da quella che potevamo immaginare una posizione verticale a una orizzontale.[251] Troviamo infatti già al v. 450 Ortensia «[s]orridente e fragile fra i lillà della vallata», dove il rapporto diretto tra la fanciulla e la morte non si interrompe ma anzi assume una più intensa nuance.

Ortensia, difatti, «muore fra i lillà, fragile e dimenticata» (v. 449): lo stato di morte della fanciulla – archetipo persefoneo tradizionale della lirica italiana e non solo – viene inscenato nella più classica delle cornici, quella della natura. Pur essendo "strana" questa vallata, composta da «strana erba e strano fiore» (v. 457), non intimidisce Ortensia che, invece, è proprio per sua natura assimilabile alla stessa: tanto che «muore e sorride ed è stranamente / felice» (vv. 453-454).

> Non più la stanza-prigione mal illuminata, ma una vallata di fiori accoglie un'Ortensia ora morente/morta, ormai spettro tra spettri, rimossa in una dimensione fiabesca, quasi mistica, di assenza di dolore.[252]

Il tema dell'amore che si traduce in follia e in conseguente morte rimanda inevitabilmente alla figura di Ofelia, presente sia testualmente nella scrittura di Rimbaud,

---

[251] Con un possibile rimando alla condizione spaziale del soffitto poetico nei primissimi versi del poemetto, dove però lo stato di natura è completamente inverso: «io ero stesa sull'erba putrida» (v. 14).

[252] E. Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, p. 67.

che visualmente nella rappresentazione «nel quadro eponimo del preraffaellita John Everett Millais»[253] (dove in maniera dettagliata Ofelia viene circondata dalle shakesperiane "fantastic garlands": strane ghirlande). La compresenza del mito persefoneo e di quello moderno e fortemente caratterizzato sessualmente di Ofelia avvalora la tesi di una ricostituzione di un pantheon femminile che sia evocativo in maniera funzionale a una nuova sistematizzazione del mito, di produzione e ispirazione femminile. L'Ortensia di Rosselli deruba Rimbaud di uno spettro e le conferisce una materialità, per poi dissolverla in un'ulteriore immagine (doppia: Persefone/Ofelia), rivelando «la complessità e la ricchezza dell'operazione di rilettura e riscrittura nella Libellula»[254] e la sua specifica funzionalità di genere.

> Hortense is claimed back as a non-ambiguous feminine symbol, and the feminine gender reappropriated to female symbology.[255]

Il tema dell'amore appassionato, fisico, torna esplosivo nella lassa seguente, che apre spostando il focus su un soggetto maschile che agisce: «Egli premeva un nuovo rapporto di piacere / egli correva al petto della donna amata» (vv. 458-459). Il movimento, fisico e metaforico, è del maschile verso il femminile: si ristabiliscono i connotati tipici dei rapporti tra i due generi, nei quali il soggetto poetico (femminile) lamenta l'inconsistenza del proprio essere fisico se non stimolato. «A che serve il mio essere di paglia / se tu non vieni con la forca a spostarmi?» (vv. 461-462): si domanda Rosselli – o il soggetto poetico –, ironizzando sull'autenticità di un soggetto femminile se manca la constatazione di questo da parte di un soggetto maschile. Vengono segnalati due pertinenze d'azione di default: quella di passività dell'oggetto del desiderio – il soggetto

---

[253] Ivi, p. 69.

[254] Ivi, p. 71.

[255] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 74.

femminile –, e quella di azione dominante del maschile, aggressiva. La critica mossa è duplice, perché la mera sintesi a questi comportamenti prestabiliti è di fatto umiliante per entrambi i sessi: «Con / le pinzette della **violenza** a pregarmi, a spostarmi, / a sposarmi?» (vv. 463-465). L'interazione è ridotta a una violenza (enfasi mia), operata e subita, che sottrae la capacità intima di esistere e agire nella propria unicità.

Per poter proseguire nell'analisi testuale de *La Libellula* al fine di mettere in luce i diversi momenti in cui ibridazione, rovesciamento e soggettività acquisiscono un valore determinante per la poesia scritta da donne è necessario prima presentare le forme testuali di ispirazione. In particolare, ritorna a questo stadio una presenza montaliana quasi ingombrante, con la quale Rosselli non manca di giocare di sponda.

> Fluisce fra te e me sul belvedere
> un chiarore subacqueo che deforma
> col profilo dei colli anche il tuo viso.
> Sta in un fondo sfuggevole, reciso
> da te ogni gesto tuo; entra senz'orma,
> e sparisce, nel mezzo che ricolma
> ogni solco e si chiude sul tuo passo:
> con me tu qui, dentro quest'aria scesa
> a sigillare
> il torpore dei massi.
>
> […]
>
> … le parole
> tra noi leggere cadono. Ti guardo
> in un molle riverbero. Non so
> se ti conosco; so che mai diviso
> fui da te come accade in questo tardo
> ritorno. Pochi istanti hanno bruciato
> tutto di noi: fuorchè due volti, due
> maschere che s'incidono, sforzate

di un sorriso.[256]

La poesia ha come centrale il tema dell'incapacità di vedere con chiarezza il volto del tu – donna –, e dunque conoscere il femminile, concretizzarne la sua presenza. Ogni qualità dell'oggetto è sfuggente ai sensi del poeta, fornendo così i dettagli vaghi di un incontro che perde di sostanza e che, con quella sostanza, perde la capacità relazionale tra soggetto e oggetto. Per questo motivo Francesca Montesperelli, nell'accostare il testo di Montale a "Two in the campagna" di Robert Browning, identifica lo spazio intertestuale tra i due in quello della «incomunicabilità».[257] Insiste anche che questa incomunicabilità non si limita a una distanza, ma si tramuta in una vera e propria frattura dello stesso soggetto poetico:

> scissione dello stesso soggetto, che non riconosce in sé nulla, si divide in due (il riflesso sul cristallo), ma l'atto scompare e non è più il suo, non è più la sua voce che sprofonda e lo divide ulteriormente dalla donna 'le parole *tra* noi'.[258]

Sulla base di questa contestualizzazione tematica della poesia montaliana, Tandello nel guardare alla lassa de *La Libellula* offre una rilettura delle operazioni di discostamento dall'ipotesto siano esse, pur apparentemente, minime. Come segnalato precedentemente, la memoria incipitaria è un elemento fondamentale nella riscrittura rosselliana: a maggior ragione, bisogna sottolineare che l'inversione dei pronomi («me e te») nel primissimo verso è un'operazione di centralizzazione del soggetto poetico (femminile) assolutamente in linea con la lunga operazione di rimuovere dallo spazio marginale il femminile. Il movimento della comunicazione proviene, in questo caso, in

---

256 E. Montale, *Due nel crepuscolo*, in *La bufera e altro (1956),* ora in *Tutte le poesie* (Milano: Mondadori, 1984).

257 F. Montesperelli, 'Letture parallele', *Sigma*, Anno XIII, n. 1 (1980), p. 70.

258 Ibidem.

maniera evidente dal soggetto poetico: la lingua, per quanto confusa, appartiene al soggetto poetico.

> (vv. 470-477)
> Fluisce tra me e te nel subacqueo un chiarore
> che deforma, un chiarore che deforma ogni passata
> esperienza e la distorce in un fraseggio mobile,
> distorto, inesperto, espertissimo linguaggio
> dell'adolescenza! Difficilissima lingua del povero!
> rovente muro del solitario! strappati intenti
> cannibaleschi, oh la serie delle divisioni fuori
> del tempo.

Si mantiene fedele, invece, la riproposta dei termini che indicano lo stato di alterazione: la cornice è quasi esatta, con la sua permanenza nel campo acqueo sia paesaggistico che di modulazione verbale. Se nel caso di Montale (e Browning) infatti, suggerisce Montesperelli, l'incomunicabilità è la dimensione di reciproco sentimento tra i soggetti, Rosselli – osserva Tandello – si concentra sul senso proprio della lingua. Per quanto incerta, in Montale troviamo elementi di presenza fisica (indicata, ad esempio, dal «viso»); Rosselli sostituisce a questo «ogni passata / esperienza» (vv. 471-472). Avviene una rarefazione dell'io e del tu, che paiono dissolversi nel complicato meccanismo che è la comunicazione. La fluidità della lingua diviene centralissima, e non è un caso: la ricerca di Rosselli ha proprio come tema centrale la flessione costante delle forme, delle grammatiche, delle declinazioni. Il plurilinguismo e la consapevole ibridazione delle metriche, assieme all'incursione di diverse lingue in strutture prestabilite, sono a tutti gli effetti gli esperimenti e i punti di forza di questa lingua rosselliana che cambia continuamente e si rinnova.

> […] while in the source text language, and poetry, are merely a mark of instability and remain almost unclaimed, in *La Libellula* the instability of poetry ('fraseggiare mobile') is denied and reaffirmed as distortion; its 'inappartenenza' ('leggere', 'tra

> noi cadono') becomes, through another transformation of opposition ('inesperto, espertissimo') the language of adolescence […][259]

La lingua dell'adolescente, della fanciulla in divenire, è metafora della lingua stessa, che si identifica solo parzialmente nelle forme del passato e aspira per questo a liberarsi dalle costrizioni. La lingua poetica di Rosselli, nella sua ibridazione tra lingue, musica, stili, ambisce a essere comunitaria; perché possa esserlo, bisogna riconoscere l'unicità delle espressioni dei molti che compongono questa comunità. La comunità di riferimenti di Rosselli è quella inclusiva che, non a caso, parla ai poveri e parla la «[d]ifficilissima lingua del povero!» (v. 474).

> L'atteggiamento sperimentale della Rosselli, tanto in musica quanto in letteratura, riscontra delle costanti: 1) un'innovatività mutuata da un confronto ricettivo e creativo della tradizione sia recente che remota; 2) la legittimazione di moduli estromessi dai canoni; 3) la ricerca di un equilibrio tra espressione individuale e istanze impersonali, tra soggettivismo e oggettivismo, tra emozione e razionalità, nell'indagine di forme ideali e assolute.[260]

A questo fine, la manipolazione degli ipotesti avviene a livello non solo stilistico ma anche ideologico. Come per la "Chimera" di Campana, la sezione di testo che si sviluppa a partire dal verso montaliano «Dissipa tu se lo vuoi / questa debole vita che si lagna» (*Mediterraneo*), pur mantenendo una struttura solida attraverso la ripetizione anaforica, «is affected by a series of transformations of oppositions and substitution which lead to a total denial of the Montalean discourse».[261]

> (vv. 477-504)
> Dissipa tu se tu vuoi questa debole
> vita che non si lagna. Che ci resta. Dissipa
> tu il pudore della mia verginità; dissipa tu

[259] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 70.

[260] S. De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, p. 105-106.

[261] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 71.

la resa del corpo al nemico. Dissipa tu la mia effige,
dissipa il remo che batte sul ramo in disparte.
Dissipa tu se tu vuoi questa dissipata vita dissipa
tu le mie cangianti ragioni, dissipa il numero
troppo elevato di richieste che m'agonizzano:
dissipa l'orrore, sposta l'orrore al bene. Dissipa
tu se tu vuoi questa debole vita che si lagna,
ma io non ti trovo, o non oso dissiparmi. Dissipa
tu, se tu puoi, se tu sai, se ne hai il tempo
e la voglia, se è il caso, se è possibile, se
non debolmente ti lagni, questa mia vita che
non si lagna. Dissipa tu la montagna che m'impedisce
di vederti o di avanzare; nulla si può dissipare
che già non si sia sfiaccato. Dissipa tu se tu
vuoi questa mia debole vita che s'incanta ad
ogni passaggio di debole bellezza; dissipa tu
se tu vuoi questo mio incantarsi, – dissipa tu
se tu vuoi la mia eterna ricerca del bello e
del buono e dei parassiti. Dissipa tu se tu puoi
la mia fanciullaggine; dissipa tu se tu vuoi,
o puoi, il mio incanto di te, che non è finito:
il mio sogno di te che tu devi per forza assecondare,
per diminuire. Dissipa se tu puoi la forza che
mi congiunge a te: dissipa l'orrore che mi ritorna
a te.

Il testo rosselliano presenta diverse variazioni formali (di grammatica e sintassi),[262] ma quanto preme soprattutto indagare alla luce degli elementi che tratteggiano l'epica moderna scritta da donne è soprattutto l'evocazione costante di un "tu" che torna a essere centrale e, soprattutto, antagonista. Lasciando ancora una volta margine d'azione alla controparte, Rosselli stimola l'intervento in favore del 'dissipare': più specificamente, la prima parte della lassa qui riportata si concentra sul volere del "tu" piuttosto che della sua

[262] Come analizzato da Tandello: «'dissipa' generates 'dissipata' (vita) and the infinitives 'dissiparmi' and 'dissipare'», E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 71.

capacità di agire. Il soggetto pare quindi reclamare attenzione, instaurare una tensione di desiderio con la controparte, riconoscendone implicitamente le possibilità e sollecitandone le voglie chiamandolo in causa. La declinazione del soggetto, altrove talvolta indefinita, assume qui connotati chiaramente femminili (per contesto): «il pudore della mia verginità» (v. 479) e «la resa del corpo al nemico» (v. 480). Queste affermazioni di pudicizia e sottomissione sono in linea con la lettura amorosa ed erotica che abbiamo esplicitato in precedenza, in un gioco di ruoli che altrove si ribaltano e svincolano dalle categorie; il soggetto delega l'azione e si fa preda sovvertendo il meccanismo precedente di questo amoroso rincorrersi, con una corporeità prorompente che sottintendono tutte le debolezze e tendenze umanissime del sé e dell'altro.

> […] [T]he 'tu' in the source poem is therefore denied by attributes that suggest humanity and fallibility. The 'tu' in the intertext is still the same one – the other, real, physical, the lover, the pursued-pursuer.[263]

Tanto umano che anche il principio di desiderio d'azione si alterna dalla possibilità: «Dissipa tu se tu vuoi» (v. 477, v. 482) si tramuta in un «Dissipa tu se puoi» (v. 488), e così avanti si cedono il passo desiderio e capacità d'azione in questa trasformazione non banale del verso. La possibilità di essere liberata da queste costrizioni: «il mio incanto di te» (v. 500), «il mio sogno di te» (v. 501), «la forza che / mi congiunge a te» (vv. 502-503), «l'orrore che mi ritorna / a te» (vv. 503-504). Il tema della libertà in contesti emotivi come politici, privati come pubblici, è non a caso il tema veramente centrale di questo intero poemetto: un '*Panegirico della libertà'*.

Si interrompe difatti la canalizzazione del discorso io-tu, e si apre a un'esperienza più vasta e inclusiva. A dettarne immediatamente i connotati di pluralità, la lassa si struttura secondo la ripetizione del verbo "rimuovere" mantenuto all'infinito:

[263] Ivi, p. 72.

un’indicazione precisa che si rivolge in maniera vaga al soggetto stesso, possibilmente al tu, e soprattutto alla dimensione maggiore comprensiva di un noi-voi: uno sforzo comune.

(vv. 522-535)
Rimuovere gli antichi angioli dai loro piedistalli
della pietà, rimuovere gli antichi angioli dal
loro piedistallo della fiertà, e buttar tutto
in mare. Rimuovere gli antichi angioli che con
il pregiudizio s’attaccano alle mie gonnelle;
riumuovere ogni sorta di viltà; rimuovere ogni
pentimento: rimuovere la fierezza e la pietà:
rimuovere perfino il vento che s'attacca alla
tua pienezza. Mangiare, dormire, sognare: non
prendere sonniferi. Mangiare, dormire, sognare
e osare: rimuovere l’antica viltà, rimuovere
le bende dei soldati dalle statue incoronate
dei giardini: rimuovere la pietà il sangue e
la fiertà.

Rosselli pare tornare a concentrarsi su un lavoro comune di rimozione del prestabilito e categorizzato, come l’abbiamo potuta osservare fare per i rapporti personali, anche su larga scala. Liberarsi dei miti precedenti che minacciano e appesantiscono il soggetto con «il pregiudizio» (v. 526), e senza «pentimento» (v. 528). Si alterna al gesto eroico della decostruzione quello dei semplici gesti: «mangiare, dormire, sognare» (v.530) e l’ambizione di riuscire a farlo senza supporto medico, conquistare il proprio baricentro. E così, partire da lì, per «osare» (v. 532) – esortarsi al rinnovamento, al cambiamento, all’ambizione per il bene comune secondo coordinate e sistemi di valori diversi.

Segue una lassa che torna a chiamare in causa “Furibondo” di Campana e in maniera apparentemente più attinente e allineata, ma che a una più attenta lettura si dimostra ancora una volta parte di quel sistema di ribaltamento tipica della riscrittura di Rosselli. Si dimostra particolarmente interessante, come osservato precedentemente da

Tandello, che questo momento di riscrittura «displays a more radical ambiguity in the identity of the writing subject already observed in the second section»[264]. La lassa si presenta strutturalmente fondata sulla ripetizione del verso campaniano «Abbracciata io l'avea», ma mette in scena un esercizio a più voci tra soggetti di generi e momenti della vita differenti. Una voce femminile giovane, in dialogo con una maschile più vecchia.

> The emphasis is thus all on the subjectivity of the feminine voice, since very little is said about the attributes of the lover. No pleasure and no forgiveness lie at the end of this affirmation of identity, and the relationship between the subject 'ammalata d'amore' and the 'other' becomes one of an endless, fruitless pursuit marked by the realisation of a difference, an unfathomable gap that exists between the 'io' and the 'tu'.[265]

(vv. 564-572)
Abbracciata io l'avea in un abbraccio
senza amore, in una notte senza fondo, senza
fondo d'amore. Ed io ti chiamo ti chiamo ti chiamo
sirena, ci sono solo. E tu suoni e risuoni e
risuoni e risuoni o chimera. E perciò io ti chiamo
e ti chiamo e ti chiamo chimera. E ti chiamo e ti chiamo
e ti chiamo sirena.

Nonostante l'atrocità del gesto affettivo «senza amore» (v. 567), in una triste «notte senza fondo» (v. 567) che pare non promettere realizzazione del desiderio o luce a seguire, il silenzio viene interrotto ripetutamente. La sonorità – elemento fondamentale per Rosselli – spezza il vuoto del silenzio, e la ricerca, seppur disperata, di comunicazione e interazione sovrasta questo nulla. Nonostante l'incomunicabilità, alla chiamata dell'io risponde il suono del tu: la tensione si mantiene viva.

Una lassa di decisiva rilevanza per l'operazione di smussare e addirittura ribaltare la convenzionalità di genere è certamente quella dedicata all'Esterina montaliana («the

[264] Ivi, pp. 51-52.

[265] Ivi, p. 54.

opposite of Hortense - both iconographically, and as fictional identity».[266] L'Esterina di *Falsetto* appartiene all'espressione della semplicità, nella sua attinenza con gli elementi naturali quali la terra, il sole, e l'acqua, è vera figurazione del femminile categorizzato, che con la sua ingenuità è elemento di indagine per la controparte maschile, razionale, strutturata nel pensiero, il cui punto di vista sfrutta l'oggetto-tu femminile (*Esterina*) per una rivelazione propria.

> The manipulation of 'Falsetto' represents an operation of deconstruction of Montalean discourse by the deliberate insertion of a feminine point of view, which modifies and subverts the traditional image of feminine gracefulness and lightheartedness, and appropriate the traditionally masculine metaphysical preoccupations of the poetic voice.[267]

A livello strutturale l'adoperare la ripetizione analogica si mantiene la chiave del meccanismo di avvicinamento all'ipotesto, anche in questa occasione che si rivela però meno battente rispetto ad altri momenti analizzati in precedenza.

(vv. 591-631)
Se i vent'anni ti minacciano Esterina porta
qualche filo d'erba a torcere anche a me, ed
io seria e pronta m'inchinerò alle tue gonne
di sapiente fanciulla, troppo stretto il passaggio
per il tuo corpo allegro. Dietro al tuo banco
degli usurai precisi e assurdi (i poveri con
la grinta sapiente nella loro inestetica differenza),
dietro ogni rimpianto di bellezza, dietro la
porta che non s'apre, dietro alla fontana secca
al sole, lanterne verdi e cupe e ingiallite portano
sino al monte della pietà, sino al castello miracolosamente
scolpito per i cattivi preti. I miei vent'anni
mi minacciano Esterina, con il loro verde disastro,
con la loro luce viola e verde chiara, soffusa

[266] Ivi, p. 75.

[267] Ivi, p. 76.

d’agonie; luci, nuvoli disfatti e incatenati,
incatenati dalla limpidità di Dio, scoloriscono
l’aria che non ha limite, il piccolo ruscello,
la grave spaccatura. Ma tu non sei di quelli
che s’incantano al paesaggio. Torna ai tuoi canti
del cavallo che sapeva lunga la storia della
razza della sua bisnonna. Esterina i tuoi vent’anni
ti misurano cavità orali ed auricolari Esterina
la tua bocca pendente dimostra che tu sei fra
la più stanche ragazze che servono al di dietro
dei banchi. E tu la zappa ti sei portata al collo,
s’infigge di mezze lune. Te cerco su di un altro
binario: io te cerco nella campagna deserta.
Il verde soppruso del tuo miracolo è per me la
prima linea incandescente del mio cuore, la mia
schiena infallibile. La morta collina, deserto
ingigantito dalla tua partenza – la luce che mi
folgora troppo dura l’occhio asciutto! Il pensiero
di te mi inveiva, il pensiero duro di te reale
mi smorzava la gioia di te irreale, più vera
della tua vera vissuta visione, più lucida della
tua vivida dimostrazione, più lucida della tua
lucida vita vera ch’io non vedo. Della solitudine
le trombe delle scale! Il tetro gingillo della
carità; il tubercolitico ansimare; la corta freccia
che avvelena.

L’incipit montaliano – «Esterina, i vent’anni ti minacciano» – ripreso per tre volte nel testo da Rosselli, subisce immediatamente una negazione attraverso la messa in dubbio dell’evento stesso con l’aggiunta della particella condizionale ‘se’, posta a principio del verso – «Se i vent’anni ti minacciano Esterina» (v. 591) –. Si evidenzia la centralità della relazione tra il dubbio (d’esistenza) e il soggetto invocato (Esterina), speculare rispetto al posizionamento nel verso montaliano. Nella seconda rielaborazione del verso, osserviamo a uno slittamento di identità – tema ricorrente anch’esso nella

riscrittura rosselliana – nel riuso del verso «I miei vent'anni mi minacciano» (vv. 602-603) dove se non una vera e propria assimilazione tra il soggetto poetico ed Esterina, possiamo dire che la stessa minaccia pone in relazione e assimila in *un unicum* il subire l'esistenza di referente secondario, di categoria femminile naturale. L'esercizio di spostamento e immedesimazione è prossimo a quello operato in altri luoghi della scrittura e, non a caso, lì dove – in corrispondenza a Ortensia e Esterina, modelli moderni di archetipi letterari che si determinano nella tradizione – Rosselli si rapporta direttamente, o attraverso il proprio soggetto poetico, alle figure del pantheon femminile di tradizione greca.

> [Rosselli] altera radicalmente lo stato del Soggetto e il rapporto fondante di distanza e opposizione tra Soggetto e figura che strutturano l'universo simbolico della fonte montaliana.[268]

A questa maniera, l'agire autoriale di matrice femminile sul testo – che deruba la tradizione di linea maschile della definizione del femminile – diviene ispirazione di autocoscienza, nel mondo reale, e dà forma a un Soggetto che si compone di interrelazioni, nella dimensione poetica, basate non più sullo sguardo ricevuto ma sullo stato effettivo del Soggetto, sulla costituzione stessa dell'io.

Esemplificativa di questa genesi dell'io, che trova una sua dimensione nelle crepe della costante tensione tra individui, soggetti, passioni, desideri e bellicosi rapporti con l'alterità e col mondo è l'incipit dell'ultima lassa del poema (sulla quale non a caso si concentra anche il commento del manifesto "Fragili Guerriere").

> Ne La libellula, il combattimento caotico fra l'Io e il Tu, che percorre tutto il poema come un'interrogazione ossessivamente incessante – una questione di vita o di morte – si risolve nel finale del poema in un reperimento identitario

[268] E. Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, p. 80.

coraggiosamente partenogenetico, quello di una Figlia dei Padri che, assumendosi la responsabilità dell'autorizzazione, si autorigeneri come Figlia del Sé.[269]

(vv. 631-635)
Ben fortificata alla pioggia, ben sommessa
al dolore, ben recapitata fra i tanti filtri
delle esperienze – sapere che la luce è tua madre,
e il sole è quasi tuo padre, e le membra tue
tuoi figli […]

Questa nuova consapevolezza avvia una tensione verso l'esterno, chiudendo la lassa con un dire che sembra una messa in guardia rivolta a chi legge come a chi scrive. Un incitamento all'azione e alla ribellione, che segni, definitivamente, in letteratura e in vita, la strada per la libertà agognata.

(vv. 646-652)
[…] Rovina
la casa che ti porta la guardia, rovina l'uccello
che non sogna di restare al tuo nido preparato,
rovina l'inchiostro che si fa beffa della tua
ingratitudine, rovina gli arcangioli che non
sanno dove tu hai nascosto gli angoli che non
sanno temere.

2.1.i.iv Conclusioni.

Io: la libellula

In accordo con la poetica tutta della produzione di Rosselli, il soggetto che si muove entro la grammatica e il linguaggio disorientanti adottati è, come vuole il titolo, instabile. Senza mai ripiegarsi su sé stesso, tale soggetto compie un costante slittamento in un processo di ridefinizione e riposizionamento costante.

[269] Vd. manifesto "Fragili Guerriere", *Appendice* (pp. 313-316)

In primo luogo, come osservato da Tandello nell'*Introduzione* al Meridiano, ci confrontiamo con un soggetto fortemente femminile, che si mantiene in ogni evenienza protagonista dell'atto poetico. Ciò nonostante, una lettura lineare che preveda la sola identificazione dell'autrice con il soggetto, come del soggetto poetico con l'espressione della prima persona singolare, risulta quantomeno riduttiva. Il portato della tradizione lirica italiana, difatti, si manifesta nella sua caratteristica più moderna nello sperimentalismo proprio di questa autrice così difficilmente ascrivibile a una corrente. Leggiamo infatti nell'*Introduzione* che il soggetto non manca di identificarsi con il Tu oggetto della tradizione: questo processo avviene in totale consapevolezza, non andando a negare quindi quanto osservato in "Fragili Guerriere", ma anzi offrendo una più interessante analisi del metodico lavoro di Rosselli rispetto al senso di instabilità che presenta al lettore uno 'straniamento' che Tandello identifica come un costante lavoro di 'riposizionamento'. Bisogna inoltre specificare che la seconda persona singolare, nell'uso che ne fa Rosselli, assume una valenza plurale. Tenendo a mente l'intento politico di rivolgersi a, e a identificarsi con, una collettività massacrata dagli eventi storici che hanno comportato divisioni e incomprensioni assolute, Rosselli non si sottrae alla possibilità di risanare queste fratture attraverso il valore testimoniale della condizione personale e umana, esplicitando nell'instabilità del posizionamento la pratica necessaria per una universale comprensione, e nella *promessa di un semplice linguaggio*.

L'affermazione della presenza del soggetto, spesso rimarcata attraverso un frequento uso esplicito della prima persona con reiterato uso del pronome, assume anche un valore politico fondamentale per una lettura completa dell'uso che fa Rosselli della lingua e della poesia. Se come abbiamo potuto osservare l'esposizione fisica attraverso la scelta di prendere parte ad avvenimenti pubblici – letterari e non –, afferma la consapevole scelta di spostare dal margine al centro della scena un corpo di donna,

riappropriandosi di una esposizione centrale lungamente negata a livello sociale, similmente Rosselli pratica in poesia questo stesso meccanismo. Come anche già suggerito da Friedman, questo abbandono delle mura per la centralità della scena riconsegna alla scrittura un portato epico assolutamente innovativo, che si verifica a doppio livello nell'espressione delle autrici come nel posizionamento dei soggetti di cui scrivono; ad avvalorare ulteriormente questa tesi, attraverso la lente offerta da Cavarero, è ancora Tandello a individuare nel profilo di questo nuovo soggetto rosselliano una espressione singolarissima della tensione tra vita e poesia che percorre tutta l'opera dell'autrice.

> Il Soggetto della sua poesia è corpo politico che esiste ai margini di un ordine simbolico (quello sancito dal nome del padre – e in questo caso letteralmente) che lo vuole sottomesso e inerme, ma che tuttavia "occhieggia" (la parola è rosselliana) con malcelata speranza il *chi* che in quella inermità non si riconosce.[270]

Un Soggetto che gioca col simbolico, rivisitandolo nella coscienza di poterne prendere le distanze, e sfuggendo ad una tragicità anticipata dall'archetipo – basti pensare all'uso di figure come Elettra, Cassandra, Antigone, Ifigenia e, vedremo proprio nel testo del *La Libellula*, l'Esterina montaliana – in un instancabile lavoro di riappropriazione del sé in quanto tale. A muovere questo Soggetto è un'autorialità che inscena un teatro simbolico del sé entro il quale affiancarsi e sovrapporsi ai «destini tragici sui quali quello del Soggetto si innesta per il solo tempo drammaturgico»[271], che esplora la giacenza nel nome che non gli appartiene e che nasconde il Sé al Soggetto, e che adopera l'alterità come cardine per il proprio movimento: pratico, e allegorico.

A uno stato delle cose e della poesia in cui «l'unica forma di conoscenza che la lirica può offrire è radicata nella perdita e [in cui] lo statuto del suo Soggetto persiste

---

[270] E. Tandello, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, pp. X-XLII: XXXIV in A. Rosselli, op. cit.

[271] Ivi, XXXVIII.

come desiderio fantasmico, con una fragilità e vulnerabilità di cui lei stessa si dichiara consapevole»,[272] Rosselli non smette di interrogare l'io, chiamandolo in causa continuamente, invocandolo come invoca quegli stessi morti con cui si pone in dialogo, in uno spazio-tempo poetico che è tutto ultra-presente, riconoscendogli necessità di esistere *in absentia*. Un io-Soggetto presente a sé stesso, quindi, più che presente in quanto tale, che vorticosamente riproduce quello stesso movimento indicato dal titolo.

> La scoperta dei limiti del discorso lirico nell'articolare un sé che non è né centrale né maschile, e soprattutto la sua dubbia utilità nell'articolare un'adolescenza quale dimensione di desiderio e turbamento, passione e terrore, avviene (come nella «trilogia» delle *Variazioni*) *anche* attraverso la rivisitazione di figure del femminile appartenenti questa volta alla tradizione lirica. Il tuffo nell'inchiostro (si ricordi qui l'Ifigenia di *Diario in tre lingue*) della *Libellula* riporta a galla altre fanciulle «perdute» che il poeta, introduce quali esempi di «condizione femminile».[273]

Similmente, l'occupare lo spazio dell'archetipo femminile è significativo per una rilettura e riscrittura dello stesso. Vestire i panni della tragedia femminile per scegliere di dismetterli indica una forte coscienza di voler affrontare il sistema simbolico trasmesso, e rivisitarlo secondo necessità e coordinate più attinenti a una prospettiva femminile. Il mito contiene nella sua struttura narrativa qualcosa di inevitabilmente familiare a un pubblico esteso, e quindi la riappropriazione e rielaborazione di questa narrativa diviene particolarmente forte e incisiva per la riformulazione di una nuova struttura culturale. Rosselli visita il *pantheon* classico (ad es. Elettra) e moderno (ad es. Esterina) e lo rivista, fornendogli una nuova funzione. Rosselli mescola sapientemente il significato primo e quello aggiunto – o per meglio dire, raggiunto, poiché spesso viene propriamente inscenata in poesia questo processo di evoluzione –, attingendo da un immaginario comune che ha secolarmente forgiato la trasmissione della percezione del femminile.

---

[272] Ivi, p. XXXIV.

[273] E. Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, p. 62-63.

In termini strutturali, questa compresenza del valore passato e presente si deforma in diversi tentativi di reinventare il linguaggio, semantico e figurato, attraverso il quale comunica il mondo. Lo osserviamo quindi nell'ibridazione dei generi e nella varietà degli stessi sperimentati dall'autrice, nella complicità e nella tensione tra le lingue e le grammatiche con cui familiarizza e che si risolve in una lingua originale e diretta anche lì dove apparentemente oscura. Una rivisitazione a tutto tondo, quindi, del sistema simbolico come di quello letterario, grazie alla posizione di margine cui l'autrice per via del suo genere identificativo, della sua malattia mentale, della sua religione era costretta a vivere: la coscienza di sapere da dove ci si muove porta Rosselli al centro, e con lei la voce di chi conosce la subalternità. La mobilità indicata da Braidotti e rintracciabile nel soggetto poetico rosselliano è quindi perno anche per un discorso più prettamente strutturale e linguistico, di sperimentalismo che riproduca quella stessa instabilità necessaria alla ricerca di conoscenza e flessibilità necessaria al ruolo di testimone e narratrice del mondo.

Ne *La Libellula* si esplicita forse al suo massimo l'impossibilità di riduzione della poesia rosselliana a un unico e singolare stato, o genere: sfugge la classificazione ordinaria, sovvertendo il prestabilito seppur all'interno delle più classiche regole di lirica e struttura.

Il primario elemento di sovversione che si verifica nella sintesi di tutto quanto detto sopra, è il rapporto di Rosselli con il pubblico: che si tratti di lettori, o di audience. Il corpo al limite tra il politico e il simbolico entro la poesia manifesta questa sua doppia valenza anche entro le coordinate storico-geografiche del presente di Rosselli. Ne *La Libellula* lo scontro tra la fanciulla vivente e la fanciulla soggetto-poetico non si risolvono, ma continuano il perpetuo movimento di incontro. Come osserva Tandello

> La frattura tra discorso e vita diviene particolarmente topica per la poesia di Amelia Rosselli, ma non nella direzione che ci aspetteremmo. Non è la vita ad andare contro l'universo discorsivo, ma è questo ad andare contro la vita e a minacciarla. La Storia funziona da testo che in qualche modo rischia di imporsi sul Soggetto quale destino già scritto.[274]

La biografia personale dell'autrice fa parte della Storia, e trova inevitabilmente posto entro la poesia come necessario cardine per una scrittura del vero. L'intento che risiede nella scrittura di Rosselli ne *La Libellula* è difatti prettamente testimoniale, e non oracolare come spesso hanno voluto dichiarare.[275] Gli elementi del mondo reale fanno quindi ovviamente incursione nella dimensione poetica, nella loro frammentata condizione del dopo-guerra: Rosselli ne riporta le contraddizioni, le stanche ripetizioni e anche le luci di potenzialità. E vengono continuamente chiamati in causa i numerosi "tu" che costituiscono la pluralità cui Rosselli si rivolge, nel tentativo di mettere in pratica una conoscenza ed elaborazione del reale in termini collettivi oltre che personali.

L'esperienza personale e la rappresentazione dell'universale si rapportano l'un l'altra dialogicamente per tutta la durata del testo, un principio di scrittura proprio della poetica di Rosselli. Come osserva Giovannuzzi:

> [l]'allegoria è doppia: la dimensione personale diventa allegoria della letteratura e viceversa. Maschile/femminile, io/tu, autorità e rifiuto dell'autorità, una controversa eredità paterna: non è possibile distinguere nettamente dove il discorso allegorizza e dove invece affiorano frammenti di esperienza.[276]

---

[274] Ivi, p. XXXV.

[275] Vd. Luigia Sorrentino sul blog di poesia che cura per la RAI: <http://poesia.blog.rainews.it/>, in linea con coloro che ne commentarono solo un aspetto 'sibillino' (vd. questa tesi, p. 156). Sul tema, e in particolare discutendo *La Libellula*, commenta piuttosto Rosselli: «Io non mi sento per nulla un oracolo. Fare l'oracolo, di questi tempi, sarebbe per lo meno imbarazzante» in un'intervista rilasciata a P. Di Stefano, Amelia Rosselli sulle palafitte, *la Repubblica*, 22 febbraio 1992.

[276] S. Giovannuzzi, *Serie Ospedaliera* in A. Rosselli, op. cit., p. 1334.

2.1.ii Impromptu

2.1.ii.i Genesi

Impromptu[277] è l'unica altra scrittura in forma di poemetto prodotta da Rosselli, tra le varie sperimentazioni stilistiche condotte nel corso della sua carriera. Come per *La Libellula*, Rosselli segnala una composizione felice, che Giudici ricorda avere «interrotto un silenzio di sette anni e riassunto, pur nella sua aggressiva novità, tratti essenziali e tipici della poesia di Amelia».[278] Come abbiamo visto, nel caso de *La Libellula*, ci troviamo davanti a una creazione auto-definita "poema fiume"; per *Impromptu*, un testo «furiosamente e felicemente composto nello spazio di un assolato mattino di quasi inverno».[279] Non mancano quindi le analogie nell'auto-narrazione di Rosselli sul momento creativo, un tentativo in entrambi i casi di mitizzare l'ispirazione e di conseguenza l'immediatezza del portato comunicativo di questi testi. Ciò nonostante, l'intenzione e la scrittura si differenziano notevolmente: se nel caso de *La Libellula*, difatti, Rosselli immaginava di rivolgersi a una folla – con vero fare da proclama –, *Impromptu* è dichiarato dalla stessa autrice essere un testo più settoriale per certi aspetti, e rivolto soprattutto a «un pubblico di poeti e filologi».[280]

> Un difetto del poemetto sta proprio nella difficoltà a far sortire leggerezza e facilità dalle prime pagine. Le prime penso siano per tutti difficili da capire. Poi però il poemetto prosegue nello strano, nello stilisticamente complesso con una sintassi semplice e un vocabolario molto semplificato. Il ritmo non è molto evoluto, contrariamente alla sintassi e alla grammatica che lo sono; però non vorrei che il pubblico pensasse troppo al lato tecnico: considero un difetto cadere nell'incomprensibilità.[281]

---

[277] Le notizie su poemetto sono a oggi raccolte all'interno dell'edizione Meridiano a cura di G. Palli Baroni, *Impromptu* in *Notizie sui testi*, in A. Rosselli, op. cit., 1415-1434.

[278] G. Giudici, *Introduzione*, ora in G. Palli Baroni, *Impromptu*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1416.

[279] Ibidem.

[280] G. Palli Baroni, *Impromptu*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1428.

[281] Ibidem.

Nel poemetto Rosselli concentra una nuova cifra stilistica, che pur non mancando di continuità con gli aspetti dominanti della sua pratica poetica (quale l'uso consapevole del *lapsus* linguistico), «sembrerebbe riconnettersi con le esperienze e le pratiche di scrittura degli anni Settanta, dopo l'entrata in crisi delle strutture rigorosamente chiuse che avevano informato l'ideazione originale di *Documento*».[282] Di forma oltre che di ispirazione diversa, quindi: «è evidente che l'orizzonte del poemetto è ormai lontanissimo dal «rullo cinese» della *Libellula*»[283] ma ancora una volta il privato e il pubblico si scontrano creando una particolare dimensione dell'esposizione dell'io poetico.

> Pensiamolo anche, questo mondo privato, come un *Hic sunt leones* di antiche carte geografiche: tormenti vi imperversano, belve vi ruggiscono, ombre di violenza come quelle a cui l'Autrice di *Impromptu* sembra rivolgersi nei versi "paesani" e guerreggianti, al punto di evocare (appena come titolo) l'idea della «descrizione di una battaglia».[284]

Il tema della battaglia è difatti un esempio della pratica di coesistenza di elementi del privato con elementi della storia, così come di uno spirito rivoltoso privato allineato a una comunità incitata alla rivolta collettiva e popolare nei confronti delle istituzioni culturali e politiche.

> Come fonte più immediata per la sua genesi la Rosselli ha indicato una costellazione di voci, insistendo in modo particolare su Dante e Ingeborgh Bachmann.[285]

Se forte e dichiarata è la presenza di Pasolini come interlocutore, rappresentativo del dialogo tra borghesia e popolo, altrettanto significativa è l'influenza diretta di

---

[282] Ivi, p. 1429.

[283] Ibidem.

[284] Ivi, p. 1419.

[285] Ivi, p. 1429.

Leopardi con «precise memorie leopardiane («magnifica la sorte progressiva», v. 23 è *La Ginestra*), [che] si complica di memorie evangeliche nella citazione «sale della / terra» di 11, vv.15-6 («Voi che siete il sale della terra» del *Discorso della montagna*) per accostarsi, nella conclusione del poemetto, al tema bachmanniano dell'antagonismo irriducibile tra Storia ed esistenza individuale («l'indifferenza per tutto ciò / che riguarda la Storia»), 13, vv. 15-6)».[286]

«L'antefatto strutturale più prossimo potrebbero essere i Lieder auf der Flucht (Canti durante la fuga), ripartiti in 15 movimenti, della Bachmann»[287], troviamo segnalato nel Meridiano tramite Camboni, eppure a un'analisi più ravvicinata condotta da De March i punti di contatto tra il lavoro delle due autrici paiono rarefatti. Risiede infatti in entrambe un impegno politico che non castiga il desiderio amoroso, e che anzi lo cura come motore rivoluzionario; e soprattutto: «[i]n entrambe, comunque, la figura femminile non è affatto miniaturizzata, anzi tenta un processo di elaborazione androgina in antagonismo con quella maschile».[288] Spiccato era anche in entrambe un approccio poetico-musicale alla scrittura, e in particolare l'uso della sillaba come unità sonora oltre che metrica, nonostante *Poesia e Musica* di Bachmann, che Rosselli aveva avuto modo di leggere attraverso la traduzione di un'amica, si presenti come un saggio «decisamente meno tecnico, meno strutturalista, meno oggettivo; anzi, sulla scorta di Hölderlin e Hegel, l'approccio idealistico si modula in toni a tratti misticheggianti ben lontani dai modi composti della Rosselli».[289] De March conclude dunque indicando che «le corrispondenze

---

[286] Ivi, 1434.

[287] Ivi, p. 1429.

[288] S. De March, 'Voci di creature incantenate. Amelia Rosselli ascolta Ingerborg Bachmann', *Enthymena*, n.7 (2012), pp. 173-182 (p. 175).

[289] Ivi, p. 178.

tra la Rosselli e la Bachmann non hanno una natura ampiamente genetica»[290], e che si rafforza invece l'ipotesi di un parallelo autoriale da intendersi nei termini di rappresentazione del sé-pubblico. L'esposizione del sé e del proprio vissuto nel clima culturale contemporaneo determina l'affinità umana e intellettuale, comprovata a sua volta da «un percorso che Amelia non poteva non sentire come parallelo al proprio e legato da un'analoga causa scatenante: la reazione all'offesa della Storia».[291]

Le intenzioni che muovono la genesi e la distribuzione e pubblicazione del testo subiscono varianti a seconda dei documenti a nostra disposizione.

> Ancora inedito, *Impromptu* viete letto durante un incontro di poesia che nel maggio si tiene alla Sapienza di Roma (cfr. lettera a John, 3 giugno 1980); vede quindi la luce nel fascicolo del gennaio-giugno 1980 di «Nuovi Argomenti» – uscito però in autunno –, anticipando di fatto di pochi mesi la pubblicazione in volume.[292]

Nonostante la configurazione dell'edizione per la pubblicazione non risulti chiarissima nello scambio con l'editore, e Rosselli paia disposta ad aumentare il volume con l'aggiunta di un numero di inediti per la pubblicazione, l'autrice afferma chiaramente: «Eppure il testo sta a sé, e per ora non fa parte d'alcun libro progettato».[293]

> Il poemetto – pubblicato all'inizio di marzo del 1981 – riscuote un certo successo internazionale: in Francia la Rosselli lo legge al Premier Festival International de la Poésie de Cogolin, 1-7 luglio 1984 e pochi anni dopo, nel 1987, una traduzione del poeta Jean-Charles Vegliante, rivista della stessa autrice, viene pubblicata a Parigi dalla casa editrice La Tour de Babel.[294]

---

[290] Ivi, p. 180.

[291] Ivi, p. 181.

[292] G. Palli Baroni, *Impromptu*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1424.

[293] Ivi, p. 1425.

[294] Ivi, 1426.

A testimoniare che la specificità della ricerca di Rosselli non si discosta dal principio di un linguaggio che possa appartenere a tutti, come difatti – soprattutto in relazione al momento della performativa – ribadisce come intenso scambio creativo.

> Spesso accade che il pubblico capisca cose che io non credevo di esprimere. Io non obbligo il lettore a interpretare a mio modo le poesie, bensì vorrei sapere come le interpreta. Quando si fanno letture in pubblico, e ultimamente spesso, le reazioni psicologiche si percepiscono poco, solo qualche volta. Udire le reazioni del pubblico, sia psicologiche che emotive, è per me forma di istruzione: è importante sapere cosa è reso chiaro, cosa pensa il pubblico. Non che io debba farmi servo del pubblico, ma non scrivo certo per non avere responso.[295]

L'aspetto interattivo e dialogico del testo, che si esprime nell'incontro con i lettori o con il pubblico a seconda del metodo comunicativo, si conferma anche nella fortuna di questo poemetto come elemento costituente. La lettura pubblica è difatti un aspetto portante dell'espressione rosselliana, attraverso la quale il testo poetico prende forma secondo quei moduli sonori investigati al momento della stesura e reinterpretati nell'atto di condivisione totale con il prossimo.

> Nel 2003 l'edizione viene ristampata nella collana «Quaderni del Tempo» con allegato un cd contenente la lettura dell'autrice, che riproduce quella che sarà presente in I93.[296]

Non un valore aggiunto, dunque, la registrazione audio ma una forma alternativa e costituente dell'esperienza poetica; e in particolare di quella 'poematica', come denominata nel manifesto "Fragili Guerriere". L'aspetto musicale e quello sonoro sono certamente fondativi di ogni prova di scrittura di Rosselli, ma la lettura pubblica del poemetto (come si è potuto osservare anche nel caso de *La Libellula*) diviene particolarmente rilevante nel caso dell'indagine di genere portata avanti in questa sede. Rosselli dà voce e corpo – con il suo corpo, dà voce – a un soggetto poetico e a una

---

[295] M. Camboni, 'Incontro con Amelia Rosselli', *DonnaWomanFemme*, n. 29 (1996), 64-83, pp. 80-81.

[296] Ivi, p. 1420.

presenza autoriale alternativa a quella canonicamente associata con questa forma lunga, e la tradizione orale legata al canto epico che esorcizza gli eventi storici, mitizza gli archetipi fondativi, e soprattutto porta a riflettere la comunità che ascolta in un momento di collettività.

> *Impromptu* dunque non è solo musica ma quanto guarda e accoglie la fisicità dell'evento facendo di questa accoglienza innanzi tutto concretezza e cura.[297]

2.1.ii.ii La forma dell'improvviso

Dopo sette anni di silenzio dalla stesura e pubblicazione di *Documento*, Rosselli torna a esplorare la forma del poemetto. Il testo presenta diverse similitudini formali e retoriche con *La Libellula*, quali ad esempio l'unità narrativa interna rafforzata dalle numerose ripetizioni, o la sostenuta ricorrenza intertestuale con le opere precedenti a segnalare continuità di ricerca.[298] L'impostazione antagonistica rispetto alle fonti poetiche antecedenti e contemporanea è motore di scrittura come ne *La Libellula*, anche qui segnalata attraverso una ricorrenza all'intertestualità eppure non serrata come nel caso del primo poemetto.[299]

Già dal titolo possiamo identificare il tipico lavoro di livellamento di significato e commistione di ricerca nell'esperienza poetica rosselliana. Come sostenuto anche nelle lettere inviate al fratello John e a oggi conservate a Pavia, verso la fine degli anni Settanta lo studio dell'etnomusicologia era riaffiorato nel quotidiano di Rosselli. La connotazione

---

[297] Ivi, 1421.

[298] «The frequent intertextual references to *La Libellula*, *Variazioni* and even *Documento*, do not merely echo lines and words typical of those collections, but positively manipulate formal and linguistic features experimented there, such as deviation, and serial repetition» E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, pp. 185-186.

[299] «Lastly, the intertextual references to poems by other authors such as Pasolini, Leopardi and the English Romantics, although less extensive and explicit than in *La Libellula*, point once again to intertextuality as a constant feature of Rosselli's experimentalism […]» Ivi, p. 186.

doppia dell'*Impromptu*[300] è a tutti gli effetti la *summa* perfetta delle aspettative rispetto alla creazione e allo sviluppo di questo testo: una improvvisazione spontanea, di ispirazione urgente; e anche una composizione musicale di breve durata – solitamente per piano, strumento caro a Rosselli –, un solo movimento di ispirazione libera. La descrizione testuale e quella musicale sono praticamente intercambiabili nella delineazione delle caratteristiche del poemetto, a rimarcare l'ampia gamma di accezioni che riposano in ogni termine accuratamente adoperato da Rosselli.

> Il fatto è che lei, se appena intravede o intrasente uno spiraglio, una potenzialità di significazione, vi si insinua di istinto, la sua ansia di significazione è implacabile.[301]

Esiste una continuità evidente con i titoli apposti alle prove precedenti – *Variazioni*, *Serie* – che costituisce una unità di ricerca che va affinandosi nel tempo, e che in *Impromptu* sintetizza le diverse esperienze formali e tematiche.

> *Impromptu* is a *poemetto* of 358 lines, divided into 13 parts of irregular length, and irregular metre, written in the style of a monologue. It's a 'polemica in versi' in which a female voice engages in a literal and metaphorical argument with an historical and literary 'brother' (Pasolini), then with an anonymous collective Other, in which the threat of a mysterious war, or battle, is articulated through the individual's private fears, and the old problem of 'impegno' is revivified in the form of a message of passive feminine resistance to private and public horrors. Its light movement and sense of urgency well reflect the intention suggested in the title, of a piece composed fast, on the spur of the moment, and highly charged emotionally.[302]

---

[300] È interessante osservare come l'impromptu musicale sia particolarmente caro ai romantici, per la sua forma libera e il suo sentimento di estemporaneità. Nella conoscenza di Rosselli, questo titolo si rivolge alla forma romantica di Chopin legandola inesorabilmente al suo aspetto letterario leopardiano. Quanto detto si può evincere, ad esempio, da questa «Le dico io quali sono le tematiche [dei miei componimenti]: l'amore, il dio mistico, per me dio è Buddha, la politica marxista, i contadini del Sud, l'analfabetismo, la storia della letteratura, Leopardi e Bach e soprattutto Chopin pianistico che considero un classico e un romantico» A. Rosselli, È *vostra la vita che ho perso*, p. 176.

[301] G. Palli Baroni, *Impromptu*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1417.

[302] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 182.

Questa 'polemica in versi' ricorre a una lingua che assorbe tutta l'esperienza plurilingue dell'autrice e la indirizza verso una chiarificazione del linguaggio,[303] in una evoluzione della ricerca condotta attraverso *Documento* (in cui si anticipa il desiderio di spogliare di orpelli la comunicazione nella 'promessa di un semplice linguaggio') che presenta una glorificazione dell'aspetto orale e ritmico della poesia, sovvertendo la sintassi.

> […] come già dal suo esordio, l'Autrice applica in *Impromptu* il procedimento per cui risultano in fine di verso abbastanza di frequente parole monosillabiche che, nella lingua comune, non sono funzionalmente e semanticamente autonome, come articoli, preposizioni, congiunzioni o particelle pronominali.[304]

La continuità tematica della composizione si regge molto sull'uso dell'*enjambement*, che «provoca l'infrazione tra ritmo e e sintassi […] e nello stesso tempo stabilisce un ponte tra una strofa e l'altra»[305] e mantiene il fluire del detto attraverso l'«orchestrazione semantico-fonetica».[306]

> Le strofe oscillano fra la misura aforistica dei due versi e le strofette che caratterizzano la seconda parte di *Documento* e molte delle *Poesie* – soprattutto i testi seriori al 1974 – in *Appunti Sparsi e Persi*. E del resto, a conferma di un quadro mosso, si osserva una serrata dialettica fra la tendenza alla ipersegmentazione di alcune delle 13 sezioni e un impianto del discorso che scorre di continuo, in contropiede rispetto alle fratture metriche.[307]

Questa frammentarietà quasi nevrotica sembra voler riportare l'attenzione del lettore a una rappresentazione del vero della società contemporanea, ma sono invece versi che esprimono l'autenticità dell'esperienza plurima che per contesto storico-politico

---

[303] Già in *La Libellula*, leggiamo «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio dell'adolescenza! Difficilissima lingua del povero!»: proprio quella lingua chiara che è degli umili è la più vera, e la più poetica e complicata da ricreare.

[304] G. Palli Baroni, *Impromptu*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1418.

[305] Ivi, p. 1430.

[306] Ivi, 1431.

[307] Ivi, 1430.

Rosselli era stata costretta a subire. Non un programmatico tentativo di sperimentazione che volgesse a rendere oscuro il conoscere, ma anzi uno svelamento di una realtà marginalizzata dall'incombenza della Storia. L'esercizio di pressione costante sulla terminologia (canonica, o inventata) adottata da Rosselli è una rielaborazione del vivere le lingue e le circostanze, nel tentativo di rivivificare la lingua poetica che andava distanziatosi dai suoi più nobili fruitori: i "contadini".[308] Il fluire linguistico è avvantaggiato dalla scelta di ridurre al minimo la punteggiatura, dipanando il detto lungo le 13 sezioni a mantenere continuità nonostante la compresenza delle voci e un movimento oscillante che apparentemente ostacola la fruizione immediata.

> I salti di identità, il groviglio di tempi verbali, le interruzioni del pensiero vengono tutti ricomposti entro un unico canale in cui il tempo scorre rapido, frenetico, quasi a sfuggire lo spettro del silenzio che aleggia alle spalle di ogni pagina.[309]

Il desiderio di comunicazione e condivisione è come sempre alla base della spinta artistica di Rosselli, che nonostante venga accolta criticamente come oscura e addirittura "sibillina"[310] ricerca invece una aperta trasmissione dell'esperienza (esasperata a più livelli, come attraverso la multisignificazione del significante). Così «in questo poemetto si intensificano i fenomeni di 'scrittura analfabeta', mentre la lingua a tratti si babelizza con inserti in francese e in inglese».[311]

> Da questo e in questo *dérèglement* che è la sua "lingua" italiana impazzita con superiore pazienza è pertanto da cogliersi il senso finale della sua poesia, a essa

---

[308] «È nel lessico che emergono in tutta la loro radicalità quel plurilinguismo e quella pluridiscorsività che costituiscono l'altra faccia del plurilinguismo rosselliano, quel misto di analfabetismo e letterarie che attraversa tutti i registri – dal cliché linguistico delle espressioni più colloquiali, al preziosismo aulico, all'elemento assolutamente inedito – creando potenti effetti di dissonanza», T. Bisanti, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli* (Pisa: ETS, 2007), p. 142.

[309] A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, op. cit., p.132.

[310] "La rifiuto come programma, ma la accetto come situazione non voluta, come fuori programma": Elio Pecora, *Un incontro con Amelia Rosselli*, in D. Attanasio, E. Tandello, *Amelia Rosselli*, "Galleria", a. 48, n. 1/2, Sciascia, Caltanisetta, 1997, p. 152.

[311] A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, op. cit., p.130.

> abbandonandosi con una fiducia che corrisponde all'eroismo di lei poeta, senza pretendere troppo di sceverarne il senso comune, il «documento» di vita, che pure c'è, ma che appartiene al mondo privato della signora Rosselli Amelia fu Carlo.[312]

Non si può ridurre a una esperienza interiore o personale il poetare di Rosselli, che si rivolge alla narrazione della Storia da un punto di vista marginalizzato ma determinante. Le vicende private vengono sì documentate, ma al fine di relazionarle ai mali comuni del mondo che le ha scaturite e che hanno afflitto i più. Il personale e il politico sono indissolubilmente intrecciati nel vissuto dell'autrice, e tali rimangono nella scrittura per scelta e vocazione. La terminologia bellicosa che caratterizza le scritture di Rosselli inscena il campo necessario per «il timbro tagliente del sarcasmo e la perentorietà della denuncia, con un immaginario che ruota intorno alle scorie della storia contemporanea, in un orizzonte in cui si giocano le sorti dei 'destini generali'».[313] E nel particolare, si concentra sulla formulazione di un io femminile che resiste agli orrori del tempo contemporaneo e del panorama politico-sociale attraverso il rifiuto di assimilazione dei connotati di categoria maschile generatori di violenza.

> They embody power, violence, and death, both public and private; they force the individual into a war she does not want to fight; the bellicose and belligerent attitude of *Variazioni belliche* is turned into a resistance based on the pursuit of innocence, and on the absence from the battle that goes on in the distance.[314]

La definizione di questo soggetto femminile poetico forte avviene attraverso la negazione, e il rinnegare costante delle declinazioni dispotiche del maschile: l'elaborazione rosselliana anticipa di molto i principi femministi che inneggiano a una rivoluzione danzante, anziché guerriera. Il principio di liberazione dell'io risiede innanzitutto nell'osservazione e testimonianza del mondo reale ma combacia altrettanto

---

[312] Ivi, p. 1419.

[313] A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, op. cit., p.136.

[314] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p.189.

con un interesse per la dimensione più umana ed emotiva; non nega dunque quella sensibilità che aveva assunto nei secoli una valenza negativa (nella società come nell'espressione artistica) ma anzi ne fa parte necessaria e costituente del nuovo soggetto eroico del mondo moderno: umano e consapevole di tale umanità, che non rifiuta l'empatia ma anzi la rende condizione assolutamente prioritaria. Quanto interessa a Rosselli non è infatti solo portare alla luce gli orrori del mondo e della Storia, ma raccontare anche la storia personale e collettiva di chi nel tracciato della narrazione portante non trova spazio, o viene silenziato, o addirittura tradito; e il soggetto femminile diviene una feconda risorsa espressiva corale.

> L'intero poema è attraversato da bagliori di un disastro, forse tutto è già accaduto, la battaglia perduta, le macerie, il fiume straripato, l'epidemia, ma l'impressione è che proprio chi è stato testimone, chi viene sospinto verso i confini sia in grado di raccontare e in questo racconto comprendersi e comprendere, quasi fosse un coro fuso nella sola voce dell'eroe.[315]

2.1.ii.iii Analisi del testo

Il riavvicinamento esplicito al tema politico avviene non a caso durante un periodo di fervente militanza all'interno del PCI, la cui sede trasteverina diviene luogo di dialogo, attivismo, e anche e soprattutto rifugio. Un rifugio dalla dimensione dei salotti romani, in cui intellettuali borghesi dialogavano – a suo avviso – senza osservazione e partecipazione al mondo.

> (vv. 1.1-12)
> Il borghese non sono io
> che tralappio d'un giorno all'
> altro coprendomi d'un sudore
> tutto concimato, deciso, coinciso
> da me, non altri – o se soltanto

[315] G. Palli Baroni, *Impromptu*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1422.

d’altri sono il clown faunesco
allora ingiungo l’alt, quella
terribile sera che non vi
fu epidemia ma soltanto un
resto delle mie ossa che
si rifiutavano di seccarsi
al sole.

L’incipit della sezione prima del poemetto presenta già diversi giochi linguistico-sintattici: il soggetto, espresso alla prima persona, viene messo in gioco in una doppia azione. La prima esistenziale («Il borghese non sono io») e la seconda, invece, di azione («non sono io / che tralappio»); quello che è interessante osservare è che il l’io si definisce, in entrambi i casi, attraverso la negazione. Si conferma fin da subito l’operazione di definizione del sé per antitesi, per scelta di non assimilazione. Il soggetto, quindi, trova un suo spazio alternativo grazie all’esplicito rifiuto di appartenenza alla dimensione borghese e alle pratiche di ‘tralappiamento’ tipiche della borghesia:

> Non esiste nella nostra lingua questo termine. L’ho cercato e non trovandolo l’ho inventato unendo due verbi che racchiudono e sintetizzano l’atteggiamento della borghesia in genere e in quegli anni in particolare. Se da una parte il borghese “tralascia” dall’altra “acchiappa”. E così nel momento in cui rifiutavo l’ingresso in un sistema di vita borghese, mi è sembrato importante dire che mi rifiutavo in ogni modo di essere il borghese che “tralappia”.[316]

La sperimentazione linguistica è segnata da questa forte carica inventiva, che si accumula in particolare nei neologismi: parole che rispondono a necessità espressive (similmente all’impiego di «disdegno» in *La Libellula*), un vocabolario che Rosselli elabora con la stessa certosina fabbricazione di un soggetto fino ad allora assente (femminile, identificativo, consapevole). Il lavoro sul portato e quello sullo strumento

[316] E ancora: C’è un collegamento con la settima stanza di *Diario Ottuso* in cui dico “Entrare nel silenzio della borghesia, a piccoli passi sicuri anche se apparentemente esitanti, noi facciamo di noi stessi una specie di lavatoio pubblico. Ulderico Pesce, *La donna che vola*, in Stefano Giovannuzzi (a cura di), *Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale*, cit. p. 41.

linguistico sono di fatto operazioni simili, in cui attraverso una stessa chiave d'accesso e di ricerca Rosselli definisce la novità. Solo una lingua nuova può parlare un soggetto nuovo, come quello che va formulando Rosselli: «concimato, deciso e conciso» (v. 1.4) dal soggetto stesso e «non altri» (v. 1.5). Un «clown faunesco» (v. 1.6) nell'ordinata e pacata pseudo-militanza degli artisti borghesi, che si agita per uscire dal silenzio: quello proprio, poetico, come quello esercitato sui dissidenti dalla Storia.

Similmente a quanto osservato per i neologismi, l'uso di diverse lingue – tutte prime nel caso di Rosselli – in uno stesso testo si concretizza in *Impromptu* come ancora più evidente risposta alla casualità dei *lapsus* che percorrono il testo. Il *word play* è un ponte tra diverse possibilità espressive e di esperienza, e in questo poemetto probabilmente ancora più esplicitamente che in precedenza. E così il «sole» (v. 1.13) trova corrispondenza nella «*lumière*» (v. 1.14), che nella sua accezione francese rimanda immediatamente alla ragione – l'Illuminismo – e alla conoscenza, strumenti che illuminano il percorso che però, ancora una volta, subito un rovesciamento («*par terre*», v. 1.15) non può che, nella prospettiva rosselliana, indicare la via per un «nostalgico procedere / verso un'impenetrabile morte» (v. 1.17-18).

Il binomio tra la luce del sole e quella falsata e artificiale di una "lumière" si ripresenta, e viene "impenetrato"[317] (altro neologismo rosselliano), il verso, da una notte «di soli e luci / per nulla naturali» (v. 1.20-21). Questa capacità appartiene a un 'tu' che, per quanto non esplicitamente chiamato in causa, attraverso indizi rimanda alla presenza fantasmagorica di Pasolini. Una celebrazione non solo del verso ma anche del suo uso della macchina da presa i cui risultati si proiettano, luci artificiali nel buio, nelle sale dei

[317] «[…] un «impenetravi» che, rilanciato al tempo stesso dalla sua stranezza di verbo ricostruito da un aggettivo partecipiale, evoca anche graficamente un contiguo «impetravi» che non è esplicitato, non appare, e tuttavia è presente come un convitato di pietra», G. Giudici, *Introduzione*, ora in G. Palli Baroni, *Impromptu* in *Notizie sui testi*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1417.

cinema. Pasolini riteneva fondamentale per l'intellettuale calarsi completamente nella realtà sociale del suo tempo, e questo emerge particolarmente nel suo uso del cinema – un «elettrico ballo non più / compaesano» (v. 1.22-23) – come *medium* alternativo alla letteratura (tra i molti adoperati) per promuovere l'arte come formula di resistenza e militanza.

> […] cinema militante inteso come superamento del cinema di spettacolo, come "suicidio dell'autore", inteso come rinuncia da parte degli intellettuali allo status di osservatori esterni privilegiati, per calarsi personalmente dentro le lotte'.[318]

(vv. 1.25-35)
[…] Difendo i lavoratori
difendo il loro pane a denti
stretti caccio il cane da

questa mia mansarda piena
d'impenetrabili libri buoni
[…]

combatte il soldo e non v'è

sole ch'appartenga al popolo!

Torna a manifestarsi l'adesione politica (e in particolare al PCI) nei versi che restituiscono il pane ai lavoratori, qui adoperati in maniera quasi propagandistica: l'opposizione alla silenziosa e noncurante borghesia si fa feroce, e la presa di coscienza di Rosselli non solo dichiara disincanto rispetto alle scelte della società contemporanea ma le antagonizza. Vengono quindi congedati con coscienza gli «impenetrabili libri buoni» (v. 1.29) che ragionano bene ma poco hanno da offrire alla comunità che ha

[318] P. Manera –S. Della Casa (a cura di), *Sbatti Bellocchio in sesta pagina. Il cinema nei giornali della sinistra extraparlamentare 1968-1976* (Roma: Donzelli, 2012), p. 215.

bisogni immediati, a rimarcare la vocazione poetica che muove l'intento primario di Rosselli: una comunicazione efficace e che risponda alle necessità collettive.[319]

Attraverso il ricorso all'uso dell'*enjambement* abbiamo un verso isolato che si scaglia sulla pagina tra le larghe spaziature come un mantra da tenere a mente per ripartire da lì: «non v'è / sole ch'appartenga al popolo!» (v. 1.35).[320]

La commistione di letteratura e musica persiste anche a livello sintattico, con uno slittamento tra le lingue che creano sonorità e corrispondenze («tank / tango»[321], v. 2.1-2) o l'esplicito riferimento a «codeste belle / note!» (v. 2.7-8), che indicano sia gli appunti poetici che di spartito. Anche a livello strutturale, l'utilizzo della negazione ripetuta che falsifica e poi rimarca («invero», v. 2.4) – sonoramente e sintatticamente – gli eventi, si protrae dall'esperienza (in particolare) delle *Variazioni*.

(vv. 2.11-21)
[…] ma mancanti
al sole di tutti i splendidi
soldi che hai riconosciuto
nella Capitale del vizio
che era Roma? E tu frassine
oh lungo fratello d'una volta

---

[319] Ancora si nasconde Pasolini tra i versi: la posizione di Pasolini nei confronti del Gruppo 63 si concretizza in una serie di articoli particolarmente *tranchant* (e.g. *La fine dell'avanguardia*, 1963). Qui, Pasolini accusa i Novissimi di ridurre l'esperienza letteraria ad una mera battaglia linguistica contro la borghesia senza, però, sostenerla con un comportamento umano in linea con la stessa; questo sottrarsi al dovere pubblico di intellettuali è un agire ipocrita che manifesta «un comportamento naturalmente e tipicamente borghese». P. P. Pasolini, 'Empirismo eretico' (1972), in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, W. Siti and S. De sLaude (a cura di), vol. 1 (Milano: Mondadori, 1999), p. 1407 (1407-1408).

[320] Si può ipotizzare un legame con l'immagine del "sol dell'avvenire", ovvero il radioso futuro socialista che già Carlo Rosselli commentava come attuabile nel presente storico attraverso l'adesione personale ai valori di libertà già presente «nelle coscienze migliori». Vd. C. Rosselli, *Socialismo liberale* (Torino: Einaudi, 1997).

[321] «Rosselli's handwritten note on the *Impromptu* manuscript IM.2 in Pavia: «tango a parigi,» is a reference to the famous 1972 Bertolucci film, *Ultimo tango a Parigi* (Last Tango in Paris)», D. Thow, ''We lucky Few', in G. Annovi (a cura di), *"Impromptu". A Trilingual Edition* (Toronto: Guernica, 2014), pp. 79-91: 84. Questo si evince anche dal fatto che la parola "tank" – a differenze degli altri anglicismi presenti – non viene trascritta in corsivo, mentre lo è la parola "tango" che – seppur senza maiuscola – pare con questa scelta indicare il suo valore di titolo filmico.

chiamato Pierpaolo, un ricordo

soltanto ho delle tue vanaglorie
come se in fondo fosse l'ambizione

a gettar l'ultimo sguardo
dall'ultimo ponte.[322]

L'invettiva politica combacia qui con quella poetica, e il generico voi si trasforma invece in uno specifico 'tu' nominale: Pierpaolo Pasolini. Sullo sfondo di una Roma maligna che corrompe gli animi col vizio, tema già presente ne *La Libellula*, si staglia il «lungo fratello di una volta» (v. 2.16): il poeta, amico e sodale, viene chiamato in causa in maniera diretta nonostante a separarli vi sia la morte di questo. La scelta di inscenare in versi il possibile dialogo risolutivo coi morti in poesia non è una scelta occasionale in Rosselli, bensì una vera e propria colonna portante della sua poetica. Il dialogo non è limitato al piano personale e politico dei due poeti, Rosselli fa infatti interagire anche questo suo testo con *Le ceneri di Gramsci* attraverso una serie di rimandi intertestuali (primo tra tutto l'uso della parola fratello)[323] che creano una dialogicità orizzontale. Lo stesso riferimento botanico («frassine»[324], v. 2.15) racchiude in sé geminazione significativa: in primo luogo, la dicitura riporta la variante corretta, o quantomeno corrente ('frassino') come appunto a margine nei documenti conservati a Pavia – ciò nonostante la scelta finale è di mantenere una versione 'morta' del termine; allo stesso

---

[322] L' "ultimo ponte" è un'altra conferma della presenza del cinema come elemento di visualità oltre alla dimensione pittorica, e soprattutto quando in relazione alla figura di Pasolini. «Rosselli's handwritten note on the *Impromptu* manuscript IM.2 in Pavia: "l'ultimo ponte = film Americano di Guerra" Here Rosselli is referencing *A Bridge Too Far*, the 1977 film by Richard Attenborough about the failed WWII Operation Market Garden by Allied forces in 1944. The Italian title, *Quell'ultimo ponte* translated literally into English is "That Final Bridge"», Ivi p.85

[323] Ne *Le ceneri di Gramsci*, Pasolini si riferisce allo stesso come «non padre, ma umile / fratello». Similmente, Rosselli – che deve a Pasolini il suo esordio ma condivide con lui una storia di scambio paritario – si riferisce a lui non come a un 'santo padre' e un maestro, ma un compagno di vita e di lotta.

[324] La variante ortografica Frassine può contenere anche un rimando alla memoria della villa toscana dove Amelia Rosselli e la madre, Marion Cave, avevano trascorso parte dell'anno 1946 presso l'amica di famiglia Giorgina Zabban.

tempo, la traduzione inglese di frassino è "Ash Tree" – il rimando alla cenere contenuto nell'equivalente inglese insiste sul tema mortuario e più esplicitamente alle ceneri gramsciane cui si rivolge Pasolini (che apre un dialogo simile a quello intrapreso da Rosselli).

Lontana dal cercare la gloria, come avveniva nei versi de *La Libellula*,[325] Rosselli qui pare puntare il dito verso l'amico poeta che – soggiogato dall'aspirazione vana (inutile ed evanescente) della gloria poetica – perde di vista la verità dell'azione politica, concentrandosi sulla memoria della parola di chi dal mondo si è astratto per riprodurlo. «Pasolini è assunto a emblema di una ricerca della 'gloria' che adesso la Rosselli, con un'ennesima oscillazione rispetto al passato, respinge»[326] – la gloria della poesia si lega ineluttabilmente alla vanità, ma anche alla sua inconsistenza. Rosselli riflette quindi su quanto l'azione poetica possa davvero agire sul contesto del reale, o quanto invece non vada a ricreare mondi alternativi che allontanano dall'essere più vero del reale. Come osserva Tandello: «But 'vanaglorie' and 'ambizione' deny it the reverenziale aura that surrounds the figure of Gramsci. If the tone is still affectionate, it is also bluntly critical».[327]

La sezione terza si apre con un camminamento quasi infernale («scesi», v. 3.2) presso «le praterie d'un lungo fiume» (v. 3.2): il rimando è insistente sull'impronta di Pasolini (*Il pianto della scavatrice*) dove però alle "visioni della città sparsa di luci" pasoliniane si sostituisce di nuovo l'immagine di un sole dal quale la vita di Rosselli pare né crescere né soccombere («dubitando di una mia vita rimasta al / sole», v. 3.6-8), come già nella prima sezione: «mie ossa che / si rifiutavano di seccarsi / al sole» (v. 3.10-12).

---

[325] «Io sono una che lascia volentieri la gloria agli / altri ma si rammarica d'esser trattenuta dagli / infelici nodi della sua gola», *La Libellula* (v. 212-214)

[326] A. Rosselli, op. cit., p. 1429.

[327] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 193.

Spicca ancora una volta per differenza il soggetto femminile e così la sua sorte, che anziché definirsi nel tracciato dell'interesse per le vicende e le sorti familiari dei Rosselli si concentra sull'indifferenza nei confronti della sua esistenza in quanto elemento singolo. Il lamento, osserva sempre Tandello, costruisce retoricamente una risposta all'*Ultimo canto di Saffo* di Leopardi:

> (vv. 3.9-11)
> se a tutti divenne
> già prima ch'io nascessi - indifferente
>
> la mia buona o cattiva sorte […]

Nel violento contesto del mondo moderno, è attraverso la resistenza a questo orrore che è l'assenza di empatia («se resistere dipende dal cuore», v. 3.14) che il soggetto femminile si definisce; la relegazione a subalternità del femminile concede uno spazio extra-canonico di affermazione, da dove si può evitare di prendere parte alla distruzione e all'impoverimento intellettuale pur rimanendone testimone. Quella dimensione di subalternità è comunque una categoria imposta che si delinea secondo aspetti e tratti presupposti: e così il soggetto agente, che prende forma nella persona di Jeanne Bourgeois[328] («s'arrota / la *Mistinguette*», v. 3.15-16), tende a ripiegarsi su sé stesso; altrettanto, il febbrile movimento delle sottane è circolare e quindi inconcludente, destinato a estinguersi senza risoluzione («se sesso / è così rotativo da apparire poi / vano», v. 3.17-19). A questi versi segue un'identificazione del soggetto poetico con la soubrette e le sue azioni, come segnala il repentino passaggio all'uso della prima persona («che mi / faceva passare», v. 3.19-20) e la ricorrenza del verbo "arrotearsi" nel contesto

328 Nome d'arte dell'attrice Jeanne-Marie Bourgeois (Enghien 1874 - Bougival 1956), celebre soubrette di varietà, regina del musichall. Esordì a 17 anni; dal 1912 in compagnia con M. Chevalier, derivò il suo nome d'arte da Miss Vertinguette, un vaudeville di Saint-Marcel. Ha partecipato anche ad alcuni film: Les misérables (1912); La valse renversante (1914); Rigolboche (1936). Nota biografica dall'Enciclopedia Treccani online.

della scrittura («arroteandomi dietro ad ogni scrivania», v. 3.21); oltretutto, si rimarca la percezione del soggetto come appartenente alla sfera della malattia mentale («pazza», v. 3.20). Quanto appena commentato viene introdotto da una delle parole con valore polisemantico contestuale più rilevanti di tutto il testo rosselliano: «recitativo» (v. 3.19). Non solo anticipa il sostrato della finzione, sia da riferirsi alla rappresentazione poetica che alla rappresentazione del femminile secondo le categoria sopra elencate, ma assume un'accezione musicale e drammatica di particolare rilevanza per la ricerca rosselliana. In teatro come in musica, difatti, il recitativo è costituito da una modulazione espressiva che si avvicina quanto più alle caratteristiche ritmico-sintattiche del parlato: una tendenza, dunque, alla semplicità o quantomeno all'accesso della comprensione; e soprattutto offerta a un pubblico, non intesa a piegarsi sull'intimismo ma piuttosto ad esporsi. Questa scelta di manifestare il sé avviene nonostante «le vostre indifferenze / alla mia stralunante morte» (v. 3.25-26) che va a inserire il tema della morte come conclusivo di una sezione che apriva, in quella stessa indifferenza, con attenzione alla vita.

Fortemente legata all'esperienza di dichiarazione poetica già espressa ne *La Libellula* è la quarta sezione del poemetto *Impromptu*, in cui troviamo in apertura il tema della vita come acqua corrente («il fiume di questa nostra / (o è mia) vita», v. 4.7-8): il desiderio del voi cui si rivolge è che questa vita «straripi» (v. 4.6), di fatto, e si espanda (catastroficamente) oltre «quei bordi giganteschi che / sognavate» (v. 4.9-10). Quale sia il desiderio del soggetto non è espresso, poiché anche quello spazio è contaminato e amministrato dal 'voi' cui si rivolge: un 'voi' che probabilmente racchiude i 'santi padri' da cui Rosselli si discosta.

(vv. 4. 14-18)
[…] non superandovi ma
non adorandovi più, come
voi dei della mia immaginazione

fantasia che ora non è più
realtà […]

È quasi con rassegnazione alla realtà naturale che Rosselli mette al bando la sconfinata ammirazione per i suoi 'padri' (poetici, politici), qui eletti addirittura a «dei della mia immaginazione» (v. 4.16). Si determina così il soggetto personale e poetico, attraverso la rivendicazione – in primo luogo – del proprio spazio mentale. Come dettagliatamente osservato da Tandello, questo distanziamento avviene proprio nel momento poetico di massima adesione a Leopardi – modello di pensiero oltre che di versi –, che culmina con una precisa citazione da *La ginestra*: «un falso odore di rettitudine / magnifica la sorte progressiva» (v. 4.22-23).[329]

La quinta sezione ripete una costruzione già nota: la definizione per negazione («Non stancarsi, non spalmarsi» v. 5.1) seguita dal ritorno dell'immagine del sole («quel sole che oramai non / ho visto più», v. 5.2-3) già presente nella sezioni precedenti. La fonte di luce (che diviene artificiale, che subisce un abbassamento attraverso rovesciamento, che non incide sulla vita e sulle ossa del soggetto) rimane quindi centrale al testo, nelle sue varie espressioni fisiche e metaforiche. Questa presenza incide equamente sull'aspetto più singolare del soggetto («dubitando di una mia vita rimasta al / sole», v. 3.6-8) come quello collettivo («non v'è /sole ch'appartenga al popolo!», v. 1.34-35) .

(vv. 5.1-12)
Non stancarsi, non spalmarsi
di quel sole che oramai non
ho visto più: da quando tu
mi licenziasti m'abbevvi
di tè, quale è il colloquio

[329] «Dipinte in queste rive / Son dell'umana gente / Le magnifiche sorti e progressive», scrive Leopardi.

ripido di cui mi ricordavate

sostenendone la tesi, *sipping*,

or *drilling*, sollevando insomma
il labbro la tazza al mento

che contiene ogni vostra
parola alle vostre memorabili
cause […]

In riferimento ai versi 5.4-7, Baldacci osserva quanto segue:

> La 'voce plurale' che attraversa quest'opera informa passi come [v 5.4-7]. Qui, accanto alla consueta tensione intralinguistica della creazione rosseliana con il gioco fra 'te' e 'tè', e l'eco fonica del suono 'TE' che torna alla fine del verbo 'ricordavaTE', propagandosi poi a 'TEsi', spicca il salto di una referenza che balza dalla seconda persona singolare alla seconda plurale.[330]

Vi è da aggiungere a quanto suggerito un altro aspetto di manifestazione di identità plurima e rappresentativa, una compresenza che viene proposta attraverso un gioco linguistico e culturale. Il soggetto poetico difatti si disseta con il tè, bevanda tipicamente inglese, e introducendo così un elemento che guarda avanti all'uso dei verbi '*sipping*' e '*drilling*': la lingua inglese è non lingua madre, soprattutto in poesia, per Rosselli ma è di fatto materna. La sostituzione identitaria per assimilazione è una pratica che Rosselli aveva già attuato, arrivando addirittura a firmare la propria corrispondenza privata col nome della madre – Marion Cave – per superarne il lutto facendola, a tutti gli effetti, vivere in sé sulla pagina. Così le «memorabili cause» cui fa riferimento subito dopo sono le battaglia non solo dei padri ma anche della madre (o delle madri, se volessimo accogliere in questa dicitura gli insegnamenti anche della nonna, Amelia Pincherle). Le parole delle contestazioni politiche che ne hanno segnato l'esistenza, e che hanno segnato

[330] A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, p. 133.

la Storia (l'antifascismo, il femminismo, e il socialismo prime tra tutte), sono ancora «strette al mio arso cuore» (v. 5.13) – dichiara il soggetto –, nonostante il dubbio che solleva il timore, che attraversa tutta l'opera rosselliana, della solitudine imposta, raccolta nei versi conclusivi «voi m'abbandonavaste / non per me, ma per voi» (v. 5.15-16). Questo voi è dunque non oppositivo come quelli incontrati in precedenza, o altrettanto disperso in una confusione: sempre affondare le radici nell'esperienza politica e affettiva familiare, e da lì proiettarsi su una condizione allargata. In questa espansione di metafora, l'esperienza politica – come avvenuto già in altre sedi di questo testo, come de *La Libellula* – si sovrappone a quella poetica: in quella espressione prima di familiarità tradita (da una causa giusta, una solitudine derivata per il soggetto) si può raccogliere anche la figura del – non a caso – *fratello*: Pier Paolo Pasolini.

La sezione che segue, sesta, è quella comprensiva del maggior numero di versi. Si raccolgono nella lunghezza di 63 versi quasi tutti i temi principali investigati in questo studio. Torna ferocemente il tema della guerra, combattuta e rifiutata, e torna lo spiccare di un soggetto eroico nella sua forma più umana – fisica, corporea – e anche nel suo successo di scrittura – atto di coraggio dalla posizione cui il soggetto scrivente viene relegato –. E dunque già nell'incipit troviamo: «Se risentimento ha per causa / questa lunga campagna militare» (v. 6.1-2), che apre con un'ipotetica un discorso ampio e stratificato. Strutturalmente, il ricorso all'ipotetica è frequente nella scrittura rosselliana ma è qui di particolare rilevanza osservare che il 'se' dubitativo apre ben due tra le ultime lasse de *La Libellula*: e in particolare i versi 536-572 costruiscono l'intera retorica interna su questa particella e sul rimaneggiamento di versi di Campana.[331] La lassa citata è anche la più significativa a livello di confusione di genere e pluralità del soggetto, elemento che

[331] Vd. 2.1.i.iii.

diviene del tutto addomesticato sperimentalmente nel poemetto *Impromptu* tanto da far definire questo esperimento "un fiume di voci".[332]

La bellicosa circostanza dunque raccoglie ancora una volta il piano politico e poetico senza distinzione particolare, come comprensibile attraverso il riferimento all'alloro che anticipa una celebrazione consapevole delle proprie capacità.

(vv. 6.8-12)
[…] l'alloro che morale
m'aveva ingiunto a dirmi

che io sono tra i grandi e
nascondo perfino il piccolo

di tra i miei sospetti […]

Come nella vestizione dell'Elettra nelle *Variazioni Belliche*, l'alloro segnala il successo poetico in condizioni avverse; qui, una guerra cui Rosselli non vuole prendere parte ma alla quale viene costretta nella percezione altrui: «qual è la guerra a cui m'ingaggiaste?» (v. 6.16).[333] Il raggiungimento di uno stato di consapevolezza poetica diviene effettivo e agisce sul testo stesso, formando un soggetto eroico della scrittura e nella scrittura che si espone senza titubanze (almeno apparenti: «nascondo perfino il piccolo / di tra i miei sospetti ora / stretti ora larghi», v. 6.11-13). Per crescere ancora, da questo 'voi' composto di personaggi «tutti stesi / in un grano di turco» (v. 6.17-18), Rosselli prende il meglio come frutti maturi dall'albero: «io vi mangio / era per meglio appropriarmi / delle vostre giuste lezioni» (v. 6.20-22). E la sua bocca «non sente il / vostro odore di santità politica / nel campo» (v. 6.24-26), l'idolatria dei miti ora stesi nel

[332] A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, p. 138.

[333] Anche questo sentimento di non appartenenza e forzata assimilazione è un tema già presente ne *La Libellula*, e in particolare sul piano poetico dove l'avanguardia viene personificata in una fattucchiera che grava sulle spalle di Rosselli. (*La Libellula*, v. 40-41)

campo si è infranta: il campo assume molteplici valori figurali, quali il campo di battaglia di una guerra che si rifiuta («dove riposo ingiunta / dal massacro a massacrarmi», v. 6.26-27), il campo santo mortuario (basti pensare ai 'santi padri' vicini alle «misere salme dei nostri morti» ne *La Libellula*, v. 7), e altrettanto lo spazio aperto di natura incontaminata in cui esistere in totale aderenza alla vita.

In uno stato di pace ricavata dalla sottrazione ai modelli imposti – maschili, violenti, oppressivi –, Rosselli finalmente vede «felici visioni d'un cielo / non più tanto tetro, anzi» (v. 6.33-34). La stagione (politica, poetica, umana) è cambiata: «è primavera o fa quasi caldo» (v. 6.35), come si proiettasse finalmente anche per lei quel sole tanto ricorrente nel testo e agisse sul suo corpo, e si esprime nella libertà degli spazi aperti.

> Non più la cupa claustrofobia delle stanze, ma praterie, fiumi, radure, spazi aperti per un dolore dal petto forte che continua ad esistere ma con un registro diverso in uno spalancamento senza angustia.[334]

E proprio questa congiunzione del corpo con la natura la mette al riparo, così come anche il suo posizionamento fisico-metaforico: il luogo del campo in cui riposa, svela Rosselli, è al margine dello stesso. L'esperienza è quindi quella *in limine*, ma questa volta per scelta: per creare una valida alternativa – etica, poetica – al guerreggiare violento del mondo contemporaneo.

> (vv. 6.37-40)
> […] mentre voi fate
> alla guerra io mi beo nel
> sole, difesa da rami distanti
> all'orlo del campo

In relazione ai versi appena citati, è importante anche fare riferimento all'indagine condotta da Tandello in riferimento al processo che vede il «[R]omantic discourse

[334] A. Anedda, *Prefazione*, ora in G. Palli Baroni, *Impromptu*, in A. Rosselli, op. cit., p. 1421.

deconstructed through the manipulation of the idillio setting as a place of habitual meditation, and unmasked as a literary construction».[335] L'operazione di decostruzione di strutture canoniche e manipolazione di ipotesti maggiori è una caratteristica che si è potuta osservare già in questa sede nell'analisi de *La Libellula*, e che assume in questa sezione del poemetto una ancora più complessa disposizione poiché svela «the identity of the specific place, the specific time, and the element of return».[336] Questi sono i punti definitori dell'idillio leopardiano nella definizione di P. Boyde[337] che osserva Tandello nella sua analisi degli elementi rosselliani che costituiscono 'vaghezza'. E così la polivalenza semantico-metaforica dell'uso della parola 'campo' crea di fatto «ambiguity and contradiction»,[338] e lo stesso effetto viene dato dalla «indeterminancy of the elements of representation».[339]

Il ricorso alla struttura variabile costruita sul periodo ipotetico («'se' + hypothetical clause + 'era per' + main clause, combining the form of the doubt with a casual statement […]»,[340] cui si è accennato già in precedenza) viene evidenziata da Tandello come formula utile a «significantly articulating the argument with the other through the mode of self-justification, allowing the inversion to reveal the action about which the poetic voice is being questioned, or of which she is being accused».[341] Non è

---

[335] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 203.

[336] Ivi, p. 205.

[337] «[…] the evocation of a specific place, at a specific time, and will seem to have been composed then and there. It will be cast in the first person […] The setting will not serve simply as an introduction, but will be part go the theme […] it will be, so to speak, there for the duration» P. Boyde, 'Ecfrasi ed Ecceità' in Leopardi's *Canti*, in *Italian Studies* XLIII, 1988.

[338] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 206

[339] «'grano'[, and 'steli',] is taken to the extremes by the repetition that effects them throughout the section, and at the same time is contradicted by being caught in a complex net od paronomasia and world play: 'grano di turco' (6.18), 'the *grass* / che vi fa invidia perché / è soltanto il grano' (6.29-31) […] » Ibidem.

[340] Ivi, p. 207.

[341] Ibidem.

attraverso una formulazione assertiva che si definisce il soggetto, il suo posizionamento, il suo valore: dipende necessariamente da quel 'se' che apre alla possibilità di articolazione che, nel caso di Rosselli, spesso si risolve solo attraverso relazionalità con l'altro, con la collettività e, soprattutto, con il contesto storico-poetico di riferimento. Osserviamo quindi le azioni di un soggetto che, per quanto «sognando sempre / ad occhi aperti quel sogno» (v. 6.45-46), esiste fisicamente: il corpo diviene centrale ed essenziale.

(vv. 6.41-45)
[…] schiaccio
col mio corpo la venustà
lo stile, di questi ultimi
arrampicatori d'una futura
celebrità […]

Incontriamo il corpo poetico prima che fisico, che agisce con forza («schiaccio) sulla realtà dei modelli passati e contemporanei («lo stile») contestando ancora una volta quel 'voi' che è mosso solo dal desiderio di gloria («futura celebrità»). Il soggetto poetico acquisisce dunque nella grammatica dei versi una sua identità, non eterea ma anzi fortificata da una presenza effettiva che agisce sugli elementi (naturali e non) che la circondano. Per negazione e per sottrazione il soggetto differisce da quello maschile (violento), e asseconda la percezione del femminile come categoria relegata alla passività per creare nuovi spazi di azione possibili e, in essi, nuove azioni. In continuità con quanto già osservato ne *La Libellula* («io ero stesa sull'erba putrida», v. 14), a rendere del tutto originale questa osservazione del mondo è il posizionamento del soggetto eroico femminile. Nel caso di *Impromptu* troviamo, nuovamente, la fanciulla – cresciuta – stesa (questa volta non nell'erba – «***gra****ss*» - ma nel **gra**no: enfasi mia) a quella stessa maniera, che esercita la propria presenza spaziale. A differenza del poemetto precedente, però, qui troviamo stesi anche i rappresentanti di quel 'voi': se la posizione fisica dello sguardo è

comune a quella del ‘voi’, certo non ne è la scelta spaziale (il margine del campo anziché il centro) e non ne è, certamente, l’originalità dello sguardo. Non solo il punto di osservazione viene dunque rimarcato ma anche il corpo che lo produce: il corpo dei vinti, dei *silenced*, di coloro che vengono «oscurati».

(vv. 6.58-63)
[…] confratelli ben
più saccenti nell’oscurare
quel volto, quel corpo, ora

il mio, di cui posso a tratti
obbedire, in vece che al
vostro.

> The contrast between ‘quel corpo’ and ‘il mio’, and between ‘ora’ and ‘a tratti’ suggests the conflict between the power of the others, who possess and control, and the woman, dispossessed of her own body. She is only allowed to regain that control in the (deceptive) solitude of the field, ‘in vece’ [*sic*.] suggests a vicarious power gained through the temporary absence of the other.[342]

Ed è di fatto proprio nel conflitto tra due realtà coesistenti che il soggetto femminile trova spazio di ridefinizione, e nella tensione dell’esistere in modi plurimi. Non a caso, anche lo slittamento costante tra le dimensioni temporali del presente e della *rimembranza* assecondano uno straniamento sensoriale, una compresenza di passato e presente in quella conflittualità generatrice di significato. La denuncia di dispossesso è già resistenza passiva, e la reclusione nella solitudine (sognante) può essere interpretata come atto di autocoscienza necessario a raccogliere il vero dell’essere oltre le sue caratteristiche imposte dall’esterno.

[342] Ivi, p. 208.

Questa continua riassegnazione di presenza dentro-fuori di sé, singolare-plurale, differente eppure identificativa, a tratti, con 'gli altri' si potenzia ulteriormente nella sezione settima, dove troviamo versi dislocanti il soggetto secondo coniugazioni ambigue.

(vv. 7.5-11)
Languore d'estate è sognato
d'inverno: i vostri inverni

non bruciano di quel inchiostro
ch'io tengo in mano per poi
macchiandomi le vostre dita
io congiunsi in più forte

abbraccio dei congiunti.

In una cornice di tensione e desiderio per la bella stagione – quella che segue la primavera poco sopra annunciata –, Rosselli presenta ancora una volta la dimensione del sogno. Gli inverni, «i vostri inverni» – di quel 'voi' sempre vago e spiazzante, risimbolizzato di volta in volta – «non bruciano»: non scaldano e non si infiammano dunque, restano sterili nonostante l'inchiostro, chiave di possibile emancipazione e risoluzione al gelo della stagione morta. Sembra voler riprendere in maniera centrale l'invettiva già in apertura dichiarata contro l'arraffare dei borghesi e la loro indifferenza alla sostanza del mondo, e all'efficacia della scrittura entro questa società accontentatasi e abbandonatasi allo *status quo*. In questa distanza tra il giusto e il dato, il soggetto si pone centrale – seppur sfuggente – come a offrire una possibile connessione, una via risolutiva: «[i]n questo frammento il soggetto appare per spiazzarsi fra un verbo riflessivo e un pronome plurale, creando u ponte assurdo fra io e voi».[343]

[343] A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, p. 134.

Ma la distanza tra questo soggetto femminile e il 'voi' del canone è di fatto abissale, tanto che non parlano la stessa lingua: la scrittura del soggetto ha tentato la via della lingua nota ma non ha trovato riscontro, non vi si è potuta identificare. Quella lingua è manifestazione stessa del violento e patriarcale approccio maschile (come categoria), e non può parlare per chi vive il margine e rappresenta la voce del subalterno. E così, nella sezione ottava, troviamo i versi forse più significativi di dichiarazione poetica.

(vv. 8. 5-11)
Tarda tornavo alle parole che
mi sfuggivano: bloccata la promessa
d'un semplice linguaggio, il

languire era per esteso una fiaba
d'innocenza nella solitaria trovata

d'un riposo in piena aria, fingendo
di non essere massacrata da voi […]

Un rimprovero a sé stessa che trasla la tardività con cui si raggiunge una certa consapevolezza sulla propria stessa persona, personificando in quel «Tarda» l'intera esperienza della parola mancata. Il codice linguistico della tradizione non è funzionale all'intento rappresentativo e comunicativo, e questa distanza dal mondo che la letteratura borghese promuove non può che combattersi con un'alternativa da trovarsi ne «la promessa di un semplice linguaggio». La formulazione di questo vocabolario nuovo e inventivo è l'atto eroico che il soggetto si appresta a compiere, sottraendosi alla «fiaba / d'innocenza» che la vuole protagonista – ma nel ruolo di oggetto cantato – di un idillio fine a sé stesso, di un ovattata esistenza raccolta nella dimensione del sentimento. Il soggetto femminile che declama Rosselli in questi versi si rifiuta di rimanere stesa nel campo a riposare *en plein air* «fingendo / di non essere massacrata da voi»: a segnare la

distanza abissale tra il soggetto e il 'voi' è la violenza innata delle azioni dell'ultimo, che sul soggetto ricadono.

> È la finzione 'costretta' dal sociale: la prima è quella di dover mantenere un ruolo sociale, la seconda consiste nel fingere la propria "salubrità" psichica e fisica che la società richiede o impone.
> Torna il parallelo con Van Gogh […] che aveva scelto di svolgere la sua attività en plein air, anche lei sogna un «riposo in piena aria» […] e infine la più esplicitata immedesimazione [vd. vv. 9.21-22].[344]

La nona sezione si apre dunque con un'azione forte, rivoluzionaria:

(vv. 9.1-3)
Creandoselo, il futuro, in maniera
congenita, lo ripulì dal vuoto
orrore d'un vuoto traditore […]

Il soggetto femminile raggiunge uno stato di forza e consapevolezza tale da sottrarre alla determinazione del proprio futuro da parte degli altri, del 'voi', e invece decide di crearselo: inventarlo, e dargli forma. Perché solo attraverso l'attivazione del proprio io più vero si può costituire un futuro congenito, e quindi naturale; viene quindi rimosso il «vuoto / orrore» per fare spazio alla propria verità. La verità che il soggetto conosce e costituisce, e scongiura la maledizione incombente «d'una verità / eterna, che se non parte io non / posso restare tra i vivi»: la possibilità di esistenza del soggetto femminile consapevole non può che avvenire attraverso la rimozione di quella secolare e imposta, che non offre spazio di affermazione oltre la percezione esterna e la compressione in una dimensione unica e falsa.

(vv. 9.12-23)
e durevole fu l'estate in questo
campo in lutto, mentre il giallo
non era che il grigio-giallo dipinto

[344] F. Fusco, *Amelia Rosselli* (Palermo: Palumbo, 2007).

come nella terra e irreale colore
prendeva perfino il piacere di

stare lì steso su terra. Quando
con ginocchi non più piegati per
malinconia raggiunsi il giocolare
campo d'erba fiato e grano in
abbondanza è quasi, come s'avessi
io dipinto quel campo, che tutti
credono pace e infatti è vinta.

Si protrae «l'estate» sul campo ora esplicitamente «in lutto», dove i colori della natura – come il giallo: del sole, del grano – assumono connotati addirittura irreali: ci troviamo difatti in un'immagine bucolica dipinta, la cui tonalità di colore esatta si raggiunge con la composizione e il dosaggio («grigio-giallo»). Osserva Tandello la ricorrenza dell'apertura testuale alla metafora, che passa dalla dimensione interna alla scena («dipinto / come nella terra») a un secondo livello di azione, esterna e più autoriale («come s'avessi / io dipinto quel campo»).

> With 'è come se', the poetic voice disowns its creation but only to question her own denial even further along, through a disjunctive 'o' clause reminiscent of *La Libellula*: 'o è solo / mio, il campo, il grano'. The same construction is repeated, with the same effect of opposite statements denying each other: 'o sono i steli'. but this time the implication goes further, because the suspected identity of literary and pictorial device is unmasked through word-play.[345]

D'altro canto, l'intero poemetto è un esperimento di lunga durata che prevede proprio il «giocolare», il maneggiare le lingue in un codice linguistico nuovo, offrendo varianti e variabili alternative a quelle date. Risollevatasi («con ginocchi non più piegati per / malinconia»), Rosselli può tornare ad ammaestrare le parole per proporre nuovi serissimi giochi che esplorino le potenzialità della comunicazione in poesia, in bilico tra

[345] E. Tandello, *Italian postwar experimentalism*, p. 209.

la rappresentazione fedele del vero e la capacità collettivizzante della finzione. Come detto da lei stessa, Rosselli impara la lezione poetica e la manipola trattenendo solo il giusto («appropriarmi / delle vostre giuste lezioni», v. 6.21-22): «Rosselli knows very well that unmasking the device does not mean rejecting it, but indeed accepting it as intrinsic to the nature of poetry».[346] E così, attraverso la rielaborazione consapevole della «fina parola / colta» (v. 9.27-28), Rosselli rende quello spazio costretto, finalmente, «solo mio, il campo, il grano» (v. 9.25). Il tutto avviene nella cornice imposta di un campo che potrebbe essere stato – ma di fatto non è – dipinto da lei: realtà e finzione si alternano, e lo stato idillico analizzato «che tutti / credono pace e infatti è vinta» (v. 9.23) altri non è che l'ennesima ingannevole retorica di silenziamento dei subalterni, del femminile. Questo diviene chiaramente esplicitato nella sezione decima, e troverà spazio una risposta ancora a un livello superiore articolata nella sezione undicesima.

Nella decima sezione le azioni compiute dal soggetto e dalla natura si articolano secondo concessione: la struttura grammaticale si mantiene quella dell'ipotetica generatrice di conseguenza. Ai versi 10.1-4 leggiamo: «Se permisi al mio ginocchio di / toccare la terra, fu con il permesso / del granoturco che s'inchinò / al mio passaggio»; l'azione indotta del soggetto, di inginocchiamento, trova specchiamento nell'azione del granoturco. Il rapporto tra il soggetto femminile e la natura è diretto, onesto: al riposo e al raccoglimento (l'inginocchiamento ricorda il tema religioso della preghiera), la natura risponde con estremo rispetto e asseconda e celebra (con un inchino) l'azione del soggetto. Ciò nonostante, il campo di granoturco nel quale il soggetto trova «riposo con / le gambe non all'aria ma stese» (v. 10.8-9) non è un vero luogo di abbandono, e il suo corpo grava sul «ventre di quel pittorico / campo fatto d'altri» (v. 10.10-11). Questo dipinto di cui la sua immagine è parte dunque non le appartiene, e anzi è quel 'voi' che

[346] Ivi, p. 210.

rappresenta l'alterità che l'ha creato – pitturato – nel tentativo, ancora una volta, di controllarne la cornice dell'esistenza. Ogni percezione è falsata, il luogo stesso è irreale per chi lo osserva da fuori (consapevole ora che si tratti di un dipinto) ma anche al suo interno; in quest'orchestrata al dettaglio messa in scena di ruoli, azioni, e risposte è assente chi il campo lo lavora («Paesano non langue nell'ombra / d'uno stelo», v. 10.24-25): lo sguardo del borghese cancella il vero del mondo dalla sua rappresentazione del mondo. Il soggetto, consapevole di questa messa in scena, non può che riderne.[347]

(vv. 11.1-6)
Che è e rimane curva nel salotto
borghese del campo squadrato
del pittore in borghese. Si diradano
le nuvole ora femminili, ora
se svolazzano mi credo un mostro.

Lasciata la nuvola che nasconde il sole nella scena interna alla cornice pittorica della sezione decima, l'attenzione di sposta invece sulla nuvola curva che mantiene questa sua caratteristica come osservabile da un nuovo punto di vista: quello esterno. Il lettore viene infatti esiliato dalla scena bucolica e trasportato nel «salotto / borghese», dove tutte le forme assumono un senso di costrizione. Il campo è «squadrato», come vuole la cornice che lo contiene, ed è stato dipinto da un «pittore in borghese», che giocano sulla polisemia del termine rimarca la condizione del ceto criticato nel poemetto e vi aggiunge però anche un sentimento di diffidenza dato dal tentativo di non passare per tale. Diviene di particolare rilevanza in questa lassa la scelta di declinare al maschile la figura compositrice («il pittore») che impone il suo sguardo e maneggia il contesto entro il quale è racchiuso il soggetto femminile; la scelta è quindi non solo quella di definire attraverso

[347] Interessante anche come il soggetto ridente si faccia quasi doppio della morte, poco prima chiamata in causa nei versi: «quando violenza / fa male perché è benevola e perciò // s'irrida di **permessi al ridere** / **tanto fa la morte** quando ti squadra // non da lontano ma anche da vicino» (v. 10.19-23), enfasi mia.

il maschile l'universale collettivo ma anzi di creare una distanza tra le espressioni binarie di genere. Quanto detto si conferma nei versi che seguono, dove addirittura le nuvole si caratterizzano in «femminili» – mobili, aeree, eteree – sotto lo sguardo del pittore che le ritrae, forzandone la forma. Quando le stesse però «svolazzano», e paiono liberarsi dalla pennellata decisa di chi le ha pensate (e come le ha pensate), allora il soggetto poetico si identifica con le stesse e afferma «mi credo un mostro». Il femminile cosciente, che si sottrae alla definizione da parte del maschile, è indotta a pensarsi mostruosa nella sua rappresentazione autonoma ed alternativa.

(vv. 11.11-17)
[…] Ma
che campo è questo esclamando
rintronai, sempre con la bocca
penzolante uno stelo, fine erba
indurita da pioggia e sale della
terra, che congiunta in adorazione
mi faceva da benedizione.

Attraverso quella mostruosità che definisce una pratica alternativa, si fa leva il coraggio del soggetto femminile eroico che – nell'idillio bucolico del quadro – domanda in maniera retorica «Ma / che campo è questo». Lo scenario non solo esclude il contadino – «paesano» (v. 10.24) – riducendo l'espressione artistica a puro sollazzo e disimpegno, ma costringe allo stesso tempo il femminile a una categoria fissa, riducendolo a mera espressione dello sguardo maschile. Il soggetto femminile in azione, invece, come lo costruisce Rosselli, si ribella alla superficialità di questa rappresentazione priva di contenuto e affermazione: con la solita ironia che la contraddistingue, Rosselli ci presenta un soggetto femminile che si beffa di queste imposizioni e "rintrona" la sua lamentela, «sempre con la bocca / penzolante uno stelo». La giocosità è un elemento utile al discorso e non riduttivo dell'azione (basti pensare al già adoperato «giocolare», v. 9.19, o ancora

prima la nomina di «clown faunesco», v. 1.6), e questa tempra fanciullesca si mischia all'affermazione del soggetto che – in totale contatto con la natura – dalla terra riceve una «benedizione».

La sezione conclusiva del poemetto conferma quanto detto, sviluppando secondo i canoni dei rapporti amorosi e di potere tra il maschile e il femminile (come già osservato in *La Libellula*)[348] il contrasto secolare di questa bipartizione. Questi rapporti di tensione costante e soggiogamento si manifestano in una condizione situata e pienamente storicizzata, a rafforzare il legame necessario tra il principio creativo e quello politico: la Storia, scritta dai vincitori, è una narrazione parziale.

(vv. 13.6-20)
Quando vinti ci si esercita in
una passione, d'ingaggiarsi per
altri versi che non questa miopía
non si sente l'uomo che è donna
coi pantaloni piuttosto sul grigio
che se non fossero al dunque lavati

per quel forzato amore che è
la detronizzazione: quanto vinta
rispècchiati nella vittoria, che

è l'indifferenza per tutto ciò
che riguarda la Storia, di quell'ebete
femmina ingaggiata per una storia

d'amore di cui mi racconterai
pur ancora un'altra volta, quando
l'avrai vista storta.

[348] Come osservato in sede di analisi testuale del poemetto *La Libellula*, nella manipolazione del testo di Campana il canto autoriale (ora femminile) stravolge il genere, tipicamente femminile, dell'oggetto del desiderio lirico, rivolgendosi invece a un «deo dalle fulgide chiome» (*La Libellula*, v. 249).

Questo binomio viene disinnescato attraverso l'ironia e l'esplicitazione delle forzate categorie assegnate, che vedono la donna relegata al ruolo di "lavanderina" la cui aspirazione a indossarli, anziché lavarli per «forzato amore», viene presentata come aspirazione alla «detronizzazione». Nel «forzato amore», dove il femminile è costretto alla passività, questo non può che esercitarsi «in / una passione» e preoccuparsi quindi di scrivere, solo, di sentimenti e spazio privato. La concretizzazione e fortificazione di un soggetto femminile poetico ed autoriale nel contesto del privato, lì dove relegato dal sopruso poetico-sociale maschile, è per Rosselli una limitazione enorme che impoverisce le capacità e le volontà del femminile. Severa, ripete più a sé che al lettore – anticipandone le intenzioni di convincimento («mi racconterai / pur un'altra volta», v. 13.18-19) che non si rinnovano certo nei temi – l'inutilità rappresentativa «di quell'ebete / femmina ingaggiata per una storia / d'amore» (poiché così voluta da altri). Il soggetto poetico e autoriale femminile, per Rosselli, deve manifestarsi non negli spazi concessi (come quello del quadro, in cui il volere del soggetto era comunque limitato nei confini della cornice appesa nel salotto borghese) ma in quelli ufficiali: la storia e le storie dei subalterni (i poveri, le donne, gli esiliati, gli emarginati) devono comporre il coro della Storia, e rifiutarne il dettato violento dei vincitori. Per quanto la rivalutazione del tema e dello spazio privato e domestico possano contribuire alla valorizzazione del femminile, è secondo leggi universali che i soggetti femminili dovrebbero trovare la più concreta definizione del sé: l'esperienza che il femminile ha lungamente avuto non è espressione di un desiderio naturale, ma costrizione a conformarsi culturalmente a quanto imposto dagli uomini. E allora Rosselli suggerisce alla immaginaria compagna di lettura: «vinta / rispècchiati nella vittoria, che / è l'indifferenza per tutto ciò / che riguarda la Storia», ironizzando su questo falso traguardo che è la celebrazione dell'esclusione dal mondo. In

antitesi con quanto dichiarato ne *La Libellula*, dove Rosselli rifiutava di farsi guida per una generazione di donne in fase di liberazione,[349] in *Impromptu* la leggiamo dare consigli di genere, di classe, di resistenza.

(vv. 13.20-23)
[…] E se paesani
zoppicanti sono questi versi è

perché siamo pronti per un'altra
storia […]

In chiusura, torna l'elemento di classe del «paesano» che finalmente, identificato in questi versi «zoppicanti», trova rappresentazione nel contesto da cui era stato escluso da parte dello sguardo borghese. E proprio la ruralità di questo parlare zoppicante – «perso / l'istinto per l'istantanea rima» (v. 13.25) – è la forza di una poesia rigeneratrice, baluardo di coloro che si affermano nel discorso principale secondo le proprie caratterizzazioni. Rosselli si fa portavoce della resistenza all'assimilazione, al silenziamento, alla marginalizzazione di tutti gli appartenenti (per classe, sesso, religione…) alla dimensione della subalternità dichiarandosi «pronti per un'altra / storia».

2.1.ii.iv Conclusioni

Io: ex tempore

L'ultimo poemetto di Rosselli sintetizza perfettamente una ricerca condotta in forme e lingue anche molto diverse tra loro, concretizzando in un unico evento i temi portanti dello studio. *Impromptu* è un testo capace di reinventarsi oltre i confini storici contestualizzanti, e così importanti per la sua stesura, proprio grazie all'approccio

[349] «Vuoi ch'io faccia da grande / sorella a tutte quelle infelici?» in *La Libellula* (v. 109-110).

universale al senso del tempo, del mondo, e dell'essere che contraddistingue la sfaccettata percezione empirica di Rosselli. Gli anni di silenzio sono probabilmente fondamentali per la maturazione dell'equilibrio poi trovato sulla pagina, in cui la narratività intra ed extra diegetica del soggetto poetico e autoriale si afferma secondo propria scelta. La pluralità raccolta nel soggetto non viene depotenziata, e anzi il suo slittamento continuo e la sua affermazione per negazione determinano lo spazio della frattura entro il quale trova la sua più vera forma: il desiderio di libertà già espresso ne *La Libellula* qui si materializza. Osserviamo un soggetto essenziale e fisico, che non lascia spazio a fraintendimenti del sé e prende parola con innato coraggio.

> Cantando in fretta *Impromptu* esorcizza i propri mostri come il bambino fischia al buio per darsi coraggio: *Lo spirito della terra mi muove / per un poco; stesa o seduta guardo // non l'orologio; lo tasto e lo / ripongo al lato della testa*. Riporre l'orologio al lato della testa significa anche solo per un attimo potersi sottrarre alla lentezza della tortura, alla inesorabilità del trascorrere dell'ora, di riuscire a rintracciare una gioia per quanto *minima*.[350]

Trovare la vita per sottrazione, nell'astrazione dal tempo lineare, è la pratica moderna di applicazione del tempo mitico al contesto radicato storicamente. L'operazione, già riuscita ne *La Libellula* ma presente anche in altri testi (come in *Variazioni Belliche*, con l'esplicita sovrapposizione con figure del pantheon femminile quali Antigone, Elettra, e Cassandra), si riconferma in questo poemetto una costruzione articolata secondo necessità. Affatto improvvisato è infatti l'adoperare il movimento tra dentro e fuori (dal tempo, dallo spazio) per indicare l'estraneità dalla Storia dei vincitori, e al contempo rafforzare il principio di dicotomia interno/esterno che affligge il soggetto femminile nella sua posizione di oggetto lirico.

Nel commentare questa condizione di subalternità socio-politica del femminile nella sua espressione linguistico-formale, Mengaldo osserva una formulazione poetica

[350] Ivi, 1422.

che non si allinea con quella ufficiale «ed ha evidenti riflessi sul linguaggio, il cui profilo appare spesso instabile e stenta a fissarsi, anche positivamente, in una maniera»[351].

> Rifiuto, assai più immediatamente esistenziale che programmato, insomma di una generale estraneità e (auto-)emarginazione dai piani alti della storia e della cultura dove abitano Capitale e Potere.[352]

Tale osservazione pare riduttiva del potere esercitato proprio dagli appartenenti ai "piani alti della storia" che, dai luoghi della cultura e del potere, hanno emarginato le donne: similmente, la non rappresentazione del femminile autoriale ha indotto un'estraneità nel *modus operandi*. Esistenziale e programmatico sarebbe quindi piuttosto utile definirlo, poiché – come Rosselli è capace di descrivere in forma e contenuto – il soggetto femminile è deciso a sottrarsi al giogo politico-culturale imposto dal patriarcato e, unendo la propria voce a quelle dei vinti, vuole rivedere di quello stato sociale e artistico i parametri. Anziché creare uno spazio alternativo o sottomettersi alle formule dei proclamati vincitori, Rosselli dimostra che esiste un'alternativa umana e poetica:

> Il *lapsus* (se così possiamo ancora chiamarlo) non è qui tanto nel soggetto/autrice, pur con tutto il suo scaltro armamentario, quanto nella parola stessa, affrancata almeno in parte dalla normativa convenzionale, direi per una specie di alienazione in positivo, e restituita a una condizione autonoma, autoinventiva […][353]

Questa alienazione avvertita – con diversa sensibilità – da Mengaldo e Giudici si tratta piuttosto di una consapevole ricerca di dispossesso come forma alternativa alle violente dinamiche di potere. La ricerca condotta per la forma del soggetto femminile è una di conoscenza e non di possessione, rifiuta l'abbattersi dell'uno sull'altra: l'uomo sulla donna, il ricco sul povero, e via così. La pratica di riposizionamento costante trova corrispondenza anche nella sua caratteristica sintattico-fonetica, che nel caso di

---

[351] P. V. Mengaldo, 'Introduzione', in *Poeti Italiani del Novecento*, p. LXI.

[352] Ibidem.

[353] Ivi, p. 1416.

Impromptu si sostiene in particolare su un dinamismo auditivo: a segnare la prosodia del poemetto non è la rima («perso / l'istinto per l'istantanea rima / perché il ritmo t'aveva al dunque / già occhieggiata da prima», v. 13.24-27) quanto il ritmo, elemento più primordiale. Nonostante l'ironia che vede questo svelamento musicale alla base del tempo della ricerca sonora di *Impromptu* venga esso stesso manifestato in rima, si tratta a tutti gli effetti di un'esperienza poetica musicale. *Imrpomptu* è un poemetto che lavora meticolosamente sulla pratica dello sconfinamento: tanto nella musica quanto nel campo visivo, con costanti rimandi cinematografici e pittorici. In particolare l'esperienza descrittiva dell'immagine pittorica stratifica questo sconfinamento su più livelli: non solo orizzontalmente tra le arti, ma anche verticalmente tra le diverse dimensioni del reale (ed irreale); e soprattutto questo continuo sconfinamento è dettato dalla capacità del soggetto femminile – sia poetico che autoriale – di utilizzare a proprio vantaggio il nomadismo. Il soggetto risponde alla costrizione con mobilità: esercita fuori dalla cornice, fuori fai ranghi, fuori dalle categorie, fuori dalla lirica pura.

D'altro canto il dispossesso come pratica costitutiva di una nuova formulazione sociale, così come anche lo sconfinamento di genere – sessuale, e letterario, e artistico – come aspirazione di rappresentare l'universale non sono che ulteriori modi di "sperimentare con la vita", per citare la stessa Rosselli. Ma si tratta sempre di uno sperimentalismo di impegno, volto a ricostituire il senso della parola e dell'essere al mondo.

> Negli anni Cinquanta, a Roma, il neorealismo in realtà mi ha influenzata e ho fatto studi sul marxismo… e non li mollo, non li mollo affatto. E nella poesia non vedo altro scopo che non quello di dare risposte a problemi che pongo, che siano miei o altrui, sennò non scriverei, mi pare inutile…[354]

[354] A. Rosselli, op. cit., *Cronologia*, p. CXXXV.

Una scrittura investigativa e risolutiva, che non si consumi nella sua stessa esistenza ma interroghi attraverso i suoi modi e contenuti le necessità del mondo. E proprio in *Impromptu* si avverte fortissima l'impostazione marxista (e l'adesione al PCI), seppur con una capacità di prospettiva sempre originale rispetto ai suoi contemporanei. Ne *Le ceneri di Gramsci*, pilastro dialogico per il poemetto rosselliano, Pasolini si scaglia ferocemente contro Pablo Picasso criticandone l'estetica elaborata senza contatto con il vero e, per questo, classista (poiché esclude il popolo dalla rappresentazione).[355] Alla critica classista pasoliniana però Rosselli aggiunge un elemento fondamentale per le poetesse a venire, e cioè una messa in esame degli stereotipi e delle castigazioni subite dal femminile. La matrice femminista della scrittura di Rosselli rende il discorso marxista a tutti gli effetti più rappresentativo perché trasversale, e aspira a rivolta interna alla rivoluzione che liberi il femminile perché possa combattere con le stesse armi del maschile la lotta per la giustizia. *Impromptu* è quindi esempio di coesistenza tra lotta di classe e femminismo, a una maniera che non preveda che il movimento delle donne venga inglobato dalla struttura patriarcale (presente anche nel movimento marxista). Rosselli non promuove il separatismo femminile e femminista praticato largamente in quegli anni in Italia, certamente però non si allontana dal pensiero femminista. Rimarca invece la necessità della presenza fisica del soggetto femminile autoriale e poetico, reclamando la centralità del problema del femminile come espressione anch'essa di un problema universale.

---

[355] Il poemetto intitolato proprio *Picasso*, uscito per la prima volta nel 1953 sulla rivista *Botteghe Oscure* e poi raccolto ne *Le ceneri di Gramsci*, è ambientato presso gli spazi della GNAM (Galleria Nazionale di Arte Moderna) di Roma durante un'esposizione celebrativa dell'artista spagnolo. In questi versi Pasolini indica l'assenza del popolo nelle opere di Picasso, che il poeta dichiara essere un vero e proprio "errore": di conseguenza, altrettanto errata è la scelta dei compagni comunisti di identificare in Picasso (e nella sua espressione artistica) l'ideologia marxista.

2.2 Patrizia Vicinelli[356]

Nata a Bologna nel 1943 da una famiglia borghese,[357] Patrizia Vicinelli muore in quella stessa città nel 1991 a causa delle complicazioni dovute all'AIDS.[358] Entra molto giovane in contatto con alcuni dei maestri più importanti dello sperimentalismo (soprattutto di area emiliana): Emilio Villa, presto rinominato 'amico re' nelle lettere private e nelle poesie, e Adriano Spatola, che a soli diciannove anni ne pubblica il primo contributo poetico (*E capita*, 1962) nella rivista "Bab Ilu".[359]

L'esordio poetico in volume con la casa editrice Lerici presenta già nel titolo la tensione tra i poli dello sperimentalismo neo-avanguardista. Il libro, edito nel 1967 e stampato a cura della rivista "Marcatré", si intitola *à, a, A*: la ripetizione della vocale in segni distinti da caratteristiche proprie indica una continuità di senso variabile nella sua espressione attraverso la pronuncia. La disposizione grafica dei segni e la loro singolare interpretazione orale marcano immediatamente uno scarto dalla tradizione lirica-lineare italiana, segnalando però anche un'eredità dell'esperienza futurista che non la rende estranea quindi alla tradizione. La relazione grafico-sonora è una funzione partecipativa al testo che caratterizzerà sempre il lavoro di Vicinelli: i caratteri mobili riprodotti in

---

356 Dove non altrimenti indicato, ogni citazione è da considerarsi da P. Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di Cecilia Bello Minciacchi, con un saggio introduttivo di Niva Lorenzini, (Firenze: Le Lettere, 2009); da qui in avanti solo P. Vicinelli, op. cit.

357 Qualche informazione biografica aggiuntiva si può ricostruire tramite le memorie di chi l'ha conosciuta, alcune di queste memorie sono state raccolte sotto forma di video interviste dalla poetessa Jonida Prifti ed esposte presso il Museo Laboratorio di Arte Contemporanea (Sapienza Università di Roma) in occasione della mostra "Patrizia Vicinelli. Una Parola Incorreggibile" (7 marzo - 10 aprile 2014). Questi preziosi documenti video sono parzialmente consultabili online all'indirizzo <http://www.jonidaprifti.com/portfolio/patrizia-vicinelli-la-poesia-e-lazione/>.

358 Patrizia Vicinelli è sepolta nel cimitero di Borgo Panigale, alla fossa n. 2394. L'informazione è desunta dal *Canto per Patrizia Vicinelli*, dedicatole dall'amico e sodale Alberto Masala. Nella primavera di quell'anno, la tomba era ancora spoglia, tanto da lasciare Maurizio Spatola «stupefatto per la nudità della tomba, senza nome, neppure un piccolo segno della tua presenza sotto quella terra» (dal ricordo di Vicinelli condiviso da Maurizio Spatola sul suo archivio online).

359 Una scansione dei due numeri della rivista "Bab Ilu" – comprensivi del contributo di Vicinelli – sono ora consultabili gratuitamente online presso l'archivio messo a disposizione da Maurizio Spatola.

sovrimpressione l'uno sull'altro, così come la disposizione multidirezionale del testo, definiscono necessaria la partecipazione attiva del lettore e una rinnovata concentrazione e interazione con il testo da parte dell'autrice nel momento della performance vocale. Solo l'anno precedente, difatti, Vicinelli aveva partecipato al convegno del Gruppo '63 tenutosi a La Spezia, e in quell'occasione aveva declamato i propri versi attirando l'interesse di tutti i presenti, grazie alla sua carica vocale espressiva.

La ricerca nel campo della poesia visuale le porta riconoscimenti a livello nazionale e internazionale, con esposizioni della sua sperimentazione grafica a Roma, Milano, New York, Tokyo, San Francisco e presso la Biennale di Venezia.[360] Altrettanto serrata è la ricerca nel campo della poesia sonora, di cui appaiono in disco esperimenti soprattutto fonetico-sillabici come *à, a, A* (Marcatrè, 1967), *Futura poesia sonora* (Cramps Records, 1978, a cura di un grande maestro della voce: Arrigo Lora Totino), e nel numero 11 della rivista "Baobab" (1981).[361] La necessità espressiva corporale nel momento della performance dal vivo è anche elemento imprescindibile della poetica come della poesia di Vicinelli, che ha spesso accompagnato le proprie letture pubbliche – di testi più narrativi come di quelli più sperimentali – con una propensione esecutiva tanto progettuale quanto carica di vigore animalesco. Tra i testi più frequentemente presentati al pubblico ricorrono brani da *Messmer*, e soprattutto frantumi di *Non sempre ricordano*, come anche la sezione *Il tempo di Saturno* da *I fondamenti dell'essere*: le mani

---

[360] Tool, Milano (1972), Finch College Museum, New York (1972), Galleria d'Arte Moderna, Torino (1973), Bologna (1974), Artivisive, Roma (1974), Istituto Italiano di Cultura, Tokyo (1976), Expo Arte Bari (1977), Biennale di Venezia (1978), Italian Poetry 1960/1980, San Francisco (1982), Spazio Suono, Viareggio (1984).

[361] Oltre a includere il lavoro "Sette poemi" nel quinto CD per Cramps (Milano), Arrigo Lora Totino curò tra la trasmissione "Il colpo di glottide: la poesia sonora come riscoperta dell'oralità" (1980), tredici puntate che si conclusero con "La poesia sonora in Italia", che includeva una rassegna di esperimenti di Patrizia Vicinelli, Eugenio Miccini, Sergio Cena, Adriano Spatola, Giulia Niccolai. E proprio Adriano Spatola, ideatore della prima audiorivista di poesia sonora in Italia, "Baobab", prodotta in collaborazione con l'editore Ivano Burani, includerà la poesia registrata su cassetta e presentata come "Senza titolo" di Vicinelli (che presenta una sezione da *Non sempre ricordano*).

solitamente impugnano il microfono come un'arma, mentre tutto il corpo si raccoglie e poi sprigiona con forza la voce rauca dal forte accento emiliano. Questa presenza scenica è di grande coinvolgimento per il pubblico, sia quando si rivolge intensamente allo stesso con lo sguardo fisso e una gestualità che chiaramente si offre alla vista dei presenti, sia quando invece dà le spalle al pubblico o si piega su sé stessa per sottrarsi agli sguardi curiosi che ne cercano le fattezze dietro i fogli con cui si copre il viso.[362]

Anche nel caso di riprese video delle performance *live*, Vicinelli è capace di sostenere tanto lo sguardo del pubblico per celebrare il momento di attuazione della poesia, quanto quello della telecamera che ne raccoglie la memoria per i posteri. Una capacità performativa, dunque, di essere presente e futura nello stesso momento, così come di rivelarsi completamente e in maniera quasi atroce nonostante il filtro della macchina da presa che la insegue.[363] La sua pronta capacità in questo spazio performativo live e multimediale deriva da una persistente collaborazione con il teatro sperimentale (con Aldo Braibanti ed Emilio Villa)[364] che si trasporrà anche nel cinema d'avanguardia (con Alberto Grifi e Gianni Castagnoli).[365] Sempre nel campo cinematografico, Patrizia Vicinelli è stata protagonista, sempre per la regia di Grifi, di *In viaggio con Patrizia*

---

[362] Numerose le apparizioni in pubblico a letture, happenings, rassegne; ricordiamo di seguito Polyphonix 5 Italia (Milano, 1983), Rassegna Nazionale (rArezzo, 1984), Primo festival International de poesie di Cologolin (1984), Milanopoesia (1985), Il fido maestro giardiniere (Pratolino, 1987), Festival delle Canarie (1988).

[363] Tra le diverse documentazioni video rintracciabili online, si fa particolare riferimento qui alla quasi dolorosa lettura sul palco del festival "Di Versi in Versi", tenutosi nel 1986 al Teatro 2 di Parma e ora presente nella selezione offerta dal DVD inclusa nell'edizione Le Lettere.

[364] Sarà Vicinelli stessa autrice di una pièce teatrale di ricerca, scritta per la collaborazione con le altre detenute di Rebibbia durante la sua incarcerazione, dal titolo *Cenerentola*.

[365] Si pensi in particolare a *Transfert per camera verso Virulentia* (1967), cortometraggio realizzato da Grifi a partire proprio dal teatro di Braibanti e con la sua collaborazione. Grifi, al tempo compagno di Vicinelli, impiegò la poetessa e Braibanti come voci portanti (in interazione e sovrapposizione con altri attori e suoni disturbanti il dirsi) per descrivere la frammentarietà del «meraviglioso disordine percettivo», restituendolo visivamente attraverso l'impiego di prismi («costruivo lenti e specchi da mettere davanti agli obiettivi») che distorcessero l'immagine catturata dalla lente per riproporre in video le visioni «che ci regalavano le sostanze psicotrope». Le citazioni sono di A. Grifi, 'Da Griffith a Grifi', *Alias* (supplemento settimanale de *il Manifesto*), 19 gennaio 2008, p. 3.

(1965), poi per Tonino De Bernardi in *A Patrizia*, in cui il tema è un viaggio in Marocco (1968), e infine negli anni Ottanta partecipa al film-documentario neo-realista di Claudio Caligari, come personaggio secondario ma memorabile, in *Amore tossico* (1983).[366] I progetti più immediatamente legati alla sua propria poesia vengono portati avanti con Gianni Castagnoli: è infatti di Castagnoli la ripresa delle performance *Non sempre ricordano* (videoperformance, 1986) e *Durante la costa dei millenni* (videoperformance, 1987).[367]

La presenza costante sulla scena pubblica è una scelta non solo artistica ma anche politica per Vicinelli, la quale professava infatti che la propria vita e la propria arte fossero indissolubilmente legate nell'esperienza del mondo. Non faceva mistero delle proprie attività politiche critiche del sistema dominante, o del proprio ricorrere alle droghe per sfuggire alla pressione di una normalizzazione richiesta, e poneva il proprio corpo in gioco completamente. A ispirare molti dei suoi lavori sono le avventure della propria vita, condotta in totale aderenza ai propri principi.

> Non c'è trasposizione biografica pura, nella poesia di Patrizia Vicinelli: l'aderenza alla vita è di livello altro, più complesso e mediato. Come si legge in un'annotazione del diario: «L'EGO si pone come coscienza dell'essere e conoscenza del mondo».[368]

---

366 Nella sceneggiatura, Vicinelli interpreta Patrizia: una pittrice dipendente da eroina. In una scena particolarmente tragica ma visivamente espressiva della poetica di Vicinelli stessa, Patrizia – iniettatasi una dose – adopera la stessa siringa per produrre sul muro alle sue spalle degli schizzi, invitando poi il suo amico a fare altrettanto. Quel quadro, recita Cesare, protagonista, dopo aver collaborato alla creazione artistica attraverso il loro vissuto, è espressione di vita e morte assieme. Tutti gli attori, come Patrizia, erano al momento delle riprese eroinomani o avevano un passato segnato dalla tossicodipendenza.

367 Gianni Castagnoli fu anche compagno di Patrizia in senso romantico (ebbero anche un figlio, Giò) e collaborarono assiduamente nella sperimentazione di carattere poetico-visivo e politico, come nel caso de *La nott' e 'l giorno* (1973-1976).

368 C. Bello Minciacchi, 'Introduzione', in P. Vicinelli, op. cit., p. XLI.

Il secondo libro ad esempio si sviluppa nell'arco degli anni passati in Nord Africa, e più precisamente in Marocco, dove Vicinelli si era riparata per sfuggire alle accuse di spaccio formulate a suo discapito per via del suo essere percepita come soggetto scomodo. A seguito della collaborazione con Braibanti, accusato di plagio dai genitori del compagno, sia Grifi che Vicinelli vennero perseguitati dalla polizia durante i loro tentativi di portare luce su una vicenda giudiziaria repressiva (vennero inflitti a Braibanti nove anni di carcere) in un momento di crescente tensione storica.[369] Vicinelli riuscì a sfuggire al carcere esiliandosi a Tangeri, dove lavorò al pamphlet-collage *Apotheosys of schizoide woman 1969/1970* (edito dieci anni dopo presso Tau/ma, 1979), non a caso inizialmente intitolato *Segni in esilio*.[370] Al suo ritorno da questo esilio, però, Vicinelli venne comunque trattenuta per la detenzione di pochi grammi di hascisc di anni prima, e trascorse sei mesi nell'istituto femminile del carcere di Rebibbia di Roma (dal dicembre 1977 al maggio 1978). L'esperienza carceraria, con il suo rigoroso scandire le giornate secondo voleri e necessità non propri, si farà tema fisico e metaforico della condizione femminile nella poetica di Vicinelli. Mai auto-definitasi femminista,[371] come in ogni altra esperienza di vita Vicinelli non è riconducibile immediatamente a una categorizzazione precisa come quella del femminismo italiano delle sue contemporanee; eppure i suoi testi

---

[369] «Con Giordano Falzoni e Patrizia Vicinelli preparammo dei volantini ciclostilati intitolati: «Per Aldo Braibanti contro la caccia alle streghe*»,* per una raccolta di firme che portavo anche ai giornali, perché si facesse un po' di chiarezza su quel rogo da inquisizione intorno al quale ballavano miracolati da Padre Pio, sessuofobi bigotti e fanatici dell'elettroshock», A. Grifi, 'Il rivoluzionario che amava le formiche', *Alias* (supplemento settimanale de *il Manifesto*), 2001.

[370] L'estrema carica visiva di questo particolarissimo libro-collage (una delle quali il da leggersi al rovescio, come un manga giapponese) è oggi consultabile nell'edizione Le Lettere, riprodotta fotograficamente nella sua versione integrale seppur in bianco e nero poiché «il manufatto originale dell'opera, che era in realtà coloratissimo, sembra purtroppo dato perduto». C. Bello Minciacchi, 'Criteri dell'edizione', in P. Vicinelli, op. cit., pp. LX-LXIII: LX.

[371] Nonostante la presa di posizione non-femminista dell'autrice, i suoi testi si prestano visibilmente a letture critiche di stampo femminista e ripercorrono in più occasioni le pratiche di consapevolezza promosse dai collettivi femministi italiani radicati sul territorio negli anni in cui Vicinelli scriveva. Ne è un esempio anche il suo romanzo, *Messmer* (1980-1988), esperimento autobiografico-onirico dell'esperienza del mondo (e) della droga, può essere interrogato come strumento di autocoscienza femminista da raggiungersi attraverso una necessaria auto narrazione che avvalori l'esperienza propria altrimenti negata nel contesto del mondo sociale.

tematizzano e ispirano l'emancipazione delle donne con fare anche irrequieto, tanto che la sua *Cenerentola (Libero adattamento in sette quasi o scene e sei ballate)* viene di fatto percepita e criticata come un'opera di stampo femminista, capace di creare un senso di comunità nell'alienante dimensione della galera. I frequenti riferimenti biblici nella sceneggiatura segnano un tempo mitico che agisce nelle mura costrittive fisiche e metafisiche, la spinta che muove avanti le protagoniste è data dal desiderio d'amore e conoscenza, il genere binario si annulla in una celebrata unione delle sua parti che formano l'individuo: ricorrono quindi quegli elementi che segnano la declinazione epica della scrittura di Vicinelli, e prendono forma decisiva di poemetti con *Non sempre ricordano* e *I fondamenti dell'essere*.

2.2.i Non sempre ricordano.

2.2.i.i Genesi

È la stessa autrice a definire l'esperienza poematica di *Non sempre ricordano* come poema epico: questo appare alla sua pubblicazione come parte integrante del titolo dell'opera, nel 1985 per Ælia Læia, alla terza riscrittura. La stesura di questa lunga epopea difatti subisce tre maggiori momenti di riscrittura, datati con rigore filologico da Cecilia Bello Minciacchi 1977, 1979 e poi, nel 1985, proprio a ridosso di una imminente pubblicazione.[372]

La tendenza performativa dei testi di Vicinelli quindi si manifesta su carta come nella dimensione orale, duplicando l'intensità di relazione con il suo pubblico d'arrivo,[373] ponendo l'attenzione sulla tensione tra autrice e testo, tra testo e pubblico, tra autrice e pubblico. La presenza fisica di Vicinelli, infatti, è intesa e da intendersi come vero e proprio strumento per manifestare performativamente il testo, che nelle sue diverse forme di resa esprime le diverse opportunità dello *script* testuale, come una partitura. Difatti, *Non sempre ricordano* subirà diversi interventi dalla sua prima stesura – risalente a un decennio prima della pubblicazione –, perdendo per motivi editoriali il «forte portato grafico manoscritto, ricco di disegni e di soluzioni verbovisive».[374]

> Era composto […] da splendidi *tazebao* a colori oggi purtroppo perduti; e un'altra stesura, sempre manoscritta, si dipanava su lunghi taccuini. Il carattere mutevole dei

---

[372] La pubblicazione di riferimento per questa indagine è la più recente ed esaustiva raccolta di testi, immagini, e contributi critici: P. Vicinelli, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance* (Firenze: Le Lettere, 2009).

[373] O addirittura triplicando, lì dove intervengono alla creazione o alla performance diversi media che filtrano, accompagnano o dialogano con il testo e la sua resa, come nel caso di un supporto visivo (e.g. proiezione di pellicola) o fonico (e.g. uso spettacolarizzante del microfono).

[374] C. Bello Minciacchi, 'Introduzione', in P. Vicinelli, *Non sempre ricordano*, pp. XXVII-LVIII (XLI). Purtroppo questa prima versione è andata perduta e non è utilizzabile per un raffronto, ne viene tramandata però la descrizione utile già di per sé a un raffronto critico. Scrive in merito, ad esempio, Lorenzini: «[…]me li aveva mostrati Patrizia – nove stesure in forma di poster, sorta di *Tazebao* a colori, e altre prove su taccuini snodabili orizzontalmente». N. Lorenzini, in P. Vicinelli, op.cit., p. XVI.

> taccuini (o sezioni) del poema – ogni capitolo una nuova avventura – apparteneva fin dall'inizio all'intento di "epico" di Patrizia Vicinelli […][375]

Sarebbe probabilmente già corretto riferirsi alla stesura testuale di Vicinelli come addirittura esperimento verbovocovisivo, essendo espressione della lezione Futurista – e in particolare marinettiana – delle possibilità offerte dalla tipografia (dimensioni, disegno, disposizione) per fornire indicazioni su come i testi lineari vadano performati vocalmente. Nel *Manifesto tecnico della letteratura futurista* del 1912, e più precisamente al punto 7 del supplemento datato 11 Agosto – un'aggiunta al Manifesto principale come "risposta alle obiezioni" – è subito chiara l'intenzione marinettiana di fare dei ritmi cui può alludere la tipografia un'indicazione per una performance già mentale. Ad esempio:

> Uno spazio bianco, più o meno lungo, indicherà al lettore i riposi o i sonni più o meno lunghi dell'intuizione.[376]

Si creano poi, sempre facendo agire i caratteri di stampa, degli ictus che gerarchizzano le parole nel corso della lettura, e allora:

> Le lettere maiuscole indicheranno al lettore i sostantivi che sintetizzano una analogia dominatrice.[377]

Possiamo intuire un'analogia tra la tecnica del paroliberismo e quella delle composizioni di Vicinelli in diversi aspetti pratici che si manifestano nella versione definitiva di *Non sempre ricordano*: l'uso efficace degli spazi e dei segni (semantici e paratestuali) al fine di coinvolgere attivamente il lettore, e le indicazioni che gli stessi costituiscono per l'azione del testo nello spazio performativo (orale, gestuale, sonoro). Viene lasciata invece da parte l'esperienza più adiacente ai contemporanei nazionali e

---

[375] Ivi, p. XLII.

[376] T. Marinetti, Risposta alle obiezioni [11 Agosto 1912] aggiunta dell'Agosto 1912 a *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, citato in G. Manacorda (a cura di), *I manifesti del futurismo 1909-1913* (Roma: Empirìa, 2001), pp. 108-112: 111.

[377] Ibidem.

internazionali coinvolti nella creazione e promozione della poesia concreta, ovvero «rivolta all'analisi dei supporti materiali; e decisa, su questa strada, a uscir fuori non solo dai confini della letterarietà, ma anche da quelli della letteralità […] per invadere i campi delle arti visive e sonore»[378].

L'esigenza di Vicinelli di mandare alle stampe questo esperimento di scrittura è tanto forte da portarla a rinunciare ad alcuni aspetti visuali e grafici che avrebbero rimandato la pubblicazione a tempo indeterminato; il primo progetto editoriale, così come immaginato dall'autrice in conformità con le precedenti produzioni poetiche o – più largamente intese – artistiche, come citato, accompagnava al testo a stampa vere e proprie sezioni riportate con grafia manuale dell'autrice stessa e numerosi *tazebao*. La rinuncia a questi ulteriori esperimenti para-testuali è certamente sofferta per una poetessa sperimentale e d'avanguardia come lo è stata Vicinelli, altresì la centralità di quest'opera per la sua poetica, e per l'impatto filosofico che Vicinelli riteneva questo testo in grado di possedere, la spinse a rinunciare ai suddetti, e presentare così il lavoro come potenzialmente concluso – su carta – nella sua forma prettamente lineare. Con ancora più accortezza si deve dunque trattare la disposizione e la scelta tipografica ragionata di quegli elementi che costituiscono il testo edito, e dando loro il giusto valore concettuale e assieme comunicativo.[379]

Il contributo del manifesto "Fragili Guerriere", che osserva Vicinelli e la sua poetica attraverso la lente offerta dall'adozione del termine "epica", non è il primo contributo critico a segnalare l'innovazione fulminante di questo testo entro il panorama della poesia italiana degli anni Ottanta del Novecento.

---

[378] R. Barilli, *A proposito di «Zeroglifico»*, "Il Verri" n.2 (sesta serie), settembre 1976.

[379] Vd. *Appendice*, p. 319 - immagine da C/0, a cura di F. Beltrametti, Scorribanda Productions, 1984 in P. Vicinelli, op cit., p. 303>

> Nanni Balestrini parlò di «spezzone incandescente» che si imponeva sulle grigie sedimentazioni della poesia dei primi anni ’80, parlò di «poesia del dissenso, della rottura, dell’innovazione» e la definì un «ottimo antidoto» contro la normalizzazione. Francesco Leonetti, che ne scrisse la prefazione, aprì i giochi convocando senza mezzi termini Dino Campana a raccordare i «canti struggenti e selvaggi di Patrizia» […]. Anni più tardi, anche Guido Guglielmi, in accordo con Leonetti, parlò di Campana e di espressionismo […][380]

E specificamente a quanto suggerito da Leonetti nella sua prefazione è utile fare riferimento, sia per la “convocazione” di Dino Campana – che seguirà anche nelle parole di Guglielmi, e di cui si parlerà più avanti–, per via di una similitudine con il modello di violento lirismo dell’autore (un modello presente anche ne *La Libellula* di Rosselli);[381] sia per le considerazioni sullo stato dell’io nel mondo e l’adesione di Vicinelli a una poetica di profondo dialogo tra la propria soggettività e la realtà, – un elemento che entrambi Leonetti e Guglielmi riconoscono in Campana stesso –.

2.2.i.ii La forma dell’avventura

> Teatralizzato in otto scansioni, o stazioni da laica *via crucis*, che ne scandiscono il percorso, tra interferenze e attriti lessicali, in plurilinguismo estremo, *Non sempre ricordano* è un testo-partitura, un poemetto che si dilata in espansione libera, da pronunciarsi anche mentalmente, predisposto com’è a venire “detto” nelle sue valenze fonetiche tra suoni tenuti e suoni che vibrano, inarcandosi: Patrizia lo eseguiva dal vivo, con quella sua abilità vocale impressionante per duttilità e potenza, nei modi di una recitazione *free-form* che si poneva ai confini tra parola e musica (non a caso una sua esecuzione aveva impressionato, già nel convegno di La Spezia del Gruppo ’63 – era il ’66, e Patrizia era ventitreenne –, Cathy Berberian, allora compagna di Luciano Berio.[382]

---

[380] Ivi, XLIII. Le citazioni di Balestrini e Leonetti all’interno della qui riportata provengono rispettivamente da N. Balestrini, *Il poema del dissenso*, in «L’Espresso», 27 Ottobre 1985 e da F. Leonetti, *Prefazione* in P. Vicinelli, *Non sempre ricordano, poema epico* (Reggio Emilia: Ælia Lælia Edizioni, 1985).

[381] Al momento dell’analisi testuale del poemetto *La Libellula* di Amelia Rosselli, è presentata la marcata rilevanza testuale dell’influenza di Campana, dichiarata entro e oltre il testo stesso.

[382] N. Lorenzini, ‘Prefazione’, in P. Vicinelli, op. cit., pp. XI-XXIII, p. XV.

Nonostante i dieci anni di lavoro di riscrittura, il risultato finale non si discosta largamente dalla sua pianificazione iniziale. «Non sempre ricordano è un poema epico costituito da dieci capitoli, ognuno di dieci cartelle».[383] Come osserva Bello Minciacchi, la ripartizione in diverse sezioni – che Vicinelli definisce *capitoli*[384] – è presente sin dai primissimi appunti dell'opera; i taccuini di Vicinelli riportano infatti appunti del programmatico sviluppo del libro come poema nella struttura stessa, e che ogni nuovo capitolo avrebbe narrato «una nuova avventura».[385]

E proprio il tema del viaggio a sua volta si lega al tema della memoria e della dimensione onirica, nell'esperienza di Vicinelli: come commentato nella *Introduzione* all'opera omnia da Bello Minciacchi, attraverso il commento a uno scritto inedito su Chagall e Campana, nel quale Vicinelli compie «una sorta di cortocircuito interpretativo dei due artisti»:[386]

> In entrambi, Chagall e Campana, la questione basilare riguarda la conoscenza delle cose e di sé, attinta per via privilegiata attraverso l'affioramento dei sogni e le proiezioni artistiche "eccedenti" rispetto alla norma.[387]

Le visioni, come i sogni, investigati attraverso uno stato di alterazione dal reale comportano una conoscenza esperienziale altrettanto importante, concretizzando luoghi impalpabili grazie alla rilevanza dell'esperienza prima del soggetto e trasformandola in empirica. Non a caso, in una lettera indirizzata all'amico e maestro Emilio Villa, Vicinelli commenta che davanti alle imprevedibili «decisioni del destino»[388] – e sulla fatalità di queste decisioni torneremo con supporto testuale da *Non sempre ricordano* – le era

---

383 Ivi, p. XLII.

384 Vd. *Appendice*, p. 318.

385 Ibidem.

386 C. Bello Minciacchi, 'Introduzione', in P. Vicinelli, op. cit., p. XLIII.

387 Ivi, XLIV.

388 N. Lorenzini, 'Prefazione', in P. Vicinelli, op.cit, p. XII.

possibile solo e soltanto persistere nella propria esistenza di totale devozione al suo progetto (umano e artistico): un «progetto perenne di trasgressione, sempre con altre morali […] più che altro senza morali».[389] Una progettualità ben ferma soprattutto in questo poema lungo, nella sua essenza e nelle sue caratteristiche formali, di assimilazione totale del soggetto nella frammentata coralità dei margini: il Soggetto si fa mondo, e ne raccoglie la testimonianza ridando a questa spazio e voce, motivo stesso di esistere.

> [L]a Vicinelli si incontra, incontrando la fisicità delle cose. L'apertura al mondo è apertura su se stessa. Difficilmente potremmo isolare la voce di chi parla dal mondo frammentato di cui parla. Le circostanze dell'io fanno parte della sua costituzione: lo invadono, gli lasciano tracce e ustioni, trapassano il linguaggio. L'io non è che un'occasione per le cose di rivelarsi, e questa rivelazione è tutto il loro senso.[390]

Immediatamente quindi una certa critica ha saputo individuare nell'espressione auto-biografica presente nella poesia di Vicinelli una consapevole autoanalisi, un modello di scrittura nel quale il lirismo non coincide in alcun modo con l'intimismo. Come per la sua stessa vita, rimanendo fedele al suo progetto a-morale, Vicinelli conduce una ricerca stilistica e linguistica *in limine*. La scorrevolezza di una pura storia difatti, osserva Bello Minciacchi, è elemento mancante; eppure «la sostanza del poema epico è tutta oggettiva, materica, e giustamente e dichiaratamente narrativa».[391]

Come già registrato nella *Prefazione* all'opera omnia da Lorenzini, si tratta di un «narrato segmentato, dinamico e pulsante»:[392] la peculiarità di questa poesia evocativa e non catalogabile fa sì che nel panorama editoriale italiano trovi posto – nel Maggio 1979 – sulla rivista "alfabeta", al fianco dei versi di Patti Smith. I versi, estratti dalla settima parte di *Non sempre ricordano*, compaiono sulla pagina lasciando spiazzati i lettori, oltre

[389] Ibidem.

[390] C. Bello Minciacchi,'Introduzione', in P. Vicinelli, op. cit., p. XLIV.

[391] Ibidem.

[392] N. Lorenzini, 'Prefazione', in P. Vicinelli, op. cit., p. XI.

che per i temi, per via delle «interferenze stridenti e dagli *shock* linguistici, visivi e acustici, che pervadono [il testo] a livello formale e strutturale, coinvolgendo in un montaggio in apparenza convulso una realtà in frantumi e la voce che li registra, rivelandoli».[393] Le frequenti turbolenze linguistiche rilevabili in tutta la poesia di Vicinelli, così come una propensione all'impianto visuale e sonoro assieme a quello testuale – un vero e proprio *script* per la performance a venire, che esaudirà la potenzialità del testo –, sono parte del rimescolamento personalissimo che l'autrice ha saputo compiere delle dirette influenze sul suo lavoro. La tensione tra il lavoro di Vicinelli e quello dei suoi contemporanei è palpabile, eppure la vicinanza agli stessi non le ha mai negato originalità espressiva. Attraverso Adriano Spatola, teorizzatore della poesia totale, Vicinelli entra in contatto con il già citato Emilio Villa, dando inizio a un sodalizio di una vita intera, con il quale è riconoscibile la vicinanza etica e poetica, oltre che sperimentale. Lo sperimentalismo di Villa si concentrava difatti sul rinnovamento della lingua attraverso composizioni visuali, rielaborazione delle etimologie, e soprattutto attraverso una continua corrispondenza e interferenza tra diverse lingue.

Ispirato dalla figura di Kierkegaard, Villa aspirava a vivere la propria vita e a produrre poesia nel tentativo assoluto di essere disperatamente sé stesso; il tutto, investigando la possibilità di conferire all'arte un privilegio estetico non incongruente con un portato psicologico e mistico. Villa preferì sempre mantenersi ai margini della critica e della produzione dell'arte e della poesia, sottraendosi così all'egemonia del suo tempo e proseguendo nella sua esistenza – «per lo più grama e raminga»[394] – per rimanere fedele alla sua vera natura, e all'espressione della stessa: un rigore etico che contraddistingue enormemente la scrittura di Vicinelli, nella forma così come nella sostanza, espressa nei

---

[393] Ibidem.

[394] A. Tagliaferri, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa* (Roma: Derive Approdi, 2004).

temi sovversivi alimentati dai suoi versi e dalla sua poca affinità con i canali regolari di produzione artistica. Altrettanto, Villa aspirava a «sprofond[are] nella babele linguistica»[395] così come Vicinelli ricrea una dissonante armonia nel suo plurilinguismo, investigando la lingua letteraria attraverso un attacco quasi animale alla stessa con intersezioni di diverse lingue vive (come l'inglese o il francese) ma anche del latino. Il multilinguismo si arricchisce di frequenti prestiti da aree specifiche di studio (come nel caso della medicina), e varia nel tono in maniera sincopata, stridendo con la narrazione – come per il caso di *Non sempre ricordano* – della vita di ogni giorno.[396]

L'uso stesso della lingua italiana avviene in maniera eterogenea; la linearità del testo viene spesso interrotta da una punteggiatura (apparentemente) incoerente e così la fruizione piana viene interrotta da una voluta non correttezza grammaticale (come per le mancate concordanze di genere): Vicinelli opera sulla sintassi e anche sul significante, dividendo l'ultimo in diverse possibilità di evoluzione e interpretazione, smembrandolo. Le parole liberano la loro potenza sulla carta, occupando lo spazio fisico sulla pagina in maniera spesso non consona; la stessa spaziatura diventa potentemente evocativa di una libertà altrimenti impossibile da frequentare. L'imprigionamento – fisico, mentale, metaforico – cui è costretta nella vita l'autrice viene combattuto sulla pagina in forme di ribellioni strutturali, sintattiche e semantiche. La claustrofobia della cella, un tema che si ripresenta ben oltre la diretta esperienza narrativa del carcere,[397] viene dirottata verso un

---

[395] C. Bello Minciacchi, 'Introduzione', op. cit., p. XXIX.

[396] Una scrittura sincopata che, seppur differente per molti aspetti, ricorda quella di Sanguineti che mette in scena «l'esaurimento nervoso […] storico». E. Sanguineti, *'Poesia informale?',* in A. Giuliani (a cura di), *i Novissimi* (Torino: Einaudi, 1965), pp. 201-204 (202).

[397] Il tema della reclusione attraverso la metafora della 'cella' è presente anche nella poesia di Rosselli, analogia che non si mancherà di investigare nel raffronto testuale.

fluire convulso di parole-fiume e un manifesto di libera esistenza che si propaga dal margine per porre al centro, finalmente, l'esigenza di rappresentazione ed espressione.[398]

La disposizione spaziale varia indistintamente dalla concatenazione di parole (eg. «M'interessa comunicarequestecose perché»), all'alternanza di maiuscole e minuscole senza rigore grammaticale ma puramente contestuale (eg. «COSesSCRITTE COscritte qui»), allo strategico uso della punteggiatura al fine di creare parole polisemiche (eg. «ve(n)do»), al distanziamento grafico di termini, alla vera e propria sovrapposizione di sezioni di testo che impediscono – almeno a prima vista – la comprensione attraverso la lettura. Quanto descritto si riflette successivamente nell'espressione sonora e performativa e, unite assieme, queste diverse espressioni si manifestano come altrimenti inesprimibile rigorosissima etica – e poetica – autoriale. La distanza spaziale tra i termini che compiono i versi, e le alterazioni tipografiche dei caratteri che compongono le parole, determinano sostanzialmente l'approccio del lettore e l'impegno richiesto allo stesso, alimentando un vero e proprio corpo a corpo tra il testo e il fruitore. L'articolazione su pagina del plurilinguismo e delle alterazioni editoriali del testo lineare, interpretabili come una partitura per l'esperienza orale e performativa, articolano un'espressione poetica sperimentale che viene definita: *poesia-corpo*.[399] Il corpo diviene infatti un medium necessario per l'espressione totale della poesia, in una dinamica di necessaria complementarità per l'esecuzione. Il vero che risiede nel testo si manifesta nella forma

---

[398] Bello Minciacchi ricostruisce filologicamente una composizione di due sole pagine – l'*incipit* di un poema incompleto dal titolo *Quando Swanne vide come andava la sua vita* – scritto probabilmente negli stessi anni di detenzione che portano alla stesura della messinscena teatrale Cenerentola. Ad aprire questo poema, quello che pare essere il manifesto di rappresentazione di coloro che soffrono e di cui Patrizia Vicinelli si fa portavoce, attraverso una dedica:

«A TUTTI QUELLI CHE STANNO CREPANDO NELLE GALERE E NEI MANICOMI CHE SONO TORTURATI REPRESSI OPPRESSI RICATTATI DEDICO QUESTO LIBRO.»

Ora in P. Vicinelli, op. cit., p. 329.

[399] Vd. ad esempio G. Annovi, *Altri corpi: temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta* (Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2007).

fisica del corpo esposto in pubblico, azione di resistenza all'assimilazione e alla marginalizzazione.

Qualunque cosa, ovvero: non sempre ricordano.[400]

Come avviene per tutta la poesia di Vicinelli, il piano materiale e quello spirituale-metafisico si sovrappongono creando diversi livelli di azione verbale: *non sempre ricordano* ne è un esempio. E così le domande che immediatamente sorgono spontanee – chi non ricorda, e cosa? – non si risolvono facilmente nel riscontro immediato degli eventi narrati, o nella fisicità del mondo reale o della scrittura; anzi, per poter davvero affrancarsi dalla lettura piana della poesia di Vicinelli è necessario porsi un'altra fondamentale domanda: perché non ricordano?

L'attacco che formula Vicinelli nella sua intera poetica, e che esplicita però in maniera ancora più decisiva entro il poema epico *Non sempre ricordano*, è a chi non ha interesse a ricordare, investigare, fare i conti con il passato. Quanto continuamente messo in evidenza dalla sua poesia e dalla sua esperienza performativa è l'attenzione a chi dalla Storia è stato emarginato, messo a tacere, e infine dimenticato. Una poesia di militanza per le minoranze, che costringe a far luce sugli aspetti più orribili di quanto è stato e che con determinazione costringe a tenerne conto nell'equazione finale dello stato delle cose attuali. Solo nella totale consapevolezza del passato, difatti, l'umanità potrà trasportare i giusti valori e meritarsi – eticamente parlando – l'accesso al futuro, nel tentativo di creare un futuro più giusto e inclusivo.

---

[400] La disarticolata tipografia del testo sulla pagina rende difficile una trasposizione numerata dei versi. Si è preferito quindi indicare ogni avventura che compone il poema nominalmente, segnalandone la continuità progressiva. Le citazioni da ogni sezione sono riportate quanto più fedelmente alla scelta tipografica dell'autrice e, dove possibile o necessario, queste scelte vengono supportate in questa sede con descrizioni e commenti dell'impianto sulla pagina intera. L'edizione di riferimento rimarrà, dove non altrimenti specificato, quella pubblicata da Le Lettere.

Si scaglia quindi, Vicinelli, contro chi non ricorda – e in particolare contro chi sceglie per vantaggio di non ricordare – perpetuando un modello di sopraffazione: culturale, sociale, politica, economica. Patrizia Vicinelli, attraverso la sua poesia e la sua performance vocale e fisica così dirompente, riproduce la frammentarietà della condizione del tempo storico che vive e anche la vitalità dell'esperienza dei margini, e delle fratture, della definizione del sé oltre la norma: combatte la cancellazione di chi non rientra nella categoria di "normale". E sceglie di farlo con la poesia perché è espressione massima di adesione alla vita, con consapevole abbandono totale alla vera essenza del sé e con meditata scelta di partecipazione e di testimonianza.

Contrapponendosi alla storia dei vincitori, la narrazione di Vicinelli si autodefinisce – non a caso – un canto; un vero e proprio canto fondativo, che dà vita a una memoria collettiva alternativa a quella socialmente accettata ma non per questo genuina: e come in un testo teatrale, un manifesto poetico, o un monito di antichissima saggezza, Vicinelli trascrive, in corsivo e utilizzando il maiuscolo nel testo per guidare attenzione e andamento, nella seconda parte del poema:

ricorda sempre, NON sempre RICORDANO [401]

Il testo dispiega allora quanto dai più viene rimosso, cancellato; il poema epico di Vicinelli offre al lettore 'Qualunque cosa' – come vuole l'altra meta del titolo della parte seconda – senza filtri, e soprattutto senza compromessi.

Non sempre ricordano prende il titolo dalla frazione di un verso dell'opera stessa, e in particolare dalla sezione seconda. Si tratta di un'operazione cara a Vicinelli, e ripetuta in altre occasioni; nonostante sia possibile inserire, quindi, il titolo in un contesto specifico, cioè quello offerto dalla strofa da cui è tratto, sarebbe riduttivo offrirne una

[401] P. Vicinelli, op. cit., p. 61.

lettura univoca. Lo stesso verso, che si isola graficamente dalla strofa di cui fa parte, va infatti a intitolare (almeno in parte) la seconda sezione del poema.

I diversi elementi osservati nella cornice teorica di lingua italiana e, soprattutto, inglese sono immediatamente presenti nel testo di Patrizia Vicinelli. Come brevemente accennato nel paragrafo introduttivo a questa poetessa e alla sua opera poetica – declinata nelle diverse forme di poesia lineare, visuale, concreta, sonora, e performativa – l'intenzionalità autoriale dell'identificazione di questo testo come poema epico è presente immediatamente, ed è centrale sia nella sua costante presenza nelle revisioni al testo che nella sua disposizione grafica.

L'ordine centrale che sulla pagina assume il sottotitolo 'poema epico' è particolarmente rilevante per lo sperimentalismo grafico dell'esperienza poetica di Vicinelli: scritte in minuscolo, e in corsivo, queste due parole che contengono l'intenzione dominante del poema si stagliano sulla pagina bianca sotto il maiuscolo NON SEMPRE RICORDANO. Ad avvalorare ulteriormente la centralità data al concetto di epica in relazione a questo testo, quanto consultabile oggi è la riproduzione a stampa dei *tazebao* prodotti da Vicinelli di propria mano; frammenti della produzione amanuense di Vicinelli sono stati inclusi nella recente pubblicazione per la collana *fuoriformato* dell'editore Le Lettere. Nella sezione dell'opera omnia che comprende riproduzioni fotografiche delle sperimentazioni visuali di Vicinelli compare, tra le altre, un'immagine della sesta sezione – o capitolo, o canto – del poema *Non sempre ricordano*; lì, appuntato sotto il numero romano della sezione sesta, non il titolo bensì il sottotitolo viene riportato, manualmente, a guidare il lettore.[402]

---

[402] Plausibilmente, la trascrizione di 'poema epico' è presente in ognuna delle sezioni curate manualmente dall'autrice. Con la speranza che gli eredi permettano di accedere al suddetto materiale, chi scrive intende constatare tale ricorrenza in prima persona e, possibilmente, anche entro le note diaristiche che hanno accompagnato, anche se nella versione di una scrittura più personale, la composizione di *Non sempre ricordano*.

Un altro elemento importante da considerarsi ai fini di questa indagine riguarda non la trasposizione, bensì la traduzione dei primi canti che compongono questo poema.[403] Nella versione in lingua inglese, così come in quella francese, il titolo è accompagnato dal sottotitolo, a dimostrazione che nonostante lo straniamento sia una componente della poetica e della produzione di Vicinelli, l'intenzionalità che guida la scrittura di *Non sempre ricordano* rimane dichiarata e fondamentale per la modalità di lettura.

Il sentimento di poetica epica che guida la scrittura di questo poema lungo, come accennato nel capitolo precedente, affonda le radici in quegli elementi che – assimilati in *un unicum* – si potrebbero raccogliere entro la categoria di mitopoiesi del sé. L'automusività citata dal manifesto "Fragili Guerriere", ad esempio, assieme al rapporto io-mondo investigato nel titolo *Epiche* a cura di Bono-Sarasini, e la centralità dell'elemento della valida soggettività del soggetto femminile entro e fuori la scrittura così rilevante per l'approccio di Friedman si combinano, creando un fruttuoso terreno di indagine testuale.

2.2.i.iii Analisi del testo

Lontani dal paradiso.

La prima sezione del poema si apre con dei puntini di sospensione, dando origine immediatamente a un senso di continuità con un non detto che antecede quanto verrà narrato. Oltre a fornire un senso di movimento – soprattutto se messo in relazione al titolo della sezione stessa del testo (*Lontani dal paradiso. Strada non ancora avvistata.*) –

[403] Rispettivamente *Not every time they remember. epic poem*, (Alexander M. Synge), and *Ils ne souviennent pas toujours. poéme epique* (G. Origoni). Anche queste traduzioni parziali sono oggi consultabili nell'opera omnia P. Vicinelli, op. cit.

l'ellissi anticipa un senso di indefinitezza non solo geografica ma anche, e soprattutto, temporale. Un intenzionale richiamo alla dislocazione mitica dei testi antichi che narrano di armi ed eroi, che dà vita a un incipit che possiede immediatamente – nella sintassi come nella punteggiatura – l'aspirazione a farsi mito. A sostenere quanto appena dichiarato, alcune parole chiave dei versi a seguire mantengono ambivalente lo stato delle cose al tempo della narrazione: ricorre infatti l'uso in particolare di immagini immediatamente associabili a un contesto bellico di tempi antichi («nemici inespugnabili» «[del]l'uomo esangue», «elmi di quelli uccisi questa notte»). Similmente, come per le narrazioni epiche del passato, la certezza dei destini è segnata ed esplicitata: Vicinelli racconta infatti, in questo primo susseguirsi di versi, di «un'avventura con la morte»:

> […] un INCONTRO,
> appunto
> FATALE[404]

La fatalità sostiene quindi la teoria dietro al destino già noto: chi scrive conosce, e scrive dal punto di vista privilegiato dell'onniscienza. Eppure la scrittura non avviene secondo regolare narrazione extra-diegetica e, anzi, Vicinelli si preoccupa di creare distorsioni del tempo e dello spazio attraverso forme di avvicinamento e distanziamento dai soggetti entro il testo. A un incipit che condensa uno stato di narrazione epica in pochi versi, l'autrice fa seguire una descrizione personalissima di una vicenda che le appartiene distintamente.

> (d'estate) arrampicandosi su per la vite americana
> che era verde
> legato con fili di nylon e chiodi alla parete,
> su fino ai battenti
> della finestra chiusa della mia stanza di ospite
> del tuo palazzo di campagna stile novecento,

[404] P. Vicinelli, op. cit., p. 45.

o amico re![405]

La declinazione individuale dell'avvenimento viene dichiarata testualmente con l'uso del pronome possessivo («dalla finestra chiusa della **mia** stanza di ospite») del soggetto agente, e da elementi testuali analizzabili entro la sfera biografica dell'autrice («del tuo palazzo di campagna stile novecento, / **o amico re!**»).[406] Eppure la vicenda personale si carica di un profondo senso di mistero ereditato dai versi pregni di riferimenti classici che la precedono, donando agli eventi altrimenti prettamente narrativi della quotidianità un senso mitico che anticipa l'operazione poi diffusa in tutto il testo del poema. Interessante come, a rimarcare il senso di dislocamento continuo di questo soggetto, intervengano nella narrazione continui slittamenti: oltre quello da narratore onnisciente a prima persona («…TUONAVANO», del primo verso a «NON AVEVO CERTO PAURA»), rapidamente la percezione degli avvenimenti si sposta da quella soggettiva in prima persona a una già impersonale terza persona («NON AVEVO CERTO PAURA», a «LE HA VISTE»). Lo slittamento costante tra questi tre e più, come vedremo, diversi punti di osservazione e partecipazione alla narrazione costituiscono uno strumento per distanziarsi da una lettura prettamente biografica; al contrario, costruiscono uno schema di agile attraversamento dei generi di scrittura: con consapevolezza, Vicinelli si inserisce entro e fuori il flusso narrativo, accompagnandosi talvolta al lettore, o estraniandolo completamente. La soggettività viene quindi smembrata entro diverse esperienze di posizionamento, andando ad avvalorare l'esperienza stessa attraverso il distanziamento da una formula narrativa più prettamente biografica e che comporrebbe il

---

[405] Ibidem.

[406] Per entrambe le citazioni, l'enfasi è di chi scrive. Con 'amico re' Vicinelli era usa riferirsi all'amico e mentore Emilio Villa.

rischio di ridurre la lettura critica a una pura e semplice trasposizione degli elementi del reale senza il loro portato metaforico.

Lo stato di non aderenza a una condizione unica ed uniforme espressa attraverso questa necessità di costante slittamento pronominale e identificazione con soggetti altri è riscontrabile anche nell'instabilità del posizionamento. Il primo esempio è offerto proprio dai versi para-biografici, nei quali Vicinelli descrive la sua metafisica permanenza nella "stanza di ospite" – un luogo di appartenenza, sì, ma temporanea – disturbata da «SPIRITI DEFORMI». La mitizzazione degli eventi personali avviene quindi attraverso la continuità con i versi precedenti, ai quali Vicinelli si rifà proprio attraverso la forma di questi spiriti deformi che, precedentemente, erano apparsi nel secondo verso del componimento. Queste «OMBRE» (successivamente nominate anche spiriti) la visitano senza farle paura, perché sono epigoni o simili di «([…] qualcuno / che conosco o c'era stato o conoscevo)»: Vicinelli instaura quindi un dialogo con la presenza incorporea di chi l'aveva e la sta accompagnando nel suo viaggio. Come per il caso di Rosselli, infatti, il dialogo con i morti, e più in generale con coloro che non sono fisicamente presenti, avviene oltre il tempo e lo spazio possibili, ravvivando una dimensione spirituale (e non però, per questo, religiosa) di contatto esperienziale: la presenza al mondo, e nel mondo, del soggetto – come per Rosselli – riportano nella dimensione tangibile l'esistenza passata e oramai incorporea di coloro che non esistono.[407] A sostegno di quanto sovra citato, è da rimarcarsi l'importante parallelo tra il secondo verso del poema vicinelliano con l'incipit de *La Libellula* di Rosselli, rispettivamente:

---

[407] Una simile operazione, vedremo più avanti, viene applicata nel rapporto con coloro che, nonostante la fisicità la conservino, rimangono inascoltati ed emarginati, perdendo la possibilità di affermarsi entro la dimensione del mondo materiale. Attraverso il riscontro testuale, per questo secondo caso si osserverà come la cosa venga applicata in termini sociali non per dare voce a chi non ne possiede (più) di propria, ma per dare voce a chi viene silenziato (eg. l'esperienza carceraria delle donne a Rebibbia).

…. TUONAVANO
gli spiriti dei dormienti santi
fino ad allora in siesta o in passeggiata silenziosa
(P. Vicinelli)

La santità dei santi padri era un prodotto sì
cangiante ch'io decisi di allontanare ogni dubbio
dalla mia testa […]
(A. Rosselli)[408]

Per rimarcare ulteriormente la cornice leggendaria entro la quale gli avvenimenti hanno luogo, Vicinelli ricorre ancora una volta a un uso chiarificatore della tipografia che sostiene il significato stesso del testo presentato al lettore.

Le facciate erano 4
e hanno formato il cubo della mia memoria scoscesa.
IL MITO S'IMPONEVA OVUNQUE.

«IL MITO» dunque, proveniente da altri tempi e luoghi, s'impone negli spazi mentali del soggetto del poema: lo spazio abitato dagli eventi in corso, e chiuso dalle pareti della «memoria». Ancora una volta si ricostituisce con accortezza la dimensione di convivenza del reale e del surreale, dell'esperienza empirica (raccontata) e di quella mitica del destino dell'umanità (il viaggio fatale che tutti, inevitabilmente, conducono). Ad abbattersi e imporsi su ogni significante che forma il poema è il sistema simbolico, che inevitabilmente agisce sul significante amplificandone la risonanza.

A rimarcare l'estensione del mito sull'intera narrazione, segue alla frase citata un secondo incipit che, graficamente, ricalca esattamente quello principale. Ci troviamo di fronte a una seconda partenza *in media res* ma a "tuonare", questa volta, non sono gli «spiriti dei dormienti santi» ma i loro corrispondenti: «i simulacri degli eroi». Come già

[408] Attraverso ricostruzioni biografiche delle autrici e la loro partecipazione ad eventi di lettura poetica negli anni di stesura dei rispettivi poemi, è possibile avanzare l'ipotesi di una diretta influenza dell'*incipit* di Rosselli sul lavoro creativo epico di Vicinelli.

accennato, nel testo viene citato l'amico re, Emilio Villa, che di Vicinelli fu anche mentore. Lo sperimentalismo della poesia di Villa si sviluppa a partire da un uso complementare di lingue vive e morte: la frequenza del latino e del greco, come dei giochi sonori sull'etimologia delle parole italiane e francesi, soprattutto, è la marca importante della sua poetica.[409] Lo stretto contatto con Vicinelli ci conferma l'uso di precisione quasi chirurgica di una terminologia specifica, come per il caso dei *simulacra*.

> …TUONAVANO
> i simulacri degli eroi mentre svanivano
> mischiati a immagini di dei […]

La vicenda torna evidentemente allo stato del mito, creando così una cornice attorno a quella più personale delle visioni del soggetto poetico dalla «stanza di ospite». Il *fil rouge* che attraversa questi momenti aulici e incontestualizzabili con quelli – a voler percorrere questa strada critica – più prettamente biografici del contesto moderno degli anni di vita di Vicinelli, è proprio la presenza di questi spiriti-ombre-simulacri di eroi: forme umanissime che si confondo con quelle degli dei, come sui campi di battaglia omerici. La consistenza con la quale Vicinelli si muove agilmente tra i vari strati (fisici e metafisici, reali e mitici) della narrazione è pari solo a quella con la quale si muove tra i vari generi, al fine di deformare il testo classico non solo nei contenuti ma anche nella forma. Ed è così che le fila della battaglia lasciata fuori dalla porta del villino

---

[409] Come osservato da Bello Minchiacchi, Villa «ha compiuto studi linguistici e filologici tra scritture cuneiformi, sillabiche e alfabetiche; ha tradotto poemi antichissimi - *Enuma eliš* e *Odissea* -; ha scritto poesie fonetiche e visive, critica d'arte, corredi in versi e in prosa a cataloghi di artisti, litanie irrefrenabili e sibillini, ammiccanti vaticinii mescolando spesso i generi e le finalità. Ha incessantemente ricercato e manipolato etimologie fino ad ottenere testi che sono inauditi grovigli plurilinguistici; ha realizzato "oggetti di poesia" e manufatti artistici come concrezioni di parole - equamente vive di significato e segno - in materie povere; ha ostinatamente chiosato i suoi dizionari e riempito schede e schedine - fragili foglietti ritagliati a mano per stilare un nuovo dizionario etimologico dell'italiano che fosse più sensibile agli apporti delle lingue mediorientali e mesopotamiche; ha redatto un dizionario mitologico rimasto, come anche l'etimologico, inedito» C. Bello Minchiacchi, 'Prefazione', in C. Bello Minciacchi (a cura di) – E. Villa, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia* (Napoli: Bibliopolis, 2004), p. 10.

novecentesco dell'amico re vengono riprese nei versi che seguono, ma attraverso un metodo di scrittura innovativo e modernissimo che ricorda, anziché la classicheggiante forma metrica rigorosa del poema epico, una sceneggiatura cinematografica.[410]

TITOLO: in sovrapposizione: "RICOMPARSI,
ALL'ALBA"
RISORGENDO
DAI CAMPI
INVASI DA SMITRAGLIATE DI LUCE

Quasi una spoglia forma di ecfrasi dunque, nella quale una versificazione feroce nella frammentazione del senso restituisce al lettore un'immagine vivida: l'elemento della luce impone di ricorrere a un'immaginazione improntata sul senso della vista,[411] e il campo di battaglia dapprima fortemente declinato al passato degli antichi si trasforma per assimilazione. L'uso infatti del termine «smitragliate» (pur essendo le stesse «di luce», aprendo a un immaginario ancora divino) per indicare la provenienza della luce sul campo richiama armi modernissime, e così come il mito prima – e come dichiarato – s'era abbattuto ovunque (anche sulla narrazione moderna delle vicende umane in corso), così ora il mondo moderno fa incursione nel tempo del mito: la mescolanza di concreto e immateriale si estende a quella di passato e presente, marcando ancora più essenzialmente la serena convivenza di questi diversi piani. Ed in questa dimensione cinematografica «LEI, ROSA,/ dama di Spagna nella sera afosa» si mescola la sacralità di una preghiera e la profanità di una danza sotto «riflettori violetti»: ancora una volta, all'insegna del mito;

---

[410] Patrizia Vicinelli annovera tra le sue produzioni e collaborazioni anche diverse performance di impianto visuale, come apparizioni in film d'autore (eg. Amore Tossico, Caligari) e video produzioni poetiche e documentaristiche (soprattutto in collaborazione con l'allora compagno Gianni Castagnoli). Quanto accennato qui verrà esaminato più da vicino nel momento di un'analisi incentrata sul metodo performativo e sulle apparizioni pubbliche, e dei lasciti oltre-poetici anche attraverso diversi *media*.

[411] Immediatamente a seguire, il verso «rumore proibito improvvisamente» che stimola invece il senso dell'udito e pochi dopo addirittura «TAC di un ventaglio aperto» (sic.) con l'onomatopea trascritta: il rimarcare l'ascolto, assieme alla vista, avvalora il configurarsi di una narrativa teatrale-cinematografica.

ancora una volta, fatalmente (come volevano i primi versi), così il sistema simbolico torna a permeare la scrittura, chiudendo il frammento del poema con due versi che segnalano solennità: UN RITO / DA COMPIERE.[412]

Poiché la tradizione di un pantheon femminile aderisce soprattutto a quanto tramandato nella forma tragica, Vicinelli trova in questa una risorsa per la riscrittura: anziché proclamare la propria epica femminile moderna entro la categoria dell'epica di tradizione maschile, costruisce, secondo quelle stesse capacità di ibridazione osservate da Friedman per Barrett Browning e H. D., una mescolanza di generi che non tradiscano il lascito ereditato. Compiutosi il rito osservato poco sopra, due elementi si combinano interessatamente nei versi a seguire.

CORO, : non canta più le parole d'amazzone
strangolato reso solo
dalla colpa ripugnante
(ahimé, d'uomolocausto!)

CORO, : NON VIENE PIÙ ALLA LUCE, E, E, E, eee.
SOPRANO E TENORE, : 'NON PIETÀ!'

L'elemento del coro tragico greco viene inserito nella narrazione nella sua funzione originale, eppure secondo anche canoni moderni: il riferimento a «SOPRANO E TENORE» adegua alla tradizione d'opera lirica offrendo la possibilità di leggere l'intento di aggiornare l'espressione della funzione del coro nei tempi moderni. Oltretutto, il neologismo «uomolocausto» attira l'attenzione del lettore e contestualizza addirittura nel secondo dopo guerra la tragedia degli eventi narrati. A rimarcare ulteriormente la funzione classica del coro, è a questo elemento che viene affidato di portare attenzione sul non-canto: questo tornerà nei versi successivi.

[412] Sul rigore dei riti da compiersi, e soprattutto da parte dei soggetti femminili del pantheon classico, si tornerà più avanti in parallelo con l'esperienza di scrittura di Rosselli (*Variazioni Belliche*) e, in particolare, la sua Elettra.

Per il momento,
NESSUNO ANCORA
CANTAVA.

Vicinelli presenta quindi un mondo di silenziosa osservazione, dove la responsabilità del canto – da intendersi come canto epico, che conduce e rende memorabili gli eventi narrati – è rifiutata: in questo spazio, si inserisce la sua voce. Osservando che, al momento, nessuno cantava, Vicinelli assume la responsabilità di raccontare quanto ignorato dalla Storia e dare voce ai margini dell'esistenza attraverso la poesia, portando in scena la sua vita e quella di tutti coloro che non sono assimilabili alla memoria del tempo che vuole essere offerta al futuro a venire.[413] Il silenzio dei più crea quella frattura entro la quale la scrittura di Vicinelli va a inserirsi, e il verbo cantare si staglia a chiudere definitivamente la prima sezione del primo canto, avvalorando anche graficamente l'essenzialità dell'elemento del canto qui introdotto e dal quale, a seguire, non si potrà prescindere nella lettura e, conseguentemente, nell'analisi interpretativa.

Segue infatti, distanziata sulla pagina da una spaziatura, una seconda sezione di questo primo libro – indicata, di fatto, da un numero due puntato che precede i versi che, letteralmente, introducono al «QUOTIDIANO CONCRETO / DI QUEL GIORNO». Un quotidiano raccontato attraverso la continua ricorrenza a elementi di generi diversi da quelli immediatamente poetici, come quando – come per il coro – viene data voce a un maresciallo riportandone, avanti la carica e a seguito il dire («maresciallo: PARLA! PARLA!) come a dare voce a un personaggio sul palco. Eppure, non c'è nulla di particolare negli avvenimenti descritti, dichiara chi scrive, mentre osserva e descrive le persone disinteressarsi, se non per dirne male, del ladro che la polizia va ad arrestare.

[413] Similmente, Rosselli adopera ne *La Libellula* il verbo 'cantare' declinandolo alla prima persona, per indicare direttamente la responsabilizzazione del soggetto scrivente e quello agente nella dimensione della poesia come fautori della narrazione.

Viene invocato un esempio di giustizia esemplare dalla folla («DEI MORTI CI VOGLIONO / DEI MORTI STIRATI AMMAZZATI»), contrapposta all'ingiustizia quotidiana che Vicinelli vuole raccontare. La comunità è stata oramai educata a sottrarsi al valore della testimonianza, e tende ad adeguarsi invece nel seguire acriticamente gli eventi – anche quelli di violenza –: il ragazzo che è testimone di un omicidio preferisce ignorare l'accaduto («e decise subito di rinunciare a / ESSERE STATO PRESENTE A UDIRE IL / TONFO DI UN CORPO CADUTO»[414]) allineandosi così al disinteresse che contraddistingue gli appartenenti alle forze dell'ordine che, nell'esperienza anche personale di Vicinelli, esercitano potere sui corpi («la prevaricazione autorizzata legalmente») per preconcetto nei confronti dei diversi (categoria alla quale lei stessa appartiene).[415] La disperata ricerca di mantenere una decenza formale prevarica il senso primo di giustizia e conforto dei deboli, limitando – come vedremo a breve nel caso delle galere e degli istituti psichiatrici –, se non addirittura eliminando, la libera esistenza di chiunque non sia conforme. Non a caso questo argomento viene trattato a ridosso dei potenti versi che nominano, seppur in variante di neologismo, l'Olocausto.

Il continuo passaggio da prima a terza persona, come quello da narratore onnisciente capace di raccontare i pensieri degli attanti a soggetto profondamente addentro alle vicende in maniera personalissima, sono esempi di calibrata confusione che Vicinelli inscena; variando il suo sguardo da fuori a dentro il testo, dall'alto al centro della narrazione, trascina il lettore in un simile tortuoso viaggio mantenendone alto il

---

414 La denuncia all'oppressione da parte delle forze dell'ordine (o dei medici) nei versi di Vicinelli si allarga spesso a partire da un esempio specifico, e in questo caso possiamo ipotizzare un riferimento alla morte di Giuseppe Pinelli. L'anarchico Pinelli, indagato per l'attentato terroristico di Piazza Fontana (12 dicembre 1969), muore in circostanze sospette dalla finestra della questura di Milano nel 15 dello stesso mese, dopo essere stato trattenuto dalle forze dell'ordine per giorni oltre i termini legali di fermo.

415 La critica alle forze dell'ordine è qui resa anche più sentimentale da un riferimento, seppur in terza persona, a un'esperienza riconducibile alla biografia di Vicinelli, o quantomeno ad essa assimilabile: «una donna segnata supplicava stravolta in lacrime / un uomo stretto in divisa blu- e si stimava / di lasciarla andare».

livello d'attenzione e non consentendo, quindi, l'assopimento critico che critica nei suoi versi rivolti alla questione sociale. Allo stesso tempo, questa frenetica variazione è esemplificativa del processo di rivalutazione della soggettività in poesia, soprattutto quando questa proviene dal corpo fisico oltre-poetico di una autrice donna (in linea con quanto teorizzato da Friedman e, successivamente, individuato in Vicinelli dal manifesto "Fragili Guerriere").

QUALUNQUE COSA, OVVERO: NON SEMPRE RICORDANO

La seconda sezione del poema presenta subito una direzione di omogeneità nella decisione di sfruttare come strumento retorico la compresenza di diversi soggetti; costantemente, Vicinelli, addirittura nello stesso verso, sposta freneticamente il focus dalla prima persona alla terza («lei»). Questa esistenza molteplice del soggetto, nel presente della poesia, viene sottolineata soprattutto dall'agitazione con la quale la discordanza grammaticale ricompone in *un unicum* la pluralità prima espressa: «io e lei» lascia il passo a un visivamente dirompente – dato dall'uso del maiuscoletto – «MIO».

> Ogni senso di verità è fuggito. Io e lei
> impassibili al tempo
> ci affidiamo sorridendo alle parole quasi prive
> di vita
> OH! MIO! ALTER. DOVE?[416]

Nel momento della poesia, il «senso di verità» non è reale nei termini fisici dell'esperienza empirica; l'abbandono da parte di questo multiplo soggetto alle parole «prive / di vita» avviene attraverso una esperienza che non viene minacciata dal tempo: il già presentato «TEMPO DEL MITO» torna ad abbattersi sul testo, creando la dimensione possibile per un'espressione di movimento costante fuori dal tempo lineare.

[416] Ibidem.

La presente teoria della scissione del soggetto in due frazioni dello stesso viene promossa dalla scrittura stessa di Vicinelli, che in quell'unico verso concentra la riflessione sulla presenza, e l'assenza, dell'alterità, e una possibile riconciliazione. Attraverso l'uso del maiuscolo continuo, l'attenzione si sposta sull'interrogativo rivolto all'*alter* che esiste e viene chiamato in causa come elemento autonomo: un'operazione che sembra mettere in scena, su pagina, la creazione vera e propria di un soggetto poetico dal quale prendere le distanze perché esista in una sua maniera. Ancor più evidente pare nel momento in cui, solo pochi versi a seguire, Vicinelli segnala che «io e lei / facciamo di tutto per incontrarci invano», indicando questa ricerca di ricongiungimento impossibile tra l'esistenza nel mondo e nel testo a rimarcarne la distanza.

Questa riflessione viene teatralmente introdotta da due versi che appartengono però a un terzo ipotetico componente della scena, Amleto. La soluzione di messa in scena attraverso il riferimento diretto a opere altre non è un'occasione ripetuta, e per questo segnala nel testo una spia di riflessione di ulteriore piano di indagine.

HAMLET: Agli spiriti in rovina della città, venite
e finiamo insieme questa notte volgare.

In particolare, la decisione di inserire chiaramente il riferimento shakespeariano permette di ipotizzare una lettura più al dettaglio dell'*alter* che è stato esposto nei versi sopra analizzati. Non è avventato supporre che nel mantenere il binario che spesso Vicinelli instaura in queste occasioni di dialogo, il soggetto che si sviluppa a partire dall'introduzione offerta dal personaggio di Amleto sia la figura di Ofelia. Questo segnale nel testo avvicina ulteriormente la scrittura di Vicinelli alla stesura di un pantheon moderno, elemento critico di rilievo per gli studi dell'epica moderna scritta da donne, e anche un'ulteriore similitudine con le scelte referenziali e ipotestuali operate da Rosselli.

Attraverso l'evocazione di un'alterità archetipica, si attiva quindi l'operazione di distanziamento necessaria a trasformare un'esperienza personale in collettiva. A partire da lì, nell'accenno alla creazione di un idolo di riferimento, Vicinelli trasforma una vita in una storia: e l'elemento autobiografico diviene espediente per una narrazione biografica e non auto-riferita, come nel caso della cattura da parte della polizia.

> OH. OH. NOO. NO. NOO. NOH. NO. O.
> NON COSÌ A FREDDO (era d'ottobre)
> scriverla così: LA CATTURA LA SUA CATTURA
> DELLA P.
> (di lei con una bimba in mano, la teneva a carico)[417]

Questa citata, è una delle sezioni del testo che più frequentemente veniva performata in pubblico da Vicinelli, creando una produzione di materiale audio-video che consente un'analisi più dettagliata. Il primo verso viene pronunciato dall'autrice con un lungo trascinarsi delle vocali, quasi dilaniandole e trasformando la negazione quasi in un vocalizzo. Questa soluzione si oppone alla rapidità con la quale viene performata la lettura degli ultimi versi riportati: la cattura è evidentemente quella subita in prima persona – P. sta qui per Patrizia – eppure la soluzione strumentale alla riuscita è quella di esplicitare l'operazione di distanziamento, descrivendolo come non in relazione al sé biografico: come appartenesse a terzi, o a tutti. E il focus rimane su questa trasposizione del soggetto, attraverso l'insistente ripetizione della terza persona («disse», «ella») fino alla presentazione al lettore, o al pubblico, di un altro personaggio: Concetta. L'esperienza corale della vita in prigione si apre con l'introduzione di Concetta, che interviene prendendo parola in dialetto («MA NUN È MALE ACCHÌ»)[418] e riportando la lacerante espressione del reale nel tempo mitico del testo. Segue un doloroso *j'accuse* contro le

[417] P. Vicinelli, op. cit., p. 54.

[418] Ivi, p.60.

condizioni di vita delle detenute: la «accertata solitudine» che si manifesta in due aspetti, uno fisico e uno morale. Viene introdotto nuovamente l'elemento sonoro attraverso la ripetizione dell'onomatopea «CLAN CLAN CLAN», a indicare il susseguirsi della chiusura delle celle una ad una, il momento in cui ogni detenuta torna a quella dimensione di isolamento tanto irreale da apparire fittizio: «come un fumetto come dentro a un film». Allo stesso modo, la solitudine umana della detenzione viene espressa attraverso i festeggiamenti *in absentia* di una delle compagne di carcere da parte della sua famiglia. Il trentacinquesimo di Concetta, infatti, ha luogo nella sua casa, dove lei non ha accesso: il suo tempo è fermo nella galera, mentre fuori la vita continua a scorrere senza che possa prendervi parte. Invecchia, Concetta, pur non potendo esperire davvero il tempo in maniera lineare, e anzi trovandosi immobilizzata al di fuori del contesto sociale e dal suo scorrere e mutare: non può che, come ogni altra compagna di imprigionamento, recitare «un testo / che equivale alla posizione del ricordo». L'esclusione e la marginalizzazione dei soggetti scomodi alla società ne provoca l'alienazione, e addirittura la morte in vita.

- - - - - MA - - - - - - COSÌ - - - - - - È - - - - - - COME - - - - -
- - - - - - - - - - - - - - - - - UCCIDERE - - - - - - - - - - - - - - - - -[419]

Dall'angusta dimensione della cella si sviluppa una riflessione di ben più ampio respiro, che investiga eticamente il principio della colpa e, conseguentemente, di giustizia. Perché «se non è qui il suo posto della morte», scrive Vicinelli, allora «di chi è la colpa?». La soluzione è nella negazione della colpevolezza dell'atto umano («la colpa non esiste, LE COLPE STANNO A MONTE»), e l'assunzione dello stesso a modello sbagliato in cui si opera una crudele valutazione comportamentale e una rieducazione repressiva. La ripetizione grafica della parola «colpa» senza inserimento di interpunzione, prima per un

[419] Ivi, p. 61.

verso intero in caratteri minuscoli e poi, nel successivo, in caratteri maiuscoli, crea una catena che va crescendo fino a esplodere in una serie di interrogativi morali:

> è una questione di IDEOLOGIA, non è vero?
> è una questione di POTERE, non è vero?
> è una questione di MORALE, non è vero?
> è una questione di ORDINE, di CONTROLLO
> non è vero?
> LA GIUSTIZIA È UNA QUESTIONE DI INTERESSI,
> NON È VERO?[420]

La reclusione fisica dei corpi – e in particolare dei corpi femminili – diventa pretesto per una riflessione politica. Vicinelli narrativizza per l'esterno la dimensione della galera, uno spazio altrimenti negato allo sguardo di coloro che compongono la società normale, e che non hanno strumenti per valutare l'aggressività delle condizioni in cui vivono i detenuti. Gli elementi del margine – la condizione della donna, la condizione della detenzione – vengono centralizzati nella narrazione, e questa descrizione minuziosa, seppur attraverso elementi suggestivi più che dettagli testuali, si allinea a quell'espressione campaniana cui si era accennato precedentemente. Vicinelli dipinge nella mente del lettore una circostanza, a partire da un elemento specificamente biografico, per operare una denuncia di grande portata nei confronti della società di oppressione che determina l'isolamento e la sparizione dei soggetti anomali, in quanto non immediatamente produttivi (in termini economici) o devianti dalla norma imposta. Esclusi dal procedere regolare del tempo, «come serpenti a tutto cerchio / concludiamo il senso della successione dei tempi» nell'espiazione costante di una ironica «magnifica sentenza di luce».

---

[420] Ivi, p. 62.

Nella lassa successiva, Vicinelli torna a concentrarsi sul dettaglio della propria cattura. Ancora una volta, però, inscena questa ambivalente compresenza di due soggetti che la rappresentano e la disperata ricerca di coincidenza trova una ulteriore espressione.

Lei fuori chiusa nell'auto
2000 metri
uscire
il freddo
[…]
senza calze
a Roma caldo
due giorni
poi **torno** indietro
una sfacchinata
[…][421]

La scelta di aprire con l'uso della terza persona, ancora una volta distanziandosi dall'esperienza descritta sulla pagina, offre all'autrice la possibilità di stabilire un filtro ulteriore. La scrittura si sviluppa rapidamente, in brevi versi che determinano il crescendo dell'azione della caccia, e attraverso questo *escamotage* il lettore è rapidamente trattenuto all'interno della situazione. Il senso di rapidità dovuto dalla fuga viene instillato nello sforzo del lettore a dover interagire con un testo sincopato che si estende verso il basso, come una colonna d'acqua, e che si sposta dalla terza alla prima persona (attraverso la coniugazione del verbo 'tornare') e dall'impiego della lingua inglese («DICE L'ALTRO COOL»), assieme a una punteggiatura frammentante il senso («dirà le parole F.A.T.I.D.I.C.H.E.»).

Questo reiterato dividere il soggetto in diverse parti che tendono continuamente alla riunificazione, spesso senza successo, torna nei versi della lassa conclusiva della

[421] Ivi, p. 65-66. Enfasi mia.

sezione, dove il cervello – la ragione – affronta diverse avversità prima di ricongiungersi al soggetto.

> […]
> **il suo cervello** rotolava fumando
> giù per la strada, giù per la scarpata
> poi rimbalzò lungamente
> al fondo di un burrone, di notte,
> si gettò nei monti, arrampicandosi
> fino alle cime nevose in seguito
> **fino a lei ricongiungendosi**
> […][422]

È importante qui considerare anche la composizione strutturale dei versi, oltre che il suo significato letterale e metaforico, perché questa struttura si carica di aspetti costitutivi della scrittura vicinelliana. Nonostante siano versi che tipograficamente non presentano varianti visuali che disturbano la narrativa, la disposizione delle parole dà origine a un senso di circolarità: «il suo cervello» è qui il soggetto attivo, e per questo posizionato all'apertura del verso che disciplina la struttura degli eventi. I versi che seguono alternano una serie di azioni di movimento («rotolava», «rimbalzò», «si gettò […] arrampicandosi») e luoghi («strada […] scarpata», «fondo di burrone», «cime nevose»): questo porta un ritmo sincopato di lettura, uno sforzo richiesto al lettore altrove architettato con *escamotage* tipografici più immediatamente evidenti. Al termine di questo esperimento di viaggio improbabile, la ragione e il soggetto finalmente si ristabiliscono in un'unica espressione. All'interno di questa vicenda ben delimitata il movimento è vorticoso, e in questo spazio definito qualsiasi cosa può succedere: anche eventi contraddittori, supportati da irregolarità grammaticali oltre che di senso. Basti pensare alla

[422] Ivi, p. 67. Enfasi mia.

scelta del verbo "gettarsi" – che tendenzialmente indica una caduta verso il basso –[423] in relazione all'immagine delle montagne che svettano sempre verticalmente ma in direzione opposta, verso l'alto. Apparentemente, la combinazione di questi elementi è disturbante e comporta uno stato di principio confusionale in chi legge: anche lì dove le risorse visuali non segnano immediatamente l'andamento, Vicinelli costruisce un continuo movimento che ricorda quello del soggetto. Un continuo disconnettersi e riunificarsi.

NO AGLI ZAR, OVVERO LA FUGA

La terza sezione si apre con uno sguardo a una storia che pare appartenere al passato, attraverso un narratore onnisciente e difatti in grado di perlustrare i pensieri di Tobia, il primo personaggio nominalmente presentato pochi versi dall'incipit. Chi racconta, osserva una collettività gridare «!B.A.S.T.A.! / A UNA CLASSE DI ZAR»[424]: il verbo gridare è coniugato al passato remoto, segnalando la distanza temporale o forse spaziale dal punto di osservazione. Le indicazioni tipografiche attorno all'esclamazione prima («basta!») proiettano nell'ambito della lingua spagnola, dove l'esclamazione viene preceduta dallo stesso punto di interpunzione la chiude (seppur qui con errore formale, non essendo il punto esclamativo iniziale capovolto). Il testo si rafforza in questa direzione attraverso brevi versi, inseriti saltuariamente nel discorso in lingua italiana, quali ad esempio «una revolución pequeña» – in linea con l'espressione politica del testo intero e in particolare dei primi due versi di questa *Parte terza* –.

---

[423] Se è vero che 'gettarsi' può anche comunemente riferirsi a uno slancio in avanti, l'accezione più corretta e immediata è quella che presuppone una caduta verso il basso, buttarsi.

[424] Ivi, p. 73.

In questa sequenza viene introdotto anche un secondo personaggio nominalmente indicato: Ezequiele.[425] Il *focus* dunque si sposta dall'esperienza corale, a una più circoscritta nella mente e nelle azioni di Tobia che culminano nella sua morte e, infine, a Ezequiele e al suo tentativo di fuga.

> Così per Ezequiele, venne subito spiccato
> il mandato
> (di cattura) e cominciò
> l'**epopea** della sua fuga.[426]

Con questi versi Vicinelli apre l'epica avventura di Ezequiele, del suo arduo tentativo di lasciare il paese e però, tristemente, destinato allo stesso fato di Tobia. Ciò nonostante, le vicissitudini di Ezequiele sono fondamentali da seguire per motivi ideologici: lui è, difatti, innocente (quantomeno moralmente).

> La sua fuga fu imperniata di errori ma
> sostenuta da un'unica certezza:
> NON UN MESE NON UN GIORNO
> NON UN ANNO
> NON UN'ORA
> NEMMENO UN MINUTO NEMMENO
> VEDERLO DISSE, PERCHÉ IO SONO INNOCENTE
> IO SONO INNOCENTE SENZA ALCUN DUBBIO
> […]

La strofa sembra proseguire mantenendo Ezequiele come protagonista indiscusso, ma come abbiamo potuto osservare già in precedenza spesso la proiezione dell'esperienza del soggetto vicinelliano è espressione del proprio e del simbolico. La concordanza al

---

[425] Sia Ezechiele (uno dei profeti che operarono durante la prigionia in Babilonia del popolo ebraico) che Tobia (incluso nel canone cattolico) sono nomi biblici. In particolare il libro di Ezechiele, che tratta della prima deportazione del popolo a Babilonia, assume un valore spiritualistico e storico nel contesto vicinelliano. Si sovrappone alla scrittura dell'autrice la dimensione del mito religioso biblico, ispirata probabilmente anche dall'incessante lavoro di traduzione e ricerca compiuto dall'amico e maestro Emilio Villa.

[426] P. Vicinelli, op. cit., p. 75. Enfasi mia.

femminile che segue trasforma la denuncia di innocenza in quello che parrebbe una dichiarazione autoriale della propria esperienza di arresto, come abbiamo visto già nella seconda parte del poema.

> LA STORIA DEI CERINI
> TANTO NESSUNO CI CREDERÀ
> nessuno, quando **la** prelevarono alle nove di sera,
> inciampava dappertutto (vedi Krause)
> e giunse a cadere per le scale
> **sostenuta** da due guardiotti assortiti e
> […][427]

Come anticipato, il passaggio all'uso della declinazione femminile getta una luce differente sull'intera vicenda, e a una seconda lettura si comprende la continuità della dichiarazione di innocenza che unifica Ezequiele e Patrizia (anzi, sarebbe meglio dire, P.)

– espressa attraverso l'uso omogeneo del maiuscolo – e seguita dalla descrizione degli eventi relativa alla fuga di lei. Qui, ancora una volta attraverso l'uso della terza persona, l'esperienza dell'autrice viene filtrata attraverso la narrazione e presentata come una storia: «l'epopea della sua fuga», come quella di Ezequiele. Letteratura e vita si scambiano di posto, si rispondono, si contaminano: «Un insegnamento senza via di scampo / aveva bruciato i lembi della letteratura»[428] – questo principio di sovrapposizione è l'espediente per l'irrompere sulla pagina del reale. Leggiamo infatti, poco a seguire, l'incipit di una nuova strofa che apre, in maiuscolo, con una sorta di invocazione di perdono.

> SOLO CON PROFONDA PIETÀ
> SI CONCESSE DI NARRARE
> E UN SENSO

[427] Ivi, p. 78.

[428] Ivi, p. 79.

DI VUOTO DI ULTERIORI SIGNIFICATI

Ammette a sé stessa «SOLO CON PROFONDA PIETÀ», seppur in terza persona per mantenere valido il processo di immedesimazione del prossimo e distacco della persona scrivente, la possibilità di cantare le proprie vicende, e dare quindi alle stesse un valore storico oltre che personale. Come per la diretta esperienza del mondo carcerario, nei versi che seguono un altro ambiente di reclusione e alienazione viene presentato, in una dimensione di intersezione tra reale e letterario.

> E una volta entrati dentro il maledetto ospedale
> […] le venne da pensare,
> ..oh Gerard de Nerval,!…oh, Lautréamont!,…
> oh, oh, Rimbaud! entrando
> […]
> "perché sa che fuggirà lei da sola
> nella notte" percorrendo senza fine corridoi
> bianchi con la luce negli occhi di un'idea,
> immagine imprendibile di un soffio, vestito
> bianco sopra porta bianca, cerca, buco-belva
> si trattiene ancora dalla trappola ma è già
> pronta a colpire […]
> FINESTRA APERTA, non c'erano sbarre
> SI SLANCIÒ FUORI, FUORI C'ERA LA LUNA[429]

Mentre prosegue all'interno del «maledetto ospedale», scortata da poliziotti, alla mente del soggetto tornano i nomi di tre maestri della scrittura. Dei diversi modi in cui l'opera di questi scrittori ha influenzato la ricerca e la poetica di Vicinelli,[430] quanto interessa osservare qui è soprattutto la concezione e la percezione del sé.

---

[429] Ivi, p. 80.

[430] Gli autori nominati posso ascriversi ai "santi padri" di Vicinelli. Oltretutto, Rimbaud e Lautréamont sono a tutti gli effetti maestri comuni.

Le similitudini tra le vicende biografiche di Vicinelli e gli autori nominati sono sicuramente centrali per un primo livello di indagine, avendo tutti combattuto con la malattia mentale e le dipendenze. Ciò nonostante, non sono solo le circostanze a creare un parallelo interessante, ma ben più lo è la vicinanza di tutti questi autori con un'espressione artistica originale e l'indagine del sé entro la dimensione della poesia. In particolare, Lautréamont e Rimbaud condividono con Vicinelli un simile processo creativo; entrambi sono considerati precursori del Surrealismo[431], e in entrambi si verifica una ricostituzione dei principi di tempo e spazio come malleabili (similmente all'esperienza di Vicinelli). Il disorientamento riprodotto è intenzionale, e ricercato con estrema lucidità nella narrazione. La discontinuità del tempo e dello spazio, riprodotta nella discontinuità delle parole impresse su pagina, è viva percezione del mondo empirico. La realtà che circonda il sé è frammentaria, come lo è il soggetto stesso: come tali vengono riproposte nel linguaggio e nel para-testo. La corrispondenza diretta tra soggetto e mondo si marca ulteriormente in questa direzione.

> Nella sua interpretazione di *Non sempre ricordano*, Guglielmi molto insisteva, e con ragione, sul rapporto con le cose: "la Vicinelli si incontra, incontrando la fisicità delle cose. L'apertura al mondo è apertura su se stessa. Difficilmente potremmo isolare la voce di chi parla dal mondo frammentato di cui parla. Le circostanze dell'io fanno parte della sua costituzione: lo invadono, gli lasciano tracce e ustioni, trapassano il linguaggio. L'io non è che un'occasione per le cose di rivelarsi, e questa rivelazione è tutto il loro senso".[432]

PROIETTARE IL SAMURAY, E IO POCO DOPO ERO SALVA

---

[431] Poco dopo essersi fatta accompagnare nell'ospedale dai maestri letterari, Vicinelli – o P. – ne uscirà in fuga da una finestra dimenticata aperta affacciandosi di nuovo al mondo libero e con la paura di essere presa di nuovo in custodia, scrive: «GIRATO IL PRIMO ANGOLO BUÑUEL / DELLA VIA LATTEA PORTIERA», riferendosi quindi a un maestro del Surrealismo (visivo), P. Vicinelli, op. cit., p. 80-81.

[432] C. Bello Minciacchi, 'Introduzione', in P. Vicinelli, op. cit., pp. XXVII-LVIII (XLIV).

Nonostante lo scarto temporale e spaziale dall'esperienza torinese con cui si concludeva la sezione precedente, il tema della malattia mentale – anticipato dalla presenza nei luoghi della mente del soggetto da parte dei maestri letterari con una vita di simili difficoltà – viene per la prima volta largamente dispiegato. La quarta parte del poema riproduce gli stessi paradigmi retorici precedentemente investigati, e vediamo anticipato un plurimo gioco a livello di rispecchiamenti nella presentazione di un personaggio esterno nominato con la sola iniziale.

> Dice A.,
> lei lo aveva sognato lungo l'intera notte
> precedente,
> piangeva urlando chiedendo perdono
> e glielo aveva detto anche
> lo amava a lutto.[433]

L'amore a lutto è un tema che ricorre sotto trama nella poesia vicinelliana, ricca di presagi di morte e attaccamento alla vita. Quanto pare qui rassegnazione ha invece un profondo aspetto di abbandono alle forze vitali che concede il corpo, e alle pulsioni di morte che, inevitabilmente, nella filosofia vicinelliana, combaciano con quelle di vita. La morte non è un ricatto che priva dell'entusiasmo per la vita, l'unica vera ombra sulla vita è l'interdizione dell'esperienza del reale imposta dalla segregazione, dalla costrizione, e dalla normalizzazione.

Non a caso, l'ospedale con la sua aura di proibizione – «DIVIETO D'INCONTRO, presempio» (sic)[434] – è emblema di questa preclusione che sfianca la vita. Lo spazio descritto ricorda quello della casa degli ospiti presso l'"amico re", nella quale le visioni creavano una versione alterata del mondo. La Linea che separa realtà e

---

[433] P. Vicinelli, op. cit., p. 85.

[434] Ivi, p. 86.

fantasia perde di senso, perché si impone su tutto la terza dimensione: quella del mito, quella descritta. Ancora una volta, l'isolamento forzato in uno spazio chiuso – una cella, fisica o mentale – alimenta la creazione di una realtà alternativa nella quale si possa davvero abbandonarsi a un'esperienza completa, e alla quale Vicinelli non oppone alcuna resistenza.

> […] ma in quell'alone
> delle due candide ali, per quanto semi-interrate
> gli era con evidenza precluso e certo negato
> guardandosi allo specchio si arrese, proprio
> quello, proprio quello, e questa volta
> non si rifiutò, non vietò al suo corpo alla
> sua mente anche ai suoi movimenti di esprimere
> la loro maledettissima costrizione, anzi, disse
> sia.[435]

La confusione tra la realtà per quella che è e la realtà esperienziale del soggetto è riprodotta da Vicinelli nel poema attraverso il ricorrere di diversi espedienti tipografici: l'alterazione tra maiuscole e minuscole e una punteggiatura irregolare («Eh ? … CHE È? È? È?,»),[436] attraverso la ripetizione e la variazione delle lettere che compongono una parola («… MMMMOOOORRRTTTEEEEEE… APPARVE.»)[437], la suddivisione sillabica («[…] solo parole **dil-là**', '[…] un sorriso, **retro-cedendo** […]»)[438], e un uso spaziale sulla pagina («GO AWAY!!! GO AWAY!!!»)[439]. Inoltre, la coesistenza di tempi e spazi diversi viene enfatizzata da un uso improvviso di altre lingue nel mezzo di

---

[435] Ivi, p. 89-90. Nonostante l'accordanza maschile, è possibile osservare le similitudini tra l'esperienza del soggetto qui descritta e quella più personale della P.

[436] Ivi, p. 87.

[437] Ibidem.

[438] Ibidem. Enfasi mia.

[439] Ibidem.

una frase («Non aveva osato **to entry** a Venezia… / **REMEMBER?** nella bella casa di **Milady**»).[440]

È nuovamente attraverso un riferimento autobiografico che Vicinelli torna ad esprimere le difficoltà estreme di un'esistenza al margine, in prospettiva dell'esperienza comune. Ciò nonostante, i dati sono volutamente lasciati vaghi per il fine di immedesimazione, i nomi solo puntati (come già fatto precedentemente).

> NE AVEVANO PARLATO A LUNGO, LEI E G.
> CONTINUAVA A CHIEDERE AIUTO A TUTTI.
> AVEVA BISOGNO DI TUTTI,
> "vattene", le disse […][441]

L'iniziale, per contesto biografico, può riferirsi sia al suo compagno di vita Gianni Castagnoli che al suo amico Gilberto Centi. Ad entrambi si era rivolta per ricevere aiuto in un momento di difficoltà economica e fisica ma proprio come in passato aveva adoperato la sola iniziale per una narrativizzazione della propria cattura, anche qui l'espediente del riferimento non nominale mantiene un grado di vaghezza che non sintetizza alla sua sola circostanza. La richiesta si estende ben oltre la stretta ricerchia di amici e conoscenti, e anzi si allarga a un indefinito «TUTTI»: a questa maniera, il soggetto manifesta a tutti gli effetti cosa voglia dire il bisogno, ovvero un sentimento comune tra chi ha subito dalla società una identificazione come anomalo e che raramente incontra compassione e accettazione. E anzi gli elementi anomali – come Vicinelli – spesso vengono respinti: «vattene», si sentono ripetere, di volta in volta, di persona in persona, di luogo in luogo, senza possibilità di redenzione.

---

[440] Ibidem. Enfasi mia.

[441] Ivi, p. 92.

Sono più precisi invece i riferimenti nominali e circostanziali di quelle persone che, subiti soprusi fisici e mentali simili ai suoi, Vicinelli considera compagni di viaggio (siano essi stati effettivamente suoi sodali, o anime affini, come Rimbaud).

> […] my friends, please..
> come quello:… certo Gian Pio T. modenese,
> finito a colpi di shock electro anche
> terapy a Reggio Emilia anno 71…[442]

Qui, Vicinelli si riferisce a Gian Pio Torricelli, un poeta sperimentale a tutti gli effetti vicino a lei. Torricelli, che aveva preso parte all'esperienza di Fiumalbo[443] e all'incontro del Gruppo 63 organizzato a La Spezia (1966) – quello stesso incontro cui aveva preso parte l'autrice, e dove si era fatta notare per la prima volta – aveva diverse pubblicazioni di versi e in prosa, collaborazioni con riviste letterarie (eg. *Malebolge*) e, soprattutto, aveva prodotto proprio assieme a Vicinelli diverse poesie sonore. Gli ultimi anni del decennio, però, Torricelli aveva subito l'esperienza traumatica del ricovero forzato in un istituto di igiene mentale; le ragioni della reclusione rimangono, ancora ad oggi, incerte: probabilmente uno stress mentale era stato probabilmente considerato incontenibile, soprattutto per via del suo associazionismo anti-istituzionale che lo aveva marchiato politicamente come un ribelle, violento e non conforme, così come la sua espressione poetica che lo assimilava al gruppo di eccentrici para-surrealisti del tempo.

---

[442] Ivi, p. 93.

[443] A Fiumalbo (Modena) si tenne il festival internazionale "Parole sui muri" (1967, 1968). L'intera città era stata trasformata in uno spazio aperto all'improvvisazione artistica di vario genere. Questo *happening* su territorio italiano avveniva in simultanea con altri artisti in altri luoghi del mondo (eg. Europa, Giappone, USA). Vd. C. Parmiggiani – A. Spatola, *Parole sui muri: [Fiumalbo 1967]* (Torino: Geiger, 1968).

Come per molti altri in quegli anni,[444] l'avventato confino tra le mura di un istituto psichiatrico causò danni irreparabili.[445]

Vicinelli decide, a partire dall'esperienza del suo amico così vicina alla sua, di portare una nuova luce sul principio di isolamento e sulla durezza con la quale i pazienti degli istituti di igiene mentale venivano trattati, così come sulle ragioni spesso blande che comportavano il forzato imprigionamento in un contesto a tutti gli effetti non dissimile dalla prigionia (altra esperienza che Vicinelli aveva avuto in prima persona), e con anche un'operazione di intervento sul corpo al fine di reprimere ogni istanza di vitalità (come nel caso all'elettroshock). Ancora una volta, il soggetto poetico è posto tra l'io biografico e la comunità cui appartiene, altrimenti incapace di trovare spazi e luoghi di promuovere una voce di dissonanza rispetto alla norma. La scrittura diviene il canale per raccogliere il disprezzo e la violenza (fisica e mentale) subita, e la maniera di affermare l'esistenza e la resistenza – oltre che le deprecabili condizioni di vita – di quegli elementi della società condannati alla marginalizzazione.

Un altro aspetto della pluralità del sé viene introdotto da Vicinelli in questa sezione di testo, attraverso l'immagine del samuray (*sic*): come in precedenza, la narrazione sposta il focus dal soggetto al samuray senza anticipazioni, creando una dimensione di coesistenza e affiliazione.

> INFINE, come quella volta, **he** need help,
> PROIETTARE, partorito dalla mente,
> il SAMURAY, la sua splendente fiammeggiante

---

[444] Delle testimonianze e degli studi di vario carattere sull'inadeguatezza dei ricoveri coatti, si raccomanda in questa sede la lettura dei contributi di Piero Cipriano e in particolare del recente *Basaglia e le metamorfosi della psichiatria* (Milano: Eleuthera, 2018). Uscito a 40 anni dalla legge Basaglia, il libro è una delle diverse forme di celebrazione dell'evento che, oltre ad aver restituito socialità ai pazienti degli istituti psichiatrici, ha segnato il disuso dell'elettroshock come pratica correttiva (fatta eccezione per casi specifici).

[445] Gian Pio Torricelli, dopo la liberazione avvenuta tramite la *Legge Basaglia* nel 1978, decise di segregarsi in casa nella sua città d'origine, Modena, dove ancora oggi vive in totale assenza di contatto con il resto del mondo.

scimitarra alla mano,
sospeso in sfera vuota e incolore
SOTTO DI LUI CADEVANO SCRICCHIOLANDO
LE OSSA A BRANDELLI SENZA VOLTO E
VUOTO ATTORNO MOSTRI TRASPARENTI E
INVISIBILI
EPPURE SCHIZZI DI SANGUE BIANCO
(i miei **mi** avevano accerchiato)
UNA GRANDE SCIMITARRA CHE VOLAVA
NEL DESERTO
ROTEAVA VOLTEGGIAVA NELL'ARIA
(contro i pensieri)
"E IO POCO DOPO ERO **SALVA**" seven days.
[…]
AVEVA VINTO ALLORA, e io con lui.[446]

Nell'introduzione all'opera omnia di Vicinelli, Bello Minciacchi identifica nell'elemento del samuray la rappresentazione espressa dell'io poetico dell'autrice. Questo personaggio fantastico è a tutti gli effetti una produzione del pensiero agito di Vicinelli: il samuray è «partorito dalla mente», e dunque messo al mondo; proiettato oltre la dimensione mentale, e a tutti gli effetti esistente in quella del reale. Soprattutto lì dove per reale abbracciamo non la concezione oggettivistica dello stesso, ma invece quello spazio che permette a mondo fisico e immaginario di combaciare che investiga Vicinelli, in cui l'esperienza della mente è una tessera fondamentale del mosaico che va costruendo attraverso i versi.

Il samuray, con la sua «splendente fiammeggiante / scimitarra» è comunque sospeso in una sfera «vuota e incolore»: probabilmente una rappresentazione dello stato immateriale della sua proiezione. Le azioni violente descritte sono circoscritte a questo contesto intermedio tra fantasia e reale: i mostri che il samuray combatte sono invisibili,

[446] Ivi, p. 93. Enfasi mia.

eppure la dimensione fisica ha una sua valenza e difatti il loro sangue è bianco. Il paradosso di cui si avvale la scrittura di Vicinelli è una risorsa consapevole, e difatti accentuata dall'uso della parola «EPPURE»: proprio in questa parola è possibile inquadrare una svolta nella percezione del testo. Il samuray, combattente «partorito dalla mente», combatte contro i pensieri del soggetto (letteralmente: «UNA GRANDE SCIMITARRA […] ROTEAVA […] / (contro i miei pensieri)») fino al momento in cui il soggetto possa essere ritenuto, e ritenersi, finalmente, in salvo: «E IO POCO DOPO ERO SALVA».

La diretta connessione tra il samuray e il soggetto è dunque chiarissima, e pare quasi una totale adesione tra i due personaggi. Eppure, possiamo esplorare la dimensione che permette la loro coesistenza come entità unica e separata nell'ultimo verso citato: «AVEVA VINTO ALLORA **E IO CON LUI»** (enfasi mia). A questa maniera la doppia presenza viene confermata, identificando il samuray e il soggetto come identità differenti nonostante il primo sia una proiezione del secondo. Alla stessa maniera, il soggetto poetico che – pur trasformandosi e mascherandosi costantemente – ci accompagna lungo tutti i canti del poema, è proiezione del soggetto biografico autoriale. Il contesto offerto da Vicinelli (l'ospedale) e l'esperienza problematica delle allucinazioni (i mostri) sembrano appartenere al soggetto-poematico (a partire da un'esperienza del soggetto scrivente); il samuray, proiezione del mondo mentale del soggetto, è capace di trasfigurare tra più dimensioni: la sua efficiente sconfitta dei mostri della mente ha un impatto positivo sullo stato di salute mentale del soggetto poetico. Similmente, possiamo considerare che l'operazione di scrittura della battaglia inscenata assuma un valore esorcizzante per il soggetto autoriale.

Oltretutto, l'operazione che prevede il dislocamento della battaglia nella figura del samuray piuttosto che nel soggetto poetico la rende più oggettiva, e aiuta a creare una dimensione ulteriore di immedesimazione e rappresentazione collettiva. L'esperienza è personale, del soggetto, ma la battaglia con la malattia mentale è a un livello di accessibilità comune.

Esiste dunque una continuità nella creazione, connessione, e identificazione del soggetto a diversi livelli, e i margini non sono mai netti. La doppia presenza e assieme la sintesi dell'esistenza di soggetto e samuray è, *de facto*, espressione di questa continuità.

I HAVE NO TIME

Come anticipato dallo stesso titolo della sezione, il quinto capitolo di questa avventura si concentra sul senso del tempo e l'assenza dello stesso. Risulta quindi immediato osservare la brevità del testo che lo compone. Nonostante la brevità della sezione, i versi sono particolarmente densi e quasi ogni aspetto dello sperimentalismo vicinelliano viene praticato. Il testo presenta incursioni linguistiche dall'inglese (eg. «Fu collocato il fifteen number: the devil card»), dal francese (eg. «torre di Babele o la maison de dieu»), del dialetto (eg. ADDÀ VENÌ), e anche dal latino (eg. «LOCUS SOLUS, fulcro di sé vertiginosa»); il ricorso all'alternanza tra uso di parole in caratteri minuscoli e maiuscoli (eg. «DA STRANIERO A PRIGIONIERO, una catastrofe»); il procedurale slittamento della variante di genere del soggetto.

Il primissimo verso, scritto a caratteri maiuscoli, è composto di due frasi soltanto che determinano molto del senso più profondo dell'intero poema.

IL TEMPO LA RAGGIUNSE. IL TEMPO FINITO.[447]

[447] Ivi, p. 97.

In un primo momento, il tempo compie un'azione di movimento; una vera e propria caccia nei confronti del soggetto, che già in altre occasioni aveva incentrato il senso del mondo sulla fuga. Questa esperienza di continuo movimento però sembra esaurirsi nella frase a seguire. Il tempo indicato come «finito», si offre a duplice lettura: se in parte, come vuole il titolo, questo si è esaurito e il soggetto non ne possiede più, d'altra parte si presta anche a una visione di limitazione della dimensione. Il rapporto della scrittura di Vicinelli col tempo è sicuramente fluido, e abbiamo potuto già osservare in precedenza come a una regolare successione diacronica di eventi nella narrazione si sostituiscano spesso ripetizioni cicliche, o una cristallizzazione dello stesso (il tempo del mito). Pare quindi plausibile operare qui una simile lettura, definendo così i confini del tempo come fosse uno spazio di costrizione entro il quale il soggetto compie, e ripete, le stesse azioni (eg. «Alle sei di un mattino di dicembre / – le ore fino a lì erano contate, […]»). Non a caso, seguono a breve dei versi che identificano la vita con una messa in scena, un recital introdotto a una maniera suggestiva da una punteggiatura che promette un dialogo:

: pensa a far bene la tua parte
: e tu ripassati la tua[448]

L'idea di dover assumere, doverosamente, una posa, per sopravvivenza in un contesto sociale normalizzato secondo parametri lontani da quelli personali è un argomento che Vicinelli declina in diverse maniere (alcune delle quali abbiamo già potuto osservare), e che qui prenda la forma vera e propria della teatralizzazione. Interessante come questo smascheramento del falso venga seguito da un'operazione di poetica dirompente, di cifra stilistica sia a livello di scritto che vocale.

[448] Ivi, p.98.

Ancora una volta, la narrazione ci permette di entrare propriamente nella testa del soggetto e verbalizzarne i pensieri. In questo caso, riportati addirittura come vere e proprie citazioni, andando a rinforzare un rapporto diretto di scambio informativo e di empatia tra soggetto poetico e lettore:

> "devo trovare una soluzione di continuità"
> pensa, del resto nessuno aveva voglia di
> fuggire, "non resta molto tempo"[449]

Quanto preme però sottolineare in questa occasione è piuttosto come in questi tre brevissimi versi si concentrino molti degli elementi della cifra stilistica della poesia lineare di Vicinelli, capace di creare oscillazioni costanti: l'aderenza, in primo luogo, a un principio narrativo di reportage fantastico, nel quale il lettore è in continuo slittamento dal dentro al fuori, concedendosi e negandosi accesso a un quadro oggettivo con incursioni di una soggettività prepotente. Di nuovo, si ripete il principio di continuità, che rimuove i confini netti delle distanze tra soggetti, che nega le categorizzazioni grammaticali e sociali, che ricerca invece, piuttosto, una concomitanza e coesistenza della pluralità (linguistica, espressiva, identificativa…). Basti osservare come, nel verso lentamente scandito nella rappresentazione orale del testo, a seguito di una identificazione prolungata del soggetto poetico con una declinazione al femminile, Vicinelli recita:

> […]
> lo schianto rimase inudito, o quasi,
> I'm a gambler – he said, – ed ho perduto.[450]

Qui la declinazione maschile del soggetto viene strutturata attraverso gli elementi di interpunzione, e viene rinforzato il principio di ambivalenza e coesistenza attraverso

---

[449] Ivi, p. 98.

[450] Ibidem.

l'uso scomposto di due lingue in un verso unico. Il soggetto maschile qui torna a esprimersi ma incorniciato tra due esperienze linguistiche dissonanti: permane il principio di esistenza tra due (o più) forze.

Tornando a osservare complessivamente le operazioni del testo, notiamo che si passa dunque da un contesto non descritto «fino a lì» ma del quale, veniamo messi a parte, esiste uno scandirsi preciso del tempo che condiziona una rigidità del pensiero e dell'evoluzione diacronica degli avvenimenti, a una condizione di evasione (impossibile). Neanche il supporto delle droghe permette questa volta di entrare nella dimensione del tipo mitico per il soggetto, e già nonostante il mito la visiti nella forma di «penelope» (sic.). La ciclicità determinante della gestualità di Penelope si conclude, e i «sogni eroici» non concedono rifugio al soggetto: il vero della normalizzazione si abbatte sulla dimensione onirica e personale, sull'interpretazione soggettiva del mondo, definendone il raggio d'azione limitato. E infatti «ho perduto», dice Vicinelli (facendolo dire però a un indefinito pronome maschile) lentamente, alimentando un senso di perdita e conclusione che viene poi, esplicitamente, affrontata nei versi finali.

La sezione si chiude infatti con un manifesto filosofico sulla coincidenza del principio di vita e di morte. L'assolutismo della morte nella concezione comune viene qui affrontato come elemento discutibile, negando alla stessa il potere di esaurire completamente il dire e agire di un soggetto vitale.

> L'idea di morte usata da sempre come
> strumento di dominio, la morte è un fatto
> banale e inevitabile, oppure è un evento,
> come la nascita. Non crediamo alla morte come
> ricatto, "io non sono ricattabile dalla
> morte indotta", il credito per le idee degli
> altri è finito. Non c'è stendardo che possa
> realmente fermarmi, né chiusura di spazio,

né circolo di tempo: la mia vita e la mia
morte sono la stessa avventura.[451]

"C'ERA UNA VOLTA IN MAROCCO", OVVERO, "MAROCCO MADE"

La sesta sezione del poema presenta caratteristiche simili a quelle analizzate fino ad ora, e si concentra sulla riproposizione in versi un'esperienza biografica determinante della vita di Vicinelli, ovvero l'esilio in Marocco e, più precisamente, a Tangeri.

Il segmento testuale si apre con una declinazione plurale del soggetto ('**passiamo** / le frontiere'),[452] in cui una moltitudine rappresentativa si muove a metà tra una dimensione fiabesca e una epica nella quale si mescolano molteplici lingue, scavalcandosi e sovrapponendosi. La svolta da prima persona plurale a terza singolare avviene contemporaneamente ad una adiacenza più realistica agli eventi (quantomeno, in termini possibilistici) e descrivendo le azioni di un soggetto unico che non viene definito in termini di genere.

così se la dimentica
tornando
[…]
laggiù nel pozzo profondo
in cui andò
in cui si calò
a profusione[453]

E con costanza, per più di 80 versi a seguire, Vicinelli prosegue nella descrizione degli eventi non offrendo alcun appiglio al lettore che possa rimarcare una

[451] Ivi, p. 102.

[452] Ivi, p. 105. Enfasi mia.

[453] Ibidem.

semantizzazione di genere. La declinazione femminile avviene improvvisa, e contiene un'interrogazione sul luogo e una dichiarazione di evidente stato di povertà.

> Lei abitò a lungo nei pidocchiosi
> hotels da qualche dyran sdraiata
> in una terrazza (slooms?) a contatto
> col cielo stellato – in the roof –, […][454]

Non ha che durata breve, però, questa messa a fuoco del soggetto e questa possibile lettura di immediato contatto tra esperienza biografica e testuale: un ragazzo e la sua fisicità si appropriano della pagina sostituendosi, frammentariamente, a quelli del soggetto femminile interferendo nel flusso narrativo e proiettando il divenire del soggetto femminile in un futuro prossimo («ebbe anche delle case» in opposizione al giaciglio poco prima descritto).

> […]
> **il ragazzo** a muso duro passava con la pila
> scansando i corpi nei sacchi illuminava
> i volti e le mani con dentro la moneta,
> ma ebbe anche delle case come **una** del
> luogo, il bianco delle mura era accecante
> e il bagliore del sole sul mare il mattino
> insopportabile agli **occhi europei**.[455]

Vicinelli ha ben a mente il pubblico cui si rivolge coi suoi versi, fatto tanto di sensibili compagni di viaggio quanto di distanti e borghesi fruitori (solitamente) passivi di poesia tradizionale. La descrizione dell'effetto del sole sugli occhi europei come i suoi crea un formidabile legame con quelli che maggiormente, a prescindere dall'appartenenza sociale e culturale, saranno i suoi lettori, e a questa maniera offre uno spiraglio di identificazione che trascina nel cuore stesso dell'esperienza chi legge.

---

[454] Ivi, p. 108-109.

[455] Ivi, p. 109. Enfasi mia.

La continuità è interrotta da inserti di diverso tipo, ad esempio attraverso l'accavallarsi di lingue che ricostruiscono sonoramente il ponte tra le stesse oltre il tratteggio grafico, esponendo ulteriormente il testo a una fruizione dello stesso come di una partitura.

"… very nice day to day, you know?"
"parle pas anglais, sorry boy."
tum e tum (cor a son)
: i sentimenti disse
sono spazzatura.[456]

Vi è inoltre un nuovo riferimento alla santità della morte avvenuta nel tentativo di ricercare a pieno la vita (sottolineando ancora che l'esperienza di vita e morte combaciano), seguito da una denuncia dell'abuso da parte dei «venditori» della condizione di dipendenza di alcuni; questo rapporto di dipendenza economica (il sacrificio cui si è costretti per potersi concedere una dose a caro prezzo) subisce una trasposizione dalle strade di Tangeri a una dimensione più onirica, dove il tempo torna ad animarsi e stringersi attorno a persone ed eventi.

Roberto a Casablanca è stato il primo
a morire,
è santo morire se si stava cercando
qualcosa
"la vita vale giusto questo",
ridono divertiti i venditori
e sanno di poter chiedere di più
perché quelli **alzano il prezzo** col
desiderio degli occhi.
Strana infrastruttura culturale, da
una parte e dall'altra, credere
di possedere di meno.

[456] Ivi, p. 110.

Il tempo ha di nuovo accerchiato
bisogna spingerlo repousser le temps
(imprimatur for the memory: stra-fattura
di una sera tardi […][457]

Improvvisamente, però, Vicinelli introduce un personaggio per nome, il quale condurrà il lettore nella sezione finale di questa sesta parte, per poi innestare un rapporto di esperienza ancor più diretto.

È tutto qui?, si chiese Sucri
entrare al café central, ogni giorno,
il solito pacco di scritti sotto al braccio,
ridere consumando, kess elmà […][458]

Sucri diviene soggetto e oggetto della narrazione, ed è attraverso il filtro offerto dal suo sguardo che si esternano anche riflessioni di genere («un sesso obbligato dentro la natura, / le donne vanno e vengono e sono madonne / intoccabili»); non quella di un soggetto femminile dunque, ma piuttosto l'esperienza di Sucri viene elevata a referente e la descrizione degli eventi prosegue in terza persona fino agli ultimi versi dove, invece, il lettore viene chiamato in causa.

[…]
consigliano, **scendi** fino al deserto, **disse**,
i colori si fanno roventi, le case
si abbassano al suolo,
scendi fino ai gin ballerini del deserto,
dove i chicchi di sabbia rullano al vento,
e passeri senza ali cinguettano,
dove l'usura crea montagne crepate
e le riduce in briciole,
dove i solchi delle carovane di camions

---

457 Ivi, p. 111. Enfasi mia.

458 Ibidem.

durante il tempo di una notte.[459]

Nella brevità di un solo verso, la declinazione verbale cambia repentinamente: introducendo una soluzione possibile con un ipotetico 'essi' («consigliano»), andando a marcare la differenza tra un noi e un loro, Sucri si rivolge ora a un tu che sembra appartenere, come spesso accade, sia alla dimensione poematica che del mondo reale. E così Sucri pare rivolgersi contemporaneamente a una figura anch'essa presente nella dimensione testuale (possiamo ipotizzare proprio l'alter-ego poetico di Vicinelli, le cui avventure trovano spazio sulla pagina in proiezione di quelle del mondo reale), e assieme a una figura oltre-testuale (identificabile con il lettore, oramai a conoscenza della geografia dell'avventura) aprendo a un coinvolgimento molto sentito di esperienza comunitaria, che trascenda la dimensione poetica.

"H. IS MY LIFE" "UN INTERMEZZO STORICO"

Tornano, dominanti, i temi affrontati – seppur in maniera discontinua, a tratti anti-narrativa – nel corso di tutto il poema. A una descrizione molto umana del senso di fame (negata: «NON HO FAME» ripete per tre versi, in maiuscolo, a chiudere la prima strofa) stimolato da «prosciutto grazie, crudo» e «caviale di Ostia» (che assieme all'apertura sulla città di Firenze, ci offre un'altra definizione della dimensione geografica di riferimento), segue un affaccio sulla dimensione spettrale della morte.

Formula pressappoco così: apriti porta
al di là del regno delle ombre.[460]

---

[459] Ivi, p. 112. Enfasi mia.

[460] Ivi, p. 116.

Il posizionamento della soglia da varcare è già ambiguo: non tra due dimensioni, quella corporea e quella delle ombre, ma aldilà – piuttosto – dello spazio dell'ultima. La presenza del mondo delle ombre, dunque, viene rimarcata come equivalente a quella fisica e, come per il percorso della vita nel mondo reale, altrettanto vera. Vicinelli, che già ha dichiarato in poesia che la vita e la morte sono la stessa avventura, sembra rimarcare questo principio assegnando alle due stesso valore e continuità: la porta del mistero, da aprirsi per una nuova e diversa avventura, si trova oltre alla dimensione delle ombre.

A percorrere questo tragitto inter-dimensionale, lo stesso che pare attraversare Vicinelli esistenzialmente, «era un uomo / che aveva dimenticato le sue origini» e che invece «rincorse soltanto i suoi desideri»: questa è l'unica pratica di vita che aumenta la realtà fino allo sconfinamento.

> […]
> il sogno che gli aveva rivelato al morto
> da ricordare,
> "NESSUN PRIVILEGIO", avrebbe voluto
> dei segni più consistenti
> "non indietreggiare" disse la ragazza
> ad Orfeo […]

La scelta di adoperare il mito di Orfeo ed Euridice non è singolare nella scrittura italiana novecentesca, e anzi rinforza quello che pare mantenersi un motivo costante nel rapporto binario tra uomo e donna in poesia. È certamente rilevante, però, l'operazione che l'autrice, donna, fa della riscrittura dello stesso – seppur accennata – oltre la scelta prima di adoperarlo. Proiettati nel mondo delle ombre, è attraverso la dimensione onirica («il sogno») che si crea un canale comunicativo diretto e divinatorio (proiettato quindi verso il futuro) con la figurazione della morte in un soggetto altro («il morto») quale rivolgersi nell'appellarsi alla rimembranza (coniugando, quindi, la rivelazione col tempo

passato). La sintassi dei brevi due versi non si offre come strumento facilitante la lettura, e anzi costituisce un ostacolo allo scorrere narrativo e logico del testo; d'altronde, ci troviamo davanti alla descrizione di un processo di comunicazione che, a tutti gli effetti, non può risolversi in maniera semplice. Ancora una volta la forma torna a supportare il contenuto nella rappresentazione complicata della comunicazione tra individui, ma nella distanza che questi individui divide, Vicinelli costituisce un possibile dialogo paritario («NESSUN PRIVILEGIO»).

In questo spazio-tempo del mito, qui particolarmente evidenziato dalla scelta di utilizzare in maniera diretta Orfeo, si definisce anche il rapporto di impari distribuzione del peso delle figure maschili e femminili. Il maschile è rappresentato da Orfeo, e per questo immediatamente rappresentativo; allo stesso tempo, il consiglio che lo raggiunge proviene da una «ragazza»: segnale di freschezza e gioventù. Quella specifica ragazza (non una ragazza, ma esattamente quella pensata e detta da Vicinelli, viene indicata con l'articolo determinativo) non assume connotati identificativi nominali, ma esiste sulla pagina in maniera ben più definita del suo corrispettivo mitico maschile, un Orfeo antichissimo e consumato da un costante riproporsi dell'immagine di lui. Si contrappongono qui due maniere differenti di immedesimazione, e uno scarto modernizzante del mito attraverso ricontestualizzazione (seppur approssimata) su due piani temporali che dovrebbero stridere ma, nella cornice più ampia della cornice vicinelliana, trovano invece un facile e plausibile connubio di esistenza simultanea.

Questo penultimo canto presenta anche considerevoli argomentazioni filosofiche sulla duplicità dell'io, costruite attraverso l'oramai stabilito meccanismo di ambiguità di genere.

> […] pensò sperando
> di dilatare le pupille per vedere

la sua immagine appoggiata alle immagini
del tempo remoto dei bordi rovinati
quando un'eclissi risucchiò
quel pensiero abnorme
di tutti quei lui o sé stesso
che si rincorrevano all'infinito
aveva visto I SUOI CONTORNI DIFFONDERSI[461]

Qui il soggetto poetico, ad occhi spalancati, vede la propria immagine riprodursi molteplici volte in una concatenazione di proiezioni del sé del passato («immagini / del tempo remoto»). Questo viene ulteriormente chiarificato nei versi successivi, dove viene spiegato che il tentativo di mantenere chiara visione si perde a causa di un'eclissi capace di risucchiare «quel pensiero abnorme» che è la coesistenza spazio-temporale del sé che si auto-rincorre infinitamente. Quanto preme sottolineare è che l'immagine, per quanto voracemente rapita dall'abisso, si mantiene vivida il tempo necessario a osservare chiaramente i propri «CONTORNI DIFFONDERSI», i limiti del corpo esasperarsi.

Questo passaggio percettivo del sé si estende tra i versi dedicati alla calata su letto del tempo del mito, attivata dalla presenza di Orfeo, e un riferimento esplicito a Gerusalemme e una Babele che, tra tante torri che cadono, «restava intatta e urlante». Il raccordo tra questa esperienza di coscienza e cammino interiore, metaforizzato nel viaggio fisico – si passa dall'avvertimento iniziale del percorso («non indietreggiare») all'arrivo, al plurale («Arrivarono a Gerusalemme») – sembra quasi voler definire un rito di passaggio. Non è quindi casuale che proprio qui, nel momento di indagine della coscienza e del sé, Vicinelli abbracci la totalità delle esperienze descritte con un unico verso che recita come raccordo del tutto, con falsa spigliatezza: «Era una transizione epica». La ricorrenza del termine è, *de facto*, non frequente quanto avremmo potuto

[461] Ivi, p. 117.

immaginarne l'adozione a partire dal sottotitolo («Poema epico») ma altresì calibrata e adoperata come un innesto di tensione riflessiva che lega il movimento interno ed esterno in una metafora di conoscenza e esperienza di sé e del mondo, in uno svecchiamento costante del dentro e del fuori, del singolo e molteplice, del vero e del vero-soggettivo. Segue infatti una riflessione sulla pluralità e sul doppio.

Il soggetto poetico di Vicinelli varia nel numero, e si moltiplica attraverso il dispiegamento dei propri confini e dei confini spazio-temporali che permettono la coesistenza di plurali espressioni del sé. Il lungo percorso descritto in questa sezione non sembra però essere condotto in solitaria dal soggetto maschile plurimo, ma con una controparte identificabile in una compagna di viaggio e che però, per lo stesso principio di eliminazione dei contorni, si sostituisce a lui e si manifesta come sua alterità in una confusa corrispondenza di genere.

> Nella lenta osmosi che faceva prevedere
> un lungo viaggio
> anche arrampicandosi **a lui**
> non **gli** riusciva di progredire,
> gridò, **inzuppata** di sangue e sherry[462]

Nell'ultimo verso, la declinazione femminile di «inzuppata» ci conferma una presenza femminile. Ciò nonostante, poco prima osserviamo un soggetto maschile in difficoltà con lo spostamento («non gli riusciva di progredire») che specchia però un'azione di richiesta d'aiuto (intuibile dal tentativo di arrampicarsi sul corpo del compagno di viaggio) rivolta a un «lui». Si può quindi ipotizzare una consapevole e serena mescolanza di generi, in alternanza continua come lo spostamento di attenzione da un viaggiatore all'altro, che manifestano una presenza di due entità ma soprattutto una

[462] Ivi, p. 117-118. Enfasi mia.

proiezione del soggetto scrivente nelle funzioni testuali a prescindere dalla categoria di genere.

Non è infatti poco comune per Vicinelli cambiare il genere di identificazione nella propria poesia, e anzi abbiamo già potuto osservare come questo meccanismo si conformi in maniera rigorosa in alcuni momenti (come, ad esempio, nel caso del «samuray»).

> Al cavaliere, abbeverato a una fonte lì
> vicino, gli uscì un incubo e ne fu ben felice.
> Disse: "se trovo una spada posso liberar
> la terra dalla magia del DOPPIO"[463]

Le similitudini tra il 'samuray' e il 'cavaliere' sono immediatamente evidenti: si tratta, in entrambi i casi, di guerrieri, che adoperano le proprie armi lunghe per fronteggiare in nome del soggetto primario una situazione di confusione. In questo caso, il cavaliere spera – e pronuncia a voce alta, manifestando così il desiderio stesso – di trovare una spada con la quale «liberar / la terra dalla magia del DOPPIO».

È rilevante ai fini del percorso investigativo anche sottolineare la corrispondenza tra il mondo incorporeo dei mostri che erano stati in grado di terrorizzare il soggetto (e poi sconfitti dalla figura del 'samuray'), e un apparente mondo materiale in cui si aggira il 'cavaliere' ma che, a detta dello stesso, è afflitto – piuttosto che arricchito – dalla «magia del DOPPIO». Vicinelli torna a descrivere la situazione come al confine tra realtà è percezione alterata della stessa, eppure anch'essa altrettanto reale, dando spazio alla rilevanza dell'esperienza empirica delle forme di espressione del mondo e della soggettività.

L'intento del 'cavaliere' di annullare la duplicità lascia intendere che l'idea del «DOPPIO» è una proiezione negativa, da combattersi; altrettanto, però, il vocabolario

[463] Ivi, p. 120.

adottato non lascia davvero adito a questa percezione negativa. Vicinelli, esplorando il pensiero detto del cavaliere, afferma che l'esperienza dell'esistenza del doppio non è una maledizione ma altresì «magia»: non connota positivamente o negativamente la potenzialità ma solo la posizione del cavaliere nella lettura che ne dà lui.

L'arma però che ricerca il cavaliere, la spada, è anche una maniera di appellare la siringa[464] al fine di iniettarsi in corpo eroina: questa lettura più contestualizzata si esplicita nei versi a seguire, in cui il misticismo della percezione del reale del soggetto viene sradicato in parte dalla crudezza degli eventi della vita. Ciò nonostante, l'esperienza della droga, vissuta come esperienza collettiva perché ricercata e perseguita in gruppo, mantiene un alone di sconfinamento nella magia, tanto che:

> […] dicevano,
> in molti, con la sensazione di partecipare
> a un arcano processo alchilico
> la frenesia e un'eccessiva credulità,
> la molla della loro azione.[465]

Una rivoluzione complicata, guidata da un violento desiderio di giustizia («quello che vogliamo vedere è il re!») e di sapere («quello che vogliamo sapere è Dio!»); una tendenza all'appagamento che si riduce a un ulteriore slogan, al tempo vivissimo anche nel titolo di un'opera di Nanni Balestrini: «vogliamo tutto!». Di tutti questi slogan, «alcuni tra gli slogans più sentiti», ricorre un'interrogativa che sembra appartenere al soggetto poetico e scrivente, e una domanda che si rivolge un'intera generazione seppure non ad alta voce per le strade: «chi sono io?».

---

[464] Come attestato anche, ad esempio, in Treccani: (*gerg*.) [nel gergo dei drogati, strumento usato per iniettare l'eroina] ≈ siringa.

[465] Ivi, p. 121.

“IN SIDE” “FULL MOON”

L’ultima sezione del componimento riporta un doppio titolo in lingua inglese, disposto su pagina con largo spazio tra i due versi, andando a creare per l’occhio due colonne di bianco speculari e che si fondono tra loro. La dicitura scorretta di “IN SIDE” si presta a diverse letture a partire da giochi di disposizione e di traduzione, come spesso avviene per la sperimentazione visuale e sonora di Vicinelli. La separazione dei due titoli li dispone ai due lati della pagina, portando così a lato – al margine – la parola “IN SIDE”; sembra anche voler rimarcare, così, il viaggio entro il margine fino ad ora proposto e che va concludendosi; inoltre, a una prima traduzione sommaria, “IN SIDE” significa ‘nel fianco’: quasi quel dolore persistente che Vicinelli e la comunità di cui fa parte in diverse declinazioni – come donna, drogata, ribelle, poeta, anomalia – sono per la struttura sociale fino a poco prima contestata.

L’intero canto è composto di sole sei pagine, tutte versificate in stampatello con l’unica eccezione di due versi, entrambi situati nella prima parte, prodotta tutta in maiuscoletto corsivo, che appaiono in minuscolo ma mantenendo il corsivo («(à ce moment là)», «*pour le mental design*»). La prima parte, oltre al corsivo costante, propone anche una disposizione grafica del testo meno serrata di quella successiva e che si protrae fino a poema ultimato. Si alternano in maniera quasi compulsiva la lingua italiana, quella inglese e quella francese, talvolta ripetendosi nel significato se non per minori sfumature.

GLI INTERNATI SI
RIBELLANO
ALMENO UNA VOLTA

LES CAPTIVES DEVIENNENT
BRUTALES (à ce moment là)[466]

[466] Ivi, p. 127.

Ancora una volta il senso del tempo si costituisce secondo un canale che non è immediato, se infatti nei primi versi in italiano "gli internati" si ribellano in maniera indefinita «*ALMENO UNA VOLTA NELLA VITA*» possiamo osservare come, poco dopo, dei versi che sembrano ripetere il senso primo di quelli italiani ci forniscono, in verità, ben più dettagli. Gli internati sono i trattenuti contro volere («captives»), e divengo «*BRUTALES*» – animaleschi nella loro ribellione sottintesa – in un preciso momento: «*à ce moment là*». La sintonia del lettore con la pagina conduce a una piena comprensione del testo, che solo attraverso un impegno attivo può essere raggiunta: si avanza, saltando di lingua in lingua, e di posizione su pagina in altra (dal centro al lato) in una sistemazione irregolare dell'inizio dei versi concatenati e distanziati, spesso frammentati dall'uso di parentesi, fino al fulcro della fine.

ALLA MEZZANOTTE DELL'

ULTIMA FESTA DA BALLO

Si anticipa quindi l'avvio al termine delle avventure intraprese, col tema della reclusione espressa, esplicitamente, in versi che si inseguono in diverse lingue: «*–CLOSE THE DOOR – HE SAYS / C'EST MIEUX POUR TOI MÊME*». La scelta migliore per il soggetto e per la comunità è, dunque, l'esclusione dalla stessa, la separazione dalla vita del mondo esterno: che sia vero o che avvenga «*METAPHORIQUEMENT*».

La seconda parte di quest'ultima sezione si apre con quella che non è solo una riflessione sull'io ma anche e soprattutto un manifesto di poetica e di esistenza.

MEDITAZIONE SECUNDUM PERSONAM
DECEMBER 78 NOTTE

IL MODO HEROICO DI CONDURRE LA PROPRIA

PERSONA ATTRAVERSO
L'AMBITO
IL CONSENTITO SPAZIO ACCESSIBILE CHE È
TRASPARENTE IPOTESI DI PERMUTA
[…][467]

Come dichiarato dalla stessa autrice, vita e scrittura coincidono pienamente nel tentativo del soggetto di farne esperienza profondissima, in un contatto con ogni aspetto fisico e potenziale. L'unica maniera di condurre quest'esistenza, attraversando gli spazi limitanti della reclusione e della marginalizzazione, è con eroismo: Vicinelli qui segnala – attraverso la sua meditazione *secundum personam* – il principio fondamentale dell'epica nella sua figura. La figura e l'esistenza di un soggetto eroico, la creazione di un'eroina.

COSÌ SGUARDANDO IN PANORAMICA
PLURI-DIMENSIONALE
UN ANDAMENTO RIFERIBILE

Lo sguardo si apre non solo al mondo fisico, l'andamento di questa nuova eroina è riconoscibile – capace di indicare un modello – ed esiste nello spazio pluri-dimensionale che è stato ripetutamente descritto. È quindi ripetibile secondo il modello morale che essa assume, e identificabile, creando un movimento di corrispondenza tra i soggetti che vanno a formare una nuova, ristabilita, soggettività collettiva. Si può scegliere, «O NO», di essere soggetti eroici.

SI PUÒ STABILIRE
L'ANDAMENTO
COMPIUTAMENTE
HEROICO
O NO
DELLA PRESENZA ALLA VITA

[467] Ivi, p. 129.

2.2.i.iv Conclusioni.

Io: l'azione.

La chiarezza autoriale rivelata dalle note al testo dell'autrice, e con accorto metodo filologico ricostruite e confrontate da Bello Minciacchi, trasformano *Non sempre ricordano* in un manifesto di poetica fondamentale per l'indagine affrontata da questa tesi; l'aspetto strutturale poematico, forma moderatamente adottata dalle donne, e l'intenzionale continuità della narrazione delle sezioni che lo compongono, costituiscono elementi fondamentali per l'investigazione di quanto altrimenti potrebbe, all'apparenza, apparire come un ripartito susseguirsi di *flash* autonomi.

A estendere le possibilità di testimonianza corporale della propria poesia, sostanziata come era da un idioletto autoreferenziale in grado di trasformare le esperienze più estreme (fughe dalla polizia, arresti, amori dall'esito drammatico) in un'epica che non tace nulla, intervengono soprattutto negli anni Ottanta i *media* del cinema e del documentario, come collaborazioni con sodali come il trombettista Paolo Fresu o il danzatore Stefano Armati. Nonostante le relativamente poche testimonianza mediali, perlopiù ad oggi raccolte nel CD/DVD che accompagna l'opera edita da Le Lettere, si possono ancora interpellare gli uditori e auditori della sua pratica fisica della poesia – avvenga essa nella manifestazione visuale, sonora, concreta e\o corporea – per comprendere la riuscita della totalità dell'espressione della poesia di Vicinelli, fedele alla poetica di totale aderenza di vita e poesia. Vicinelli, infatti, porta ai sensi della comunità la mitopoiesi della propria biografia per elevarla a modello e inscena per il pubblico quella che nei primi versi di *Non sempre ricordano* dichiara: «un'avventura con la morte». L'avventura completa di un soggetto scomodo – donna (androgina), drogata,

ribelle, inclassificabile, sboccata, artista, politicizzata –, un soggetto autonomo e non desideroso di normalizzarsi secondo i canoni imposti dalla società.

E se è vero che la poesia epica di Vicinelli si auto-definisce, nella sezione VIII, una «meditazione secundum personam», Lorenzini commenta giustamente che si tratta di una «poesia epica sostanziata di pensiero e fisicità»[468] che non espone un monologo interiore ma, anzi, restituisce ciò che è vissuto nel vero dell'esterno di nuovo verso l'esterno, utilizzando la soggettività come filtro non limitante. Non avviene alcuna riduzione all'io in quanto tale, ma anzi un continuo movimento è percepibile.

> Che importava, a Patrizia, di interrogarsi sulla pronuncia e sull'identità dell'io? Dell'io privato, autoreferenziale? Lei lo ibridava, il soggetto-io, con i "loro", i "lei", i "noi", affiancando alla "voce solista" un "coro" di voci collettive, nell'oralità e gestualità del suo duro, dissacrante espressionismo. E lo immetteva, insieme, quel suo io pienamente fisico, tra i livelli contrastivi della realtà, lo calava nelle circostanze, discontinuo e frantumato, lo apriva all'autoanalisi e alla cifra onirica, lo restituiva in versi staffilate, che scorticavano e si incidevano sulla carne.[469]

Un soggetto-io plurimo, dunque, che attraverso peripezie conduce un viaggio interiore ed esteriore. E il viaggio, al centro della scrittura epica di Vicinelli, presente nella descrizione del movimento fisico dell'esperienza pura e diretta dell'autrice così come nel suo profondo valore simbolico, si conferma proprio quello spostamento dal margine al centro individuato da Friedman; altrettanto, lo spostamento interiore che è «interrogazione è ricerca del sé, rifondazione dell'ordine simbolico che governa il mondo»[470] è strettamente legato al posizionamento nell'esperienza del mondo. E il sé e il mondo si assimilano nella coincidenza di rappresentazione, facendo della voce di un soggetto una rappresentazione plurale e viceversa: «la manifestazione del mondo coincide

---

[468] N. Lorenzini, 'Prefazione', P. Vicinelli, op.cit, p. XV.

[469] Ivi, p. XVI-XVII.

[470] P. Bono, B. Sarasini, *Epiche*, p. 12.

con la manifestazione del sé. Il viaggio nel mondo è un viaggio nella mente, e viceversa».[471]

L'imprigionamento – fisico, mentale, metaforico – cui è costretta nella vita l'autrice viene combattuto sulla pagina in forme di ribellioni strutturali, sintattiche e semantiche. La claustrofobia della cella, un tema che si ripresenta ben oltre la diretta esperienza narrativa del carcere e dei manicomi, viene dirottata verso un fluire convulso di parole-fiume e un manifesto di libera esistenza che si propaga dal margine per porre al centro, finalmente, l'esigenza di rappresentazione ed espressione. A questo scopo la gran parte delle sue poesie visuali sfuggono la struttura fissa, lanciando frammenti di vocaboli oltre le linee tratteggiate del verso lineare; allo stesso modo, la poesia sconfina oltre la pagina e si presenta nel mondo sotto forma tangibile di oggetto, enunciato, canto, movimento: corpo. La poesia di ricerca di Vicinelli porta i segni dell'esperienza diretta – agita e percepita – oltre i codici prettamente linguistici, nel tema come nella forma; il suo corpo consumato dai mali, è anch'esso forma poetica poiché espressione della pratica di ricerca in vita.

Lo sperimentalismo di Vicinelli si presenta originalissimo nelle sue più disparate forme, sia prettamente strutturali (tipografia, grammatica, punteggiatura) che tematiche: il contesto entro il quale agisce il soggetto poetico rappresentato è fatto di orizzonti simbolici non comuni ai suoi compagni di scrittura di sesso maschile, [472]e un laboratorio sulla ricerca della propria voce poetica extra-canonica è l'unica via percorribile per un

---

[471] G. Guglielmi, 'La vocazione alla poesia di Patrizia Vicinelli', in *Bollettario*, 8/9 (1992), p. 59.

[472] Si intende qui una riflessione sul posizionamento di un'autrice donna e di un soggetto poetico tendenzialmente declinato al femminile, formati in un contesto socio-culturale e in un universo poetico la cui struttura è articolata su modello e celebrazione del maschile. Anche l'adozione di uno stesso panorama e\o campo d'azione dei propri colleghi e compagni di viaggio, visto il posizionamento e l'identità specifica performata di Vicinelli, assume un valore intrinseco diverso per via della relazione alterata – e certamente mai privilegiata – con quegli stessi orizzonti, andando a risignificarne l'essenza nel rapporto con questo soggetto autoriale e poematico originale e inusuale.

soggetto eroico anomalo e moderno. Oltretutto, il ricorso a un uso scenico del testo nel momento stesso in cui viene concepito lo ibrida con forme tipiche del teatro (si pensi al riferimento al coro, esplicitato con dicitura, così come alla nomina di Amleto nella sua grafia originale), scrittura anch'essa praticata da Vicinelli. Il continuo riposizionamento del soggetto entro il testo, che slitta in diverse forme corporee e oltre-fisiche, è espressione dell'incontinenza dell'io singolo che straborda come un fiume in piena in ogni cosa del mondo e che al tempo stesso ogni cosa accoglie, ma è anche espressione della capacità di un nomadismo necessario alla rappresentazione di un soggetto capace di raccogliere l'esperienza della collettività e che si forma attraverso di essa.

Nonostante lo sperimentalismo visuale di *Non sempre ricordano* si riduca al momento della pubblicazione rispetto alla presentazione iniziale dei diversi tazebao che lo componevano, la struttura narrativa si compone secondo l'associazione episodica di eventi che altalenano tra il tempo storico e quello del mito, creando una confusione logica rispetto alla tradizionale linea narrativa d'evoluzione degli eventi. Mantiene anche questo poema narrativo, dunque, aspetti di lavorio in corso, un progressivo crescere: questo *work in progress* è l'essenza stessa della poetica sul soggetto operata da Vicinelli, che ne inscena la ricerca come forma stessa dell'io frammentato che dipinge. La meta, la formulazione di un soggetto eroico, *de facto* si compie anziché essere raggiunta: la ricerca e la ricostituzione dell'io avvengono simultaneamente. Il procedimento di poesia applicata alla vita, e viceversa, è difatti motore costituente dell'azione eroica che il soggetto intraprende a livello autoriale e poetico, oltre che nelle avventure descritte: la vera evoluzione narrativa a cui assistiamo è quella del viaggio interno al soggetto, che incorpora i mondi che vive e che vede e li visita ricostruendo il mosaico della sua esperienza attraverso la scrittura.

La poesia di Vicinelli domanda continuamente «chi sono io?» e la sua poetica risponde attraverso i traumi – riportati sintatticamente e poi in vocalizzi – della scrittura lineare, così come la stessa costituzione narrativa che si verifica attraverso l'unione e la collettivizzazione di episodi. Perché l'io va ricostituendosi secondo l'esperienza confusa del mondo che è quella di un soggetto devoto alla piena esistenza e rappresentazione, che non si atrofizza in una posizione singola ma anzi "sperimenta con la vita" (come direbbe Rosselli). L'io che Vicinelli contestualizza e decontestualizza costantemente, sottoponendolo alla pressione della storia e del mito, della declinazione di genere, della valenza di unicità esperienziale e valore collettivo, sopravvive a queste avventure definendo un'eroina e un molteplicità. Queste due esperienze diventano una nel ricongiungimento attraverso l'azione: quella di scrittura e quella performativa.

2.2.ii I fondamenti dell'essere.

2.2.ii.i Genesi

La prima menzione letteraria del Graal viene ricondotta a Chrétien de Troyes, autore del ciclo bretone di cui fa parte il *Perceval ou li conte dou Graal.*[473] Come tipico dei romanzi cavallereschi dei cicli di avventure, non mancano le successive riscritture e così anche gli sviluppi narrativi a partire dall'ipotesto comune di riferimento: a suo modo, *I fondamenti dell'essere* si inserisce proprio in questa tradizione di riscrittura e ricontestualizzazione del valore simbolico degli elementi dominanti dell'epica cavalleresca. La sezione che apre il poemetto vicinelliano, difatti, si intitola *Il cavaliere di Graal* e – seppur intrecciata a quelle a seguire da un'evoluzione narrativa e stilistica – guadagna una sua presenza anche come canto autonomo.

I fondamenti dell'essere compare infatti in anticipazioni su riviste ma anche in una elaborazione mix-mediale in collaborazione con Gianni Castagnoli e Fiorella Petronici, confermando ulteriormente la necessità di uno sguardo alla polivalenza del verbo che non si esprime completamente in una forma univoca ma che anzi, sin dal suo concepimento, scalpita per una progettuale riaffermazione extra-letteraria. Sono numerose difatti le collaborazioni con musicisti, registi, danzatori per tutta la durata della vita e della carriera artistica di Vicinelli. Nello specifico di questo secondo poema epico, come segnalato dalla nota di Bello Minciacchi:

> Patrizia Vicinelli aveva presentato *Il cavaliere di Graal*, con musiche di Fiorella Petronici e scene di Gianni Castagnoli, al Festival Internazionale «di versi in versi», svoltosi a Parma dal 14 al 16 febbraio 1986, cfr. Antonio Ria, *Poesia anche senza inchiostro*, in «Corriere del Ticino», 21 febbraio 1886.[474]

---

[473] Il *Perceval* narra le vicende di un giovane cavaliere la cui vita è segnata dai temi chiave del tempo: la guerra, l'amore, la religione. Questo esemplare romanzo cavalleresco – in cui la distanza dall'epica classica si la ricerca del Graal: il calice usato da Gesù nell'Ultima Cena e in cui, secondo la tradizione, Giuseppe di Arimatea raccolse il sangue di Cristo.

[474] C. Bello Minciacchi, 'Introduzione', in P. Vicinelli, op. cit., pp. XXV-LXIII: LVI.

L’esperienza del corpo e quella della mente trovano una sostanziale possibilità di compresenza narrativa di espressione nel potenziale che il verbo su pagina contiene senza limitare, creando aspettative sensoriali oltre il primo rapporto corporeo col testo e anzi, precedendo spesso un secondo momento di vero e proprio corpo a corpo con l’autrice (che fosse fisicamente possibile sul palco, o attraverso una riproduzione video e\o audio). La centralità della percezione del mondo attraverso lo sguardo psichico, e l’arricchimento che la soggettività di ognuno porta alla percezione globale e oggettiva del mondo, restano temi cari negli anni a Vicinelli. In particolare, ha potuto osservare Bello Minciacchi attraverso l’accesso non solo ai manoscritti e alle pubblicazioni ma anche ai diari personali di Vicinelli, l’autrice aveva uno spiccato interesse di lettura del mondo attraverso le lenti offerte dagli studi psicanalitici e specificamente di matrice junghiana.

La combinazione dell’intento politico combacia quindi con una visione cosmica e archetipica del mondo, esplicitando la livellata struttura che la coesistenza degli stessi compongono: l’espressione psichica del soggetto unico si riconosce nella manifestazione dell’archetipo cui la collettività guarda, e questa funzione di rispecchiamento coagula i diversi soggetti in una coscienza collettiva vitale per la sopravvivenza del senso dell’umano. Il materiale poetico si costituisce attraverso le fondamenta del rituale di partecipazione, così come vuole il vero e proprio senso dell’epica.

Nell’elaborazione della forma del soggetto e del suo movimento all’interno della dimensione epica moderna che va delineando nella sua opera, Vicinelli compie un’operazione di sintesi dei principi della psicanalisi molto simili a quelli elaborati anche da Rosselli. Come risultante, il linguaggio adottato da Vicinelli nella forma pubblica della poesia è integrato dalla ricerca personale di autoanalisi; come osserva Bello Minciacchi

nel saggio introduttivo, l'autrice si prodiga in «[…] trascrizioni di sogni datati per lo più 1969−'70 con pagine e pagine di serrata autoanalisi […] e appunti di argomento psicoanalitico e filosofico (Freud, Jung, Marx), riflessioni su essere e tempo, abbozzi di materia poetica e "prove" fonetico–visive, interpretazioni […]».[475] Nel caso specifico di Vicinelli bisogna infatti sempre tenere a mente nell'approccio analitico che con linguaggio non si identifica soltanto la trascrizione lineare dei versi, ma l'insieme degli elementi che compongono la cifra espressiva della poesia nella sua interezza: questi ad esempio la disposizione su pagina, i materiali di supporto, le partiture per l'esecuzione orale e la mescolanza di lingue e codici extra-linguistici.

Oltre che nella forma, l'operazione di autoanalisi come principio di conoscenza del tutto – l'allineamento tra la conoscenza del sé in aderenza alla vita – si manifesta anche nella sostanza. Le riflessioni di carattere psicologico legate alle teorie junghiane che segnano *Non sempre ricordano* si rafforzano determinatamente nel poema *I fondamenti dell'essere*, dove la declinazione del senso e del tempo del mito assume a tutti gli effetti i connotati dei principi archetipici distintivi della psicanalisi junghiana. Possiamo osservare che in sovrapposizione all'interpretazione politica e sociale che segna una linea di interpretazione forte dei testi vicinelliani, più evidentemente che in altri momenti della sua scrittura ne *I fondamenti dell'essere* il mito cala nel quotidiano segnandolo in maniera definitiva.[476] «Storia e mito, quotidianità e archetipo, macinano e triturano le loro contraddizioni sequenze agglutinate»,[477] creando uno scompiglio relazionale che tende

---

[475] C. Bello Minciacchi, 'Introduzione', in P. Vicinelli, op. cit., p. XL.

[476] Lì dove in *Non sempre ricordano* si può già intravedere questa operazione (eg. «IL MITO S'IMPONEVA OVUNQUE») dichiarata di costituzione di un sistema simbolico come lettura, ne *I fondamenti dell'essere* il sistema diviene materiale primario esso stesso.

[477] N. Lorenzini, 'Prefazione', in P. Vicinelli, op. cit., pp. XI-XXIII:XX.

costantemente la corda verticale che va dall'alto al basso e che viene percorsa, freneticamente, dall'io soggettivo e dall'io collettivo.

> Dunque il mito, che è da intendersi sia nel senso di una mitizzazione (e di una vocazione mitopoietica) privata, sia in quello di una mitizzazione archetipale e collettivamente aperta in termini junghiani — ché Patrizia era sensibile forse più a Jung che a Freud —, si incunea nella prosa bassa del quotidiano […].[478]

La capacità narrativa di attraversare e accerchiare l'io che abbiamo potuto osservare in *Non sempre ricordano*, sviluppa qui un'autonomia facendo del sé (intendendo qui, ovviamente, un sé consapevole ed eroico che è meta e percorso di ricerca) elemento mitico – a tratti mistico – nella narrazione stessa, e per questa ragione categoria mitica che si relaziona a quelle altre che avevano guadagnato nell'immaginario collettivo lo stesso statuto.

2.2.ii.ii La forma dell'essere

> Questo lavoro dal titolo *I fondamenti dell'essere* è strutturato in quattro parti, collegate tra loro da uno stesso procedimento di ricerca linguistica. La principale connotazione, che è etica, riflette momenti diversi della percezione – tempi dello spirito – e sviluppa modi diversi della manifestazione del tempo reale nella fattività e nell'evento, luoghi privilegiati di ogni metamorfosi. Le due relazioni si congiungono nella rappresentazione di un processo dialettico i cui termini trascendono il senso dell'esperienza nella speculazione del pensiero. Ognuna di queste quattro parti è corredata da una riflessione-rifrazione sonora e-o fonetica. La parte seconda, "*Il tempo di Saturno*", riferisce anche una parte visiva che "svela" la modalità dell'analisi all'interno della struttura linguistica.[479]

A questa efficace maniera Renato Pedio introduce i versi de *I fondamenti dell'essere*, segnalandone la profonda coesione etica lì dove, di sezione in sezione, lo sperimentalismo procede secondo tracciati originali e indipendenti. È immediatamente

---

[478] C. Bello Minciacchi, 'Introduzione', in P. Vicinelli, op. cit., p. XLV.

[479] R. Pedio (a cura di), *Opere* (Milano: Scheiwiller, 1994).

osservabile infatti come si manifesti la forza di uno sperimentalismo originario ma non acerbo, simile a quello dell'opera *à a. A* (1967), che torna fino a *I fondamenti dell'essere* (scritto tra il 1985 e il 1987), in cui sono dominanti le varianti sonore e l'esecuzione delle particelle fonetiche in particolare. Dall'esercizio di una sperimentazione che si abbatte completamente sulla lingua per riportarla al grado zero, all'espressione immediata da confermarsi attraverso lo sforzo fisico e polmonare più che semantico: la presenza del corpo e dell'esperienza a diversi livelli è matrice della scrittura vicinelliana, come conferma oltre la sua stessa poetica anche la sua manifestata insofferenza per coloro che si sottraggono alla responsabilità di azione e testimonianza. Sono già state citate, a supporto, le lettere scambiate dall'autrice con l'amico e maestro Emilio Villa, con il quale condivideva esattamente questo ideologico profondo senso di abbandono all'esistenza come esperienza totale che la poesia doveva ricreare con altrettanta intensità. La sensorialità che guida le scelte di Vicinelli si riscontrano nella sua scrittura, costruita attraverso un tessuto di intesa e contrasto con il lettore sia sulla pagina che nell'esecuzione performativa.

La forma del poema appare evidentemente strutturata in maniera rigida, nonostante le varianti continue e le interferenze prodotte entro le sezioni che la compongono. Le parti costituenti sono quattro: *Il cavaliere di Graal*; *Il tempo di Saturno*; *Eros e Thanatos: il canto*; *Attraversare il fiume*.

> […] *Graal* incarna la ricerca per eccellenza, l'aspirazione se non al sacro *tout court*, almeno al perfezionamento morale del sé; l'età di *Saturno* è stata per l'umanità mitica, rimpianta età dell'oro, con tutte le sue implicazioni simboliche o allegoriche, col suo portato di irrevocabile nostalgia; *Eros e Tanathos* sono due forze opposte ma di analogo vigore, sono i due principi primari che anche nel Freud di *Al di là del principio di piacere* regolano la vita, ovvero tensione dinamica contro stasi, moto della vita organica contro immobilità dell'inorganico in cui ogni forma vivente

> precipita; l'*attraversamento del fiume* è il passaggio finale, il guado che porta sull'altra sponda.[480]

Le suggestioni esoteriche canonizzate nella tradizione occidentale sposano qui il mito e la tradizione epica, e la religione cristiana, alimentando un vorticoso senso di commistione che è lo stesso che rintracciamo nello sperimentalismo linguistico e formale. Il discorso di conciliazione delle diverse religioni nell'Ariosto trova un suo specchiamento nella combinazione di elementi religiosi di diversa provenienza tutti necessari per Vicinelli a esprimere in parole e immagini la verità più essenziale dell'essere: lì dove il fine è la conoscenza del sé nel viaggio che è vita e morte assieme, i punti cardinali sono vari e, volutamente, misti, per il concepimento e la realizzazione dell'universalità originaria. L'ambizione poetica è evidentemente quella di riuscire a tenere assieme le diverse trame e i diversi codici, pur riconoscendo a ognuno la propria unicità: ne *I fondamenti dell'essere* si radicalizza la tensione come chiave di lettura fondamentale della poetica vicinelliana, una tensione che secondo coscienza etica e artistica si verifica «sul piano dell'esperienza e della letteratura, della vita e della parola»[481].

Come Ariosto segnala attraverso l'ingaggio di diversi fili narrativi la complessità delle vicende umane, così Vicinelli attraverso i diversi piani narrativi manifesta nella scrittura la complessità dell'umano stesso. La varietà delle circostanze rendono la lettura appassionante e curiosa, richiedendo da parte del lettore un piacevole sforzo relazionale con il testo e soprattutto nel momento dello scioglimento del tempo. La gestione del tempo della narrazione, definito *entrelacement*, avviene nell'Ariosto come attraverso una composizione di linee temporali che svettano verticalmente ognuna indipendente nel suo

---

480 Ivi, p. LVII.

481 Ivi, p. LVI.

contesto, ma che si incontrano e relazionano orizzontalmente intricando così le storie di ognuno in una storia maggiore e plurale.[482] Similmente, Vicinelli distorce la linearità del tempo della narrazione, sottraendola alla dimensione empirica e doppiandola, creando una confusione tra ciò che è il tempo degli eventi esterni e quello degli eventi interni al soggetto (e ai soggetti): il piano mitico, quello onirico, e quello empirico coesistono nell'esperienza del mondo e la narrazione è comprensiva di queste diverse prospettive. Come nell'epica moderna dell'Ariosto ogni azione del singolo è inevitabilmente legata agli eventi che coinvolgono o affliggono il prossimo, similmente il meccanismo di continuità tra soggetti viene inscenato da Vicinelli fino a spingere il lettore in questa lettura chiave del mondo e dell'esistenza come di mistico continuum. Questa coesione di momenti e forme diversi e apparentemente impossibili da frequentare in simultanea, incapaci di connessione immediata senza il supporto della parola-corpo di Vicinelli (e di ispirazione per il lettore-pubblico), si rende possibile solo nell'accettazione della frammentazione come espressione quanto più reale del tempo percepito: il corpo, difatti, contiene e produce da un punto spazio-temporale che contiene la storia della memoria personale e collettiva passata come quella mitica, e la fantasia e l'aspirazione alla storia futura.

> Il cammino "srotola" il tempo, e il tempo è continuo – «entra il possibile passato nella proiezione / del presente» –, e il cammino, sempre eroico e pervicace, resta incerto, fondato sulla «sfuggevole esattezza delle coordinate», «misere tracce», «intuizioni incerte».[483]

Questa articolata visione temporale è riportata nell'esperienza poetica e pratica attraverso la dimensione spaziale; è ancora una volta il viaggio, il compimento di un percorso – dal tragitto articolato e talvolta circolare, di avanzamento e ritorno – interiore e

---

[482] G. Ferroni, *Profilo storico della letteratura italiana* (Torino: Einaudi, 2001)

[483] Ivi, p. LVIII.

fisico che portano alla conoscenza. La conoscenza del sé che è al principio della scrittura de *I fondamenti dell'essere* è punto di inizio e meta, poiché coincide con l'esperienza del mondo e della sua essenza: esperienza che è il viaggio. I momenti, come i luoghi, coesistono quindi inevitabilmente nell'intero svolgimento della trama narrativa.

Questo viaggio, iniziatico e purificatore, chiarisce il rapporto del soggetto col mondo, e la sua necessaria adesione all'adempimento della vita nella sua totalità, qui descritto in quattro fasi.

Nella prima parte, quella del *Graal*, si determina il punto di vista di chi si incammina e il motivo della ricerca, che è la ricerca stessa; l'intraprendere un cammino mossi dalla curiosità di conoscenza, che si tramuta in necessità di conoscenza. L'inizio di un percorso del soggetto in costante divenire e, per questo, specchio del costante divenire dell'universo cui appartiene.

Nella seconda parte, dedicata a *Saturno*, coesistono esperienze del mito di provenienza e tempi diversi: il viaggio prosegue nella molteplicità dell'esperienza, quindi, evidenziandone soprattutto l'aspetto bellico. Nonostante il senso del tempo biologico venga a mancare, il soggetto-cavaliere non perde di vista lo scopo primario del viaggio iniziatico e prosegue nella sua esperienza di ricerca. E l'esperienza di ricerca poetica portata avanti in congiunzione a quella vitale non si ferma alla stesura lineare del testo, che in questa sezione particolare è accompagnato da annotazioni di carattere fonetico nella seconda versione (*Il tempo di Saturno 2.1*). Questa versione ripetuta del testo porta i segni all'interno dei versi della cadenza da adottarsi, indicata tipograficamente dal grassetto che isola determinate sillabe; quelle stesse sillabe vanno a comporre un secondo testo, rappresentato specularmente sulla pagina. Questo esperimento, intitolato *2.2*

Fonetica, vede congiunte le sillabe evidenziate nel testo primario: tutte riportate lungo la linea del verso originario da cui sono tratte, tutte in maiuscolo.

All'esperimento fonetico esplicito operato nella seconda sezione, segue il canto di *Eros e Thanatos*. È di particolare rilevanza per l'indagine qui condotta la valenza implicita dell'uso del verbo 'cantare', che nella sua accezione corporea esprime un uso muscolare di rappresentazione sonora al pubblico e in quella filologica porta il segno del voler narrare. La tensione descritta in questo canto è quella primordiale dell'opposizione tra vita e morte, da intendersi come desiderio di stasi e movimento: due principi dell'esistere di forte spinta, in contrasto e in dialogo tra loro nel definire la rappresentazione del soggetto.

La sezione finale, *Attraversare il fiume*, rappresenta l'effettivo sviluppo portato a un tale livello che consente di raggiungere la sponda opposta. Una prova finale, che segna la differenza definitiva tra ciò che si era al momento dell'intraprendere il cammino e chi si è diventati attraverso il viaggio (interiore ed esteriore).

A livello tematico quindi persiste l'esperienza poetica moderna del mito, filo che salda assieme le quattro unità componenti.

> […] la *tonalità emotiva* de *I fondamenti dell'Essere* della Vicinelli deriva da un suo personalissimo utilizzo del «*metodo mitico*» di T. S. Eliot (caratterizzato da «un continuo parallelismo tra il mondo contemporaneo e il mondo antico», come scrisse lo stesso Eliot recensendo l'*Ulisse* di James Joyce).[484]

Come dichiarato nella nota iniziale che accompagna il testo, «ognuna di queste quattro parti è corredata da una riflessione–rifrazione sonora e–o fonetica» che ne determina l'unicità ma, al tempo stesso, la profonda integrazione nella struttura

---

[484] M. Buonofiglio, 'L'opera di Patrizia Vicinelli', in *IL SEGNALE* , n. 95 (giugno 2013). Buonofiglio prosegue sottolineante che «Certamente il «*metodo mitico*» eliotiano è utilizzato — e questo è un aspetto originale rispetto a Eliot —, in chiave neoavanguardistica e sperimentale, anche in *Non sempre ricordano*».

poematica. Così i «"quartetti", come preferiva chiamarli Patrizia, alla maniera eliotiana […] dovrebbero consentire alla *quête* corporea e laica di approdare al superamento della frattura, alla ricomposizione della disarmonia».[485]

Interessante la scelta linguistica del commento di Lorenzini, che associa la ricerca che succede al ritrovamento del Graal da parte del cavaliere a una *quête*: la terminologia specifica di rimando (soprattutto) ariostesca segnala un'affinità sul piano costitutivo dei testi. E pare a tutti gli effetti una nuova ricerca di stampo epico che va a concatenarsi con quella di tradizione ariostesca nei temi (armi e amori), suggellando una continuità di genere applicata a un contesto e a una cornice moderni. Se nel caso dell'Ariosto, il tentativo di raccogliere assieme i diversi *input* forniti dal modello cavalleresco al fine di ordinare secondo una struttura narrativa più chiara e determinante il genere, discostandosi quindi dalla tendenza all'accumulo e alla «consecuzione di avventure germinanti l'una dall'altra, senza preoccupazione alcuna di coerenza o di unitario disegno narrativo»[486], Vicinelli accoglie la lezione dell'Ariosto e a partire da quella costituisce una geminazione interna alla vita emotiva e narrativa del soggetto umano costituendo un numero di avventure a prima lettura apparentemente sciolte ma che compongono un percorso unitario – attraverso prove e ostacoli – dell'esplorazione del sé nella *quête* finale e universale, che è verso la concezione dell'essere.

La suddivisione in quattro poemetti legati tra loro è *de facto* un rimando eliotiano, come confermato anche dalle riflessioni filosofiche dell'opera. Costruito secondo ricorrenze tematiche, *Four Quartets* si concentra soprattutto su una riflessione sul tempo in perfetta sintonia con la flessibilità dello stesso proclamata da Vicinelli. La convinzione extra-sensoriale di una convivenza di tempo passato, presente, e futuro segna la marca

---

485 N. Lorenzini, 'Prefazione', in P. Vicinelli, op. cit., p. XIX.

486 S. Zatti, *Il Furioso fra epos e romanzo*, (Lucca: M.P. Fazzi, 1990), p.11.

stilistica di Vicinelli in poesia, in cui l'assoluto temporale del mito si abbatte proprio su uno scandire rigido del tempo come concetto non biologico. Si rintracciano anche similitudini nel mescolamento delle diverse influenze religiose (in Eliot, alla stesura del primo poemetto recentemente convertitosi al cattolicesimo, troviamo influenze di stampo buddhista, e in Vicinelli piuttosto, un animismo pagano),[487] e un più ampio spettro di simbolismi provenienti da geografie fisico-temporali di diversa origine e, nella poesia come nell'essere dell'uomo, invece, coesistenti in una commistione del singolo con il tutto, con il mondo.

2.2.ii.iii Analisi del testo.

IL CAVALIERE DI GRAAL

Come si è potuto osservare nell'introduzione al poemetto intero, le entità chiamate in causa a partire da una suggestione mitico-religiosa si fanno più specifiche. La precisione nominale prefigura una cura e un dettaglio che non mancheranno nel corso dell'intero testo, spie poetiche di una filosofia di vita e artistica che aveva raggiunto una certa raffinatezza e puntualità di intenti e identificazioni.

(vv. 1-5)
Da un altro punto furono viste le stagioni
fino lì sconosciute
solo allora poté sedersi ad ammirare
il senso dell'alternanza.[488]

---

[487] A porre l'attenzione sull'aspetto buddhista della scrittura di Eliot è il traduttore Angelo Tonelli in T. S. Eliot, *La Terra desolata e Quattro Quartetti* (Milano: Feltrinelli, 1995), mentre l'analisi della ripartizione in fasi della struttura musicale e poetica si deve soprattutto ad Attilio Brilli, 'Introduzione', in T.S. Eliot, *Quattro quartetti* (Milano: Garzanti, 1994).

[488] In diversi momenti in ognuno dei *Quattro Quartetti*, Eliot fa riferimento all'alternarsi delle stagioni. Il rimando più significativo pare l'incipit del quarto di questi: «Midwinter spring is its own season / Sempiternal though sodden towards sundown, / Suspended in time, between pole and tropic» (Little Gidding, I), dove si segnala la presenza anche di uno 'specchio d'acqua' – «Reflecting in a watery mirror» – elemento altrettanto ricorrente in Vicinelli.

La narrazione pare cominciare *in media res*, nella descrizione di un avvenuto riposizionamento da parte del cavaliere – che anticipato nel titolo si dimostrerà protagonista di questa prima sezione –, in precedenza adoperato come doppio del soggetto poetico.[489] Questa continuità tra *Non sempre ricordano* e *I fondamenti dell'essere* dettata dal cavaliere è determinante per l'indagine in corso, perché non pone solo in relazione le due opere ma anzi avvalora un susseguirsi dei canti e delle avventure incontrate nel primo poema epico andando per assimilazione a istigare il lettore a ricercare e identificare nel secondo poema quello stesso grado di epicità altrove dichiarata e già riscontrata. L'intertestualità de *I fondamenti dell'essere* con *Non sempre ricordano* è simile al metodo ariostesco del "riuso", pratica che lega l'*Innamorato* al *Furioso* e che ne determina la continuità di genere; allo stesso modo, i chiari riferimenti ne *I fondamenti dell'essere* ci riportano al poema primo di Vicinelli, di cui ricorrono i temi e i personaggi (il cavaliere), e che quindi per estensione ci permettono di definire entrambi caratterizzati come epici. Una sorta di rimaneggiamento della materia prima del primo poema – poema epico –, che permette di affrontare il testo come a sé stante ma allo stesso tempo rilancia la pratica di continuità delle avventure e della ricerca tipiche dei cicli cavallereschi.

La novità del posizionamento di questo soggetto-cavaliere concede una nuova e originalissima possibilità di osservazione del mondo, segnata dal riconoscere il susseguirsi delle stagioni nella loro alternanza e, quindi, nel loro normale e lineare sviluppo secondo un tempo diacronico. Nonostante il senso di quiete che pervade a una prima lettura, si riprendono quasi le fila di una storia che aveva il suo incipit in *Non*

---

[489] «Al cavaliere, abbeverato a una fonte lì / vicino, gli uscì un incubo e ne fu ben felice. / Disse: "se trovo una spada posso liberar / la terra dalla magia del DOPPIO"» recitano alcuni versi di Vicinelli dalla sezione *"H. IS MY LIFE" "UN INTERMEZZO STORICO"* in *Non sempre ricordano. Poema epico.*

sempre ricordano e una comunanza nei temi: la possibilità del cavaliere di sedere e ammirare lo esclude da quel senso umano del tempo, lo pone fuori dal mondo reale.[490] È naturale quindi domandarsi, per chi ha familiarizzato già con questa immagine di combattente, se questo voglia significare una risoluzione della battaglia col doppio intrapresa nei versi del *poema epico*. Oltretutto, il richiamo alla nota paronomasia leopardiana, quasi perfettamente ripresa in intenti («sedendo e mirando», diviene qui «sedersi ad ammirare»), indica il costituirsi di un luogo di riflessione poetica che si instaura nella tradizione di distacco e osservazione dal mondo reale senza la possibilità (o il desiderio) di farne parte: elemento assolutamente antitetico rispetto alla poetica di Vicinelli di combinazione di vita e scrittura.

Subito a seguire la riflessione sposta il proprio *focus* su una figura femminile, una donna che è diventata un tutt'uno con la proiezione del proprio corpo e, si potrebbe immaginare, del proprio sé.

(vv. 10-11)
È fusa la donna alla sua ombra
eppure trema al fuoco dell'inizio
[…]

Questa fusione tra l'essenza stessa del soggetto (femminile) e della sua proiezione pare dare una risposta finale alla battaglia intrapresa precedentemente dal cavaliere, che ora ha potuto trovare riposo dopo la vittoria: il soggetto, liberatosi dei simulacri grazie al contributo del cavaliere, è ora completamente sé stesso in perfetta sintonia con ogni parte di sé. La vera entità del soggetto ha assimilato la percezione del sé e si prepara ad affrontare un nuovo inizio in piena e totale consapevolezza. «[E]ppure trema», come di

[490] Appare immediato il rimando all'incipit del primo dei *Quattro Quartetti* di Eliot, Burnt Norton: «Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. / If all time is eternally present / All time is unredeemable».

spavento, di questo principio che è origine di un nuovo stare al mondo: sembra qui stabilirsi definitivamente proprio quella costruzione di un soggetto eroico declinato al femminile che andava formulandosi sin dal principio dell'investigazione.

(vv. 20-24)
Batte allora come sul ferro la materia di sé
e lo plasma ogni angolo continuo
della vista
una distanza dal suo centro esatta
la definisce.

Si esplicita l'operazione di trasformazione consapevole: il soggetto agisce attivamente sul proprio sé, e in particolare ne modella con esattezza ciò che è visto e ciò che è visibile. Sembra quindi voler concentrarsi sull'aspetto dell'esposizione del sé, tema ricorrente in Vicinelli in maniera più o meno evidente in diversi momenti, confermando il valore dell'esperienza umana in relazione al pubblico e agli altri soggetti costitutivi della comunità che abita il mondo. Ciò nonostante, stiamo qui osservando il crearsi di un modello di soggetto poetico-letterario prima ancora che politico (nonostante i due si specchino inevitabilmente l'uno nell'altro, soprattutto nell'esperienza vicinelliana di aderenza della vita all'arte e viceversa), e questa definizione avviene attraverso un'operazione difatti prima di tutto letteraria. La specificità del soggetto si manifesta nella «distanza del suo centro», prende quindi forma nel vuoto possibile tra un sé centrale e l'osservazione dello stesso. Questa distanza sembra rappresentare proprio quella che viene formulata alla base delle teorie sulla biografia personale in opposizione all'autobiografia,[491] oltre che a segnalare ancora una volta il posizionamento marginale di una figura come quella di Vicinelli. Il «suo centro», infatti, è distante dal centro ideale:

[491] Per dettagli sull'uso della auto-biografia si rimanda a *1.3.i Soggetto e soggettività*, in *Parte Prima*, p. 68.

Vicinelli, e il suo soggetto poetico, vengono dai margini, abitano i margini, e ai margini posizionano la centralità del loro discorso.

Permane un costante alternarsi, simile a quello delle stagioni d'apertura del poema, del genere identificativo del soggetto: la fluidità e la frequenza con la quale si passa dalla declinazione maschile a quella femminile, senza chiara indicazione del momento di cambiamento, rafforza l'idea di un femminile che rinasce eroico grazie alla compresenza degli elementi e dei campi di appartenenza prima categorizzati severamente e ora, invece, comunicanti. Questa liberazione si avverte anche nella compresenza di sistemi simbolici diversi: antichi e moderni, come anche per definizione maschili e femminili. Vicinelli celebra infatti la propria ricerca, che coincide con la ricerca dell'umanità, con il guerrigliare del cavaliere così come con la dea della fertilità. Nel verso «Iside all'orizzonte mèta» si identifica infatti con la dea egizia della maternità e della magia con la meta, e quindi con la destinazione e il punto d'arrivo. La centralizzazione di un principio tanto femminile nella percezione, che affonda le radici nell'antica cultura pre-greca, rimane affiancato al coraggio del cavaliere del Graal, di istituzione cristiana, e costituisce un nuovo interessante metodo di riscrittura del sistema simbolico che l'autrice prosegue a consapevolmente bilanciare al fine di riprodurre uno stridente e innovativo ricostituirsi dei punti cardine e dell'«orizzonte» umano e narrativo.

Nella prospettiva di analisi del principio e grado di narratività, qui da intendersi come intenzionale entrare nell'oltre-lirico e perciò non riducibile al momento cristallizzato ma a un'evoluzione e un movimento (elementi caratteristici per l'indagine di stampo epico moderna che si sta affrontando), è importante fermarsi ad osservare l'esplicitato intervento sul linguaggio.

(vv. 25-29)
I piani diversi del linguaggio
ne è avvolto
così genera le forme della sua ricerca
egli ha imparato come lasciarsi solcare
ad essere cinto dalle tracce.

Nei «piani diversi del linguaggio», scrive Vicinelli, si costituiscono «le forme della sua ricerca»: l'aggettivo possessivo posto in un verso intermediario tra un soggetto e lo slittamento verso un secondo soggetto rende ambivalente l'appartenenza. La ricerca è quindi interpretabile come del soggetto primo, che avevamo identificato come l'autrice, e del secondo: un «egli» che non si riferisce a un'alterità maschile qualsiasi ma a una vera e propria personificazione del linguaggio in un soggetto maschile. La scelta di riferirsi al linguaggio piuttosto che alla lingua, offrendo il fianco a una immediata identificazione con il maschile anziché con il femminile, è di chiara intenzionalità: la ricerca sopra indicata come inserita in un verso di ambigua appartenenza si sdoppia, a tutti gli effetti, nella riformulazione di quel linguaggio secondo un movimento attivo e uno passivo. Difatti «egli ha imparato come farsi solcare»: e così la donna autrice, nella persona qui di Vicinelli che compie la sua consapevole ricerca, lo solca e ne incide il senso, rimodellandolo per funzioni specifiche provenienti dall'extra-canonico: il femminile. Il femminile e il linguaggio (maschile) entrano allora in corrispondenza, in dialogo: la donna può praticare il costruito, marca e declina il culturale anziché essere costretta al naturale.

La consapevolezza stessa di questa azione è esplicitata in versi: «questa coscienza della situazione attuale / lo aiutava come una disciplina» (vv. 33-34). Attraverso questo nuovo stato di coscienza (del linguaggio e del cavaliere, che sappiamo essere frazione e/o doppio di Vicinelli, sua stessa creazione) improvvisamente si è raggiunto un punto di

osservazione che dà accesso al tutto: «Con un colpo d'occhio sentiva / la presenza simultanea di tutto» (vv. 30-31). Questa conoscenza del mondo, seppur tardiva, si compie improvvisamente e tutt'assieme: quasi paragonabile a uno stato di elevazione spirituale. Il sentire è finalmente costituito da una totalità, sia di percezione che di ricezione.

Braidotti commenta l'impossibilità di decostruzione di un soggetto che non ha avuto modo di costituirsi,[492] riferendosi al femminile nel contesto fallogocentrico: questo inizio del percorso come soggetto attivo e presente sembra verificarsi qui nei versi vicinelliani, che non a caso discutono «la donna» che «trema al fuoco dell'inizio» come per la prima volta davanti alla prova di esistenza. La terminologia adottata richiama le prove iniziatiche di purificazione (nell'elemento del fuoco) e fortificazione, la prima occasione di incominciamento di un percorso che non si è compiuto: specularmente quindi osserviamo che a seguire Vicinelli dichiara che «[c]iò che non è compiuto spinge / il modo del procedere […] durante la costa dei millenni» (vv. 35-38). Seguendo questi versi un'indagine sul linguaggio in cambiamento, è possibile interpretare che l'incompiutezza del soggetto femminile ha modificato inevitabilmente – premendo – l'andamento del divenire linguistico, infettando la tradizione secolare («la costa dei millenni») e grazie a questa sua continua pressione ha permesso che il linguaggio evolvesse («ha imparato come lasciarsi solcare / ed essere cinto dalle tracce», vv. 28-29) in direzioni altrimenti prevedibili.

Il tempo osservato evolversi secondo una tradizione millenaria in uno sviluppo diacronico subisce però una flessione nella scrittura di Vicinelli che, non a caso, vede il mondo «rinascere e morire» (v. 39): questo riferimento alla ciclicità del tempo con alla base un principio di rinascita del mondo è fondamentale per l'indagine sul soggetto che è

---

[492] «La verità è che non si può decostruire una soggettività che non è mai stata concessa a pieno» R. Braidotti, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste* (Roma: Luca Sossella, 2002), p. 69.

la ricerca di Vicinelli, e che vede una simultaneità esistenziale tra mondo e io in corrispondenza totale. Oltretutto, questo tempo del ritorno, espresso nella circolarità della rinascita, sottrae al senso del reale la traiettoria proiettata in una direzione fissa, e si piega invece a una lettura mitica per cui la vita del cavaliere è una condanna di «grandiosa solitudine / [che] lo rendeva eterno» (vv. 63-64).[493] L'incomunicabilità di «mondi paralleli» non si risolve, e anzi produce «attriti» e «pezzi di realtà dissimili»: e forse l'unica certezza è proprio la certezza di incompatibilità, per cui «la miseria dell'uomo / va consumata dentro di sé» (vv. 34-35). L'esposizione del sé come soggetto personale non è utile a una catarsi collettiva, il dramma personale deve consumarsi, quindi, all'interno e «nell'arca / del suo spazio interiore» (vv. 35-36): tempo e spazio tornano qui a combaciare in un'unica formula del vissuto, piegando il senso di ciò che viene concepito come antitetico o, quantomeno, differente. L'io personale si risolve nel contesto personale, di fatto, e quanto viene elaborato e mostrato nella relazione con il cosmo (l'ambiente, la società, l'esperienza collettiva) ambisce invece a rivelarsi nel tempo-spazio del mito: ovvero di coscienza universale («lo rendeva eterno, / come collocato su di un punto raso / dalla terra, sotto le stelle», vv. 64-66, «mèta, mèta, arsi e riarsi / durante la costa dei millenni», vv. 37-38).

«Non era più chiamato in battaglia / da tanto tempo» (vv. 67-68) il cavaliere, e poteva continuare a sedere sulla sponda nella pace di chi «guarda la luna / [e] non cerca e non aspetta niente» (vv. 72-73): il suo essere eterno gli consente di restare esterno, in un tempo mitico dove anche il più sacro degli oggetti – il Graal che tanto si era prodigato a ricercare[494] – gli appartiene oramai. Mentre fuori di lui il tempo prosegue, avanza nella

---

493 Ancora Eliot pare guidare in questa direzione di solitudine, in una discesa nell'abisso che si riconduce anche alla figura di Orfeo: «Descend lower, descend only / Into the world of perpetual solitude» (Burnt Norton, III).

494 Va segnalata che l'impresa di *Perceval* nella narrazione bretone vede la risoluzione delle domande legate al potere del graal come impresa impossibile.

sua ripetitività (coniugando così tensione al futuro e ciclicità) come indicato dall'immagine di quella luna che il cavaliere guarda e che «al primo giorno calante / porge la notte in adagio» (vv. 98-99) in un meccanismo di naturale successione di eventi che si ripropongono alla vista e che, però, sempre si mettono in dubbio tanto che: «la struttura tutto sommato / è tonda ora, poi cambierà» (vv. 100-101). D'altro canto il cavaliere pare volersi sottrarre a questo tempo ciclico che lo imprigiona, vorrebbe sganciarsene e probabilmente tornare a essere chiamato in battaglia per darsi una direzione («qualsiasi cosa signore, ma spingimi / avanti», vv. 104-105), e che si tratti di una direzione proiettata verso il futuro.

(vv. 109-110)
Non c'è arrivo non c'è sosta non
c'è partenza, ma il succedersi senza tregua.

Questo senso del tempo in cui inizio e fine coincidono è un elemento di esperienza vitale nella poetica di Vicinelli (che come abbiamo visto recita in *Non sempre ricordano*: «la mia vita e la mia / morte sono la stessa avventura»),[495] una poetica che sprigiona tutto il positivo e il negativo dell'esasperata percezione di non appartenenza alla corrente del dato comune. Altresì, corrispondendo poetica e vita, è possibile assumere la lente di manifesto poetico sul senso della fine e principio di superamento come slancio vitale e produttivo.

(vv. 111-114)

Questo sì, che ad ogni livello ne succeda
un altro, per generazione spontanea
l'aveva saputo della ruota che girava
mentre i mondi finivano, a volte.

[495] P. Vicinelli, *Non sempre ricordano*, op. cit., «Non c'è stendardo che possa / realmente fermarmi, né chiusura di spazio, / né circolo di tempo: la mia vita e la mia / morte sono la stessa avventura».

Se quindi i mondi talvolta finiscono, da questi ne scaturiscono di nuovi «per generazione spontanea» e inevitabilmente ai primi si sostituiscono: come nel processo più elementare della vita che vede il giovane scalzare il vecchio, così il nuovo prende piede e si afferma. La poesia che pratica Vicinelli è il nuovo che va a sostituirsi a quei mondi letterari forse che si esauriscono: «il mio inizio è forse il solo inizio».

IL TEMPO DI SATURNO

La seconda sezione del poemetto si riconferma nella sua versione lineare aderente ai temi già affrontati ne *Il cavaliere di Graal*, ma propone un'indagine di sperimentalismo ben più evidente nella sua presentazione tipografica. Il testo infatti viene ripartito in due versioni composte dello stesso testo semantico (*Il tempo di Saturno*; *2.1 Il tempo di Saturno*), e nella seconda alcuni fonemi vengono fatti risaltare attraverso l'uso del grassetto nel testo principale e poi, in maiuscolo continuo, isolati come versione 2.2. Raggruppati verticalmente, i fonemi trasposti vanno a formare una poesia sonora che interagisce con il testo principale ma allo stesso tempo si manifesta come autonoma diversificando così le espressioni del potenziale del testo. Per citare l'introduzione di Pedio: «La parte seconda, "*Il tempo di Saturno*", riferisce anche una parte visiva che "svela" la modalità dell'analisi all'interno della struttura linguistica».[496] La riduzione al minimo della partitura che forma la poesia *2.2 Fonetica* svela difatti l'andamento procedurale di costruzione e decostruzione, forze che simultaneamente collaborano e non in antagonismo. La messa a fuoco di una parte della pratica sulla lingua e sulla pronuncia qui esposta da Vicinelli ricostituisce l'esperienza frammentaria e originaria della voce e del fiato, assegnando così a ogni suono un sentito valore simbolico.

[496] R. Pedio, 'Introduzione', in *Opere.*

(vv. 1-4)
Ancora poco e dal tempio dove
sussurrano le idee esse si sveleranno
quando la brezza darà inizio al loro
manifestarsi.

Già nell'incipit Vicinelli dichiara un *continuum* con la cornice mistico-mitologica anticipata nella sezione precedente, invitando il lettore ad un ascolto attento. Il luogo è quello di un tempio, vocabolo assonante con il tempo indicato dal titolo: quel tempo di Saturno che andrà a verificarsi a breve. «Ancora poco» infatti, e nel tempio – che richiama inevitabilmente un contesto di riflessione e silenzio dove, non a caso, le idee «sussurrano» – «la brezza darà inizio» al cominciamento del loro esistere: il «manifestarsi». L'intera quartina pare concentrarsi sull'elemento dell'aria: sia questa quella dell'ambiente silenzioso presentato, quella del fiato del sussurrare delle idee, o quella brezza vitale che ne cambia lo stato d'esistenza. In questo frammento si può osservare l'idea farsi azione (mutando la sua essenza in testo e\o parola: manifestandosi), e altrettanto l'azione farsi portatrice di significato in quella combinazione di aderenza tra poesia e vita e simultaneità di soggetto e mondo.[497]

I riferimenti di purificazione e rigenerazione attraverso gli elementi naturali costituenti il mondo del reale proseguono attraverso la presenza dell'acqua. Viene preparata la scena che andiamo ad osservare attraverso lo sguardo (ora) pacato del cavaliere posizionando la figura nei pressi di una fonte: una sorgente da cui attingere a

[497] Paul Zumthor «definisc[e] *oralità* il funzionamento della voce in quanto portatrice di linguaggio, *vocalità* l'insieme delle attività e dei valori che le sono propri, indipendentemente dal linguaggio», trascrive Adriana Cavarero in *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (Milano: Feltrinelli, 2003), p. 279. Cavarero, che in questo studio si concentra sulla singolarità di ogni individuo marcata proprio nella sua voce, in rapporto alla parola detta (portatrice di significato). Altrettanto rilevante però, nel caso di Vicinelli e delle sue frequenti operazioni prettamente sonore, è tenere a mente che ogni esperimento vocale è un'attività volta all'espressione. «La voce dunque *si dice* nel momento stesso in cui dice: in sé, è pura esigenza. Il suo uso procura un godimento, una gioia dell'emanazione, che la voce aspira a ritualizzare incessantemente nel flusso linguistico che essa manifesta e a cui permette di vivere parassitariamente», P. Zumthor, *La presenza della voce*, pp. 9-10.

pieno, una metafora per il principio del tutto, e anche inevitabile allusione a luogo della mente da cui attingere per la creazione artistica. Ci segnala, Vicinelli, che è «molto alta la vista da quel punto» (v. 12) e che lo sguardo del cavaliere, congiunto a quello del lettore, può quindi accedere alla conoscenza di ogni cosa che accade; e quanto viene mostrato è una pluralità in festa («essi festeggiano il ritrovarsi», v. 15) per il ricongiungimento che, nell'uso del verbo riflessivo, richiama anche contemporaneamente a una riscoperta del sé, ponendo ancora una volta l'attenzione all'importanza che Vicinelli dà alla conoscenza del sé e all'esistenza nella comunità.

(vv. 17-20)
Nella fontana dentro si bagnano gli esseri
non un attimo di strada la dimenticano
è il momento di rallegrarsi, ciascuno
ha attraversato delle acque.[498]

L'insistenza con cui viene introdotto l'elemento dell'acqua cresce parallelamente a una serie di riferimenti alla dimensione mistico-religiosa: gli esseri che, ritrovatisi, si bagnano nella fontana e riscoprono loro stessi e la gioia sembrano infatti sottoporsi a un battesimo. È un momento di gioia – «è il momento di rallegrarsi» –, ed è la celebrazione di tutti quegli uni che hanno «attraversato delle acque». Questa affermazione chiude il periodo assumendo una solennità non indifferente: è pressoché immediato immaginare questo attraversamento delle acque come la battaglia costante con le correnti avverse della vita, che la stessa Vicinelli ha in diverse occasioni e diversi contesti della sua vita stessa esperito e affrontato.[499] Il tema acquatico si mantiene vivo per ancora tutta la durata

[498] È possibile immaginare un nesso tra la «pool» di Eliot, qui divenuta una fontana: «Dry the pool, dry concrete, brown edged, / And the pool was filled with water out of sunlight […] Go, go, go, said the bird: human kind / Cannot bear very much reality» (Burnt Norton, I).

[499] Ancora più specificamente, è proprio nella sezione finale di questo poemetto – la sezione intitolata *Attraversare il fiume* – che l'acqua, nella forma dello scorrimento naturale, racchiude al massimo la potenza significativa del viaggio in cui Vicinelli di adopera come soggetto poetico e come soggetto umano rappresentativo.

del testo, in diverse forme (più o meno esplicite) e con diverse aspettative di relazione con il soggetto-mondo: la promessa di «nera acqua» (v. 26), un «veliero senza scampo» (v. 30) i cui morti «sbattono uno contro l'altro / nelle onde» (vv. 33-34). Il carattere acquatico sembra prendere una declinazione fortemente negativa, un'ossessione maligna di un tempo contemporaneo arcigno con una sola possibilità di salvezza – «se tu non intervieni angelo» – per evitare la caduta «nell'abisso».

(vv. 45-48)
E la pioggia non finirà come la radice
la trovi mangiata ma tagliando fino al cuore,
lo ottieni il suo centro
che resta ardente sotto la discesa dell'acqua.

Il tema dell'acqua si propone questa volta dall'alto, nella forma di «pioggia» – ad aprire questa quartina – che si trasforma in «discesa [dell']acqua» nel chiuderla. Sembra un crescendo di violenza dell'elemento naturale nei confronti del mondo, non più in accezione salvifica e purificante ma piuttosto una prova da affrontare e che però «la radice» riesce a superare. L'esistenza e la persistenza, dunque, della radice viene rimarcata: quella radice «gassosa» della prima sezione, che andava quasi a staccarsi ma non si perdeva, è ora «mangiata», consumata e masticata ma non esaurita. La ricerca dei *fondamenti dell'essere* che intitolano il poema rimangono un «centro / che resta ardente» anche davanti alle più gravi intemperie e premonizioni di oscurità, un centro dislocato rispetto ai canoni sistematici ma per questo ben più ricco e inesplorato e, di conseguenza, così ardente: il centro anche di un linguaggio di ricerca che rigenera e torna a creare, che offre un materiale prima inesplorato nella forma e nel suono oltre che nel significato. La pluralità del linguaggio e della sua intenzione risiede nel principio stesso del potenziale come esplosione del vero, nella scrittura di Vicinelli: non esiste una forma o una formula

oggettiva cui si possa collettivamente guardare, ma anzi è la soggettività di ognuno che forma il vero attraverso l'esperienza propria. Come il mondo e il soggetto, anche la vita e l'arte combaciano creando il vero dalla pluralità delle esistenze. Vi è una similitudine rilevante tra il testo dell'Ariosto e quello di Vicinelli che risiede nel desiderio di esporre il vero attraverso la denuncia di un mondo e un codice costitutivo corrotto, che su quella menzogna si fonda. Se Orlando difatti «scopre insomma che lo stesso codice secondo il quale ha sempre interpretato il mondo è servito a un altro per descrivere comportamenti che dimostrano l'inaffidabilità del codice stesso»,[500] altrettanto Vicinelli e il suo soggetto poetico navigano un mondo di contraddizioni che si manifestano anche nella lingua che l'autrice va frantumando al fine di decostruirla e finalmente asservirla a una lettura più onesta del mondo (composto di natura, rapporti umani, connotati socio-politici e così via).

La centralità del potenziale degli elementi più che della loro stessa esistenza, o viceversa del loro esistere extra-materialmente già nel principio di potenza, è una chiave di lettura ineludibile per affrontare il testo vicinelliano. L'intero tessuto ideologico e verbale si regge difatti sul valore istituito dalla soggettività come risorsa per l'esperienza, utile alla fruizione del mondo come connubio di questa tendenza conoscitiva. Il mondo delle idee e il mondo materiale convivono e addirittura coincidono in questa poetica; da lì, il rinnegare l'assolutismo delle dinamiche di conoscenza così dette oggettive è una pratica costante.

(vv. 52-54)
Entra il possibile passato nella proiezione
del presente, egli può scegliere
come entrare da un'altra porta […]

[500] S. Zatti, *Il furioso fra epos e romanzo*, p.97.

In questi versi si rinnova sentitamente quanto commentato in precedenza: il senso del tempo che scorre in maniera fissa si piega alle esigenze percettive di chi scrive, e come la realtà interna e esterna si fondono qui anche il tempo subisce l'incombenza della pluralità possibile. È interessante notare come anziché porre l'attenzione sul futuro o su un presente futuribile, Vicinelli manipoli la presenza del passato in un presente virtuale: è incomprensibile definire il punto d'osservazione o di vita del tempo descritto in questi due versi, in cui un passato possibile – e quindi non certo, intangibile, non rintracciabile nella memoria empirica, o quantomeno non l'unico bensì uno selezionato tra molti (altrettanto possibili) – si manifesta nella proiezione del presente. L'uso del termine 'proiezione' segnala la virtualità del presente indicato, che quindi è a uno stadio di immaterialità pari a quella del «possibile passato». È proprio per questa sua indefinita consistenza che, nella percezione temporale di Vicinelli che spesso dilata, frantuma o addirittura annulla la cronologia in un evento di estesa simultaneità, «egli può scegliere / come entrare da un'altra porta».

Altri elementi della natura ricorrono nel testo ed interagiscono con quello acquatico, come la «pietra» (v. 57) che «tiene nella sua forma le onde» anziché «cedere cedere cedere come montagna crollata» (v. 63). L'aria invece compare come «tentazione», un'aspirazione a librarsi e liberarsi – per utilizzare una terminologia cara a Rosselli – e si manifesta nella forma di un «uccello vivente» (v. 66), o «il suo drago e la colomba» (v. 70) («Ma la sua assomiglia a quella di un titano» (v. 71), prosegue Vicinelli, inserendo anche la dimensione classica greca). La trasformazione in animale volatile, soprattutto nella specifica casistica del drago e della colomba, concilia una simbologia di forza e di pace di tradizione rispettivamente orientale e cristiana: il tentativo di bilanciare una simbologia di diversa ascendenza è un ulteriore livello di ibridazione ricercata da Vicinelli, e soprattutto nel caso di una ricerca essenziale come quella della definizione

dell'io nel suo stato più vero, nei suoi fondamenti. In questa dimensione di continui rimandi simbolici prosegue «nella sua impresa» il cavaliere, «l'eroe da sempre funambolo cercatore» (v. 61) che nonostante la precarietà della sua posizione non smette di cercare, di aspirare alla conoscenza, di esercitare il suo essere al mondo.

(vv. 76-85)
Egli si volta e trova luce egli si volta e trova
luce. Si abitua come a una condizione
può volare e navigare dall'acqua avvolto.
Dal profondo di sé egli si è raggiunto
mai avrebbe immaginato fosse così semplice
e così terribile come essi da bambini
nella disperante solitudine conscia della natura
e dover rinunciare egli deve poter crescere qui
alla fragilità alla forza interna di ognuno,
la menzogna.

Ovunque si volti, il cavaliere trova luce: non viene adottata accezione positiva o negativa ma soltanto l'assolutezza dell'evento. Quella stessa luce che, pochi versi prima viene indicato, «riverberò […] durante mille giorni» (v. 59) sull'acqua del passaggio nella pietra: quella stessa luce che, in quei versi, «potrebbe forse sostenerlo nella sua impresa» (v. 60). Un'impresa eroica, come indica il verso successivo («eroe da sempre funambolo») che è lo stare in bilico tra il desiderio di quiete artificiale e stato di conoscenza, tra il tempo materiale e quello mitico-mistico della rivelazione, tra il mondo costituito di tasselli di esperienza singoli in contrapposizione alla possibilità di esperire la totalità del cosmo tutta assieme e senza filtri.

La dimensione è costituita e allo stesso tempo sopraffatta dalla luce, elemento impalpabile con il quale il cavaliere trova presto una familiarità – «si abitua come a una condizione» – e vi si abbandona, rendendolo a tutti gli effetti il proprio elemento, tanto da poterci «volare e navigare» come aspirava a fare. La realtà descritta appare dunque ibrida,

concreta e multiforme; così come i soggetti che la abitano, che adeguano le loro potenzialità alle circostanze a seconda della percezione del dato reale filtrato dalla loro esperienza in continuo stato di nuova e rivendicata conoscenza. Torna in superficie la vera essenza dell'io a partire dal profondo del sé: avviene il contatto originario tra il soggetto costituito e quello costruito, si disarma la struttura riducendo così l'io alla sua pura natura. Non a caso il cavaliere «[d]al profondo di sé [egli] si è raggiunto», attraverso una rivelazione tanto filosofica quanto letteraria dello stato di grazia della fanciullezza («così semplice e così terribile come essi da bambini») e dell'accettazione della natura con disincanto («solitudine conscia della natura»). Il cavaliere con la sua spada d'acciaio – «avendo vinto la notte» (v. 90) – abita ora un luogo dove il sole è di fuoco «in ogni luogo / e risplende[va] per sempre nella sua continuità» (v. 92). Lo stato delle cose attorno pare assoluto e totale, tanto da raggiungersi «un profondo silenzio […] / della coscienza uscita dal gorgo» (vv. 96-97): sottratta la coscienza al vortice d'acqua, sottratta alla confusione dell'esistere senza coscienza dell'essere, essa conduce il cavaliere in un luogo che è anche uno stato mentale: «una spiaggia sicura» (v. 98).

Allo stato del testo, così livellato di diversi significati, si aggiunge l'esistenza fisica e orale della partizione sonora della fonetica estrapolata dal testo. La trascrizione di selezionate sillabe, costituenti attraverso riassemblamento una poesia nuova e autonoma, segna un'alternativa dell'andamento ritmico testuale. Il significato e il valore dello stesso si disgregano nelle particelle sintattiche riportate in maiuscolo, emancipando la fonetica e il segno dal suo portato di senso. Il corpo adempie alla funzione performativa della riproduzione dei suoni costitutivi il canto asemantico, e lega unità contenenti un forte portato evocativo seppur disgiunto da una qualsiasi grammatica.[501]

[501] Vd. *Appendice*, p.320.

EROS E THANATOS, IL CANTO

La terza sezione di questo poema esplicita già nel titolo due elementi che definiscono una raffinata sintesi della filosofia, della poetica, e della pratica di Vicinelli. Vengono infatti nominati i temi dell'amore e della morte nella loro esperienza di archetipi mitologici, attraverso i nomi di questo binomio in congiuntura nelle figure classiche di Eros e Thanatos. L'esperienza del mito come costitutiva viene quindi ancora una volta segnalata in maniera nominale (e seguirà in questa relativamente breve porzione di testo anche l'invocazione di Giano e di Pandora), segnando così coordinate più precise del pantheon di riferimento adottato. Similmente, anche la stessa pratica poetica viene esplicitata: questa sezione, difatti, porta in calce la definizione di *canto*. Non è una scelta insolita per Vicinelli (che già aveva intitolato *Non sempre ricordano. Poema epico*) questa chiarificazione di intenti a monte, che offre così al lettore uno strumento di comprensione: una bussola per orientarsi nei diversi piani del tempo e dello spazio.

(vv. 1-6)
Lei ci tentò, lei ci tentò
con lo sforzo delle sue supreme forze
essa tentò il ricordo dei sogni
ma ammaliava di più quel nero conosciuto
dentro, dentro, ancora lo squarcio
non sembrava consistente.

Il primissimo verso del canto è composto dalla ripetizione di una singola frase, a sua volta composta da due particelle pronominali e un solo verbo. La semplicità apparente del verso è già di per sé motivo di indagine: «Lei ci tentò, lei ci tentò» scrive Vicinelli, ponendo così un soggetto declinato al femminile all'inizio del canto. Questo soggetto femminile si relaziona a un noi che non avevamo prima incontrato: la particella "ci" indica una pluralità che si manifesta già di per sé, se non problematica, sicuramente aperta

a multiple letture. Fino a questo momento infatti il soggetto con il quale il lettore si era trovato a condividere lo sguardo e l'esperienza è la figura sola del cavaliere; anche lì dove quello sguardo raggiungeva altri gruppi («Nella fontana dentro si bagnano gli esseri», o i morti che «sbattono uno contro l'altro / nelle onde») il baricentro restava sempre la figura del cavaliere. Il soggetto di Vicinelli, però, non è mai davvero declinato al singolare e racchiude nel *medium* di un io poetico l'esistenza di un noi; questo "noi" ha avuto due maggiori declinazioni, strettamente legate tra loro in un'ascendenza logica. Il cavaliere è proiezione del sé – o parte del sé –, e figura quindi la sfaccettata pluralità che definisce il singolo; allo stesso tempo, l'io poetico che configura Vicinelli nei suoi versi esiste in rappresentazione dei margini e di chi li abita, facendo così della proiezione del sé personale nell'io poetico un esperimento di raggruppamento dell'esigenza e esistenza politica di una collettività altrimenti ignorata. Il soggetto femminile nella semplice, rimarcata, e però vaga definizione attraverso l'uso del pronome personale "lei" compie un'azione di seduzione a un noi decisamente vasto. Si manifesta un soggetto femminile che fino ad ora non si era mai palesato e che, vista la denominazione di "canto", pare quasi essere invocato. Se nella loro personificazione sia Eros che Tanathos assumono sembianza maschili, è vero pure che nella traduzione di "Amore e Morte" in lingua italiana è la seconda a essere di declinazione femminile. Se è quindi la Morte a essere posta al centro dell'azione, è interessante osservare come quella stessa azione è indicata attraverso un verbo ("tentare") che appartiene al campo semantico del desiderio e, quindi, dell'eros. Non solo riconducibile al suo significato amoroso così come adoperato comunemente oggi, il dio Eros – a partire dall'etimologia del suo stesso nome – rappresentava infatti il trasporto carnale, la forza che tende l'essere umano al bello. Capace di creare confusione e stordimento, è una potenza attiva e che nell'essere umano attiva un desiderio di ricerca. La scelta del verbo pone quindi in relazione, su un piano

ancora più originario, il rapporto tra Amore e Morte, scavando nel primissimo portato archetipico che questo dualismo assimilato mantiene sin dal principio della tradizione; allo stesso modo, riportare il termine "canto" nel titolo della sezione questo formalizza il testo nell'intenzione aulica e tradizionale, nonostante un linguaggio spesso ridotto all'osso e di uso assolutamente comune.

La tentazione promossa è quella della dispersione del vero: «essa tentò il ricordo dei sogni / ma ammaliava di più quel nero conosciuto / dentro» – quell'affaccio sull'esistenza pura, il vero che è alla radice di ognuno – al suo interno –, e in connessione con l'universo («eppure guardavamo illustri gli archi delle stelle / e si diceva ciò è reale», vv. 14-15). Non c'è idealizzazione del percorso possibile («e non c'è il magnifico giardino / e i fiori no», vv. 18-19), proseguire lungo quella strada non avrebbe portato ad alcuna conoscenza («ci sbagliammo / dovevamo cogliere la strada più a nord, / quella impraticabile», vv. 19-21): la via impraticabile è quella della totale adesione di amore e morte (come vita e morte che difatti, per Vicinelli, «sono la stessa avventura»), dell'uomo e dell'universo. [502]

(vv. 28-34)
Così il tempo accorcia e allunga le distanze
e pretende la composizione del proprio volto
compiuto, dovevano mettersi a fuoco,
essi con gli occhi pieni di pianto,
si alzarono allora,
e con la mente divinando sotto la volta stellata
stabilirono il corretto cammino.

[502] Vicinelli inscena la riuscita, nonostante le difficoltà della scelta, di intraprendere il viaggio (iniziatico) che già Eliot aveva promesso nel primo dei quartetti, ma il cui percorso non era stato affrontato: «Down the passage which we did not take / Towards the door we never opened» (Burnt Norton, I).

Le dissonanze dell'esistenza ne costituiscono la forma più reale, e anche il tempo e lo spazio diventano una dimensione unica e plurima («Così il tempo accorcia e allunga le distanze») che si forma sulla base della tensione che tiene assieme il mondo secondo correnti e contrasti. La mente è capace di raccogliere queste informazioni e la loro coesistenza nonostante la difficoltà («dovevano mettersi a fuoco, / essi con gli occhi pieni di pianto»), ed è così che proprio «con la mente divinando sotto la volta stellata / stabilirono il corretto cammino»: il cammino da intraprendersi è quello capace di conciliare il tutto e in simultaneità. Non a caso, la pratica performativa oltre che poetica di Vicinelli compie una ricerca in quella stessa direzione: il linguaggio (nella sua forma scritta o orale) non è che un aspetto dell'universalità della categoria della poesia, che si declina nei suoi aspetti visuali e concreti e che si materializza nel rapporto con il pubblico (*hic et nunc* della performance).[503]

La sezione prosegue con questa tensione costante tra, appunto, Eros e Tanathos esplicitata attraverso immagini e verbi che (come per il caso della tentazione prima osservata) si prestano a inglobare queste due essenze come non polarizzate: «il calore delle spire del drago l'avvolse / e la rapì l'incendio del deserto quando / il furioso amante colse la sua anima» (vv. 37-39), o «nel progetto finale bruciano i suoi resti», o come anche – in una rifocalizzazione sul tema della ricerca – l'esplicito riferimento al desiderio

[503] La ricerca di Vicinelli è assimilabile per molti aspetti a quella condotta dagli sperimentalisti suoi contemporanei, e soprattutto nelle intenzioni di Adriano Spatola. Come recensisce Lucio Vetri sul decimo numero della rivista "il verri" (1978): «Negli anni sessanta…, Spatola fu tra i primi e tra i pochi, in Italia, ad impostare criticamente il "problema" di una "trasfigurazione" della poesia […] censiva ed inventariava – sulla base di una indagine assai accurata e allargata ai paesi europei ed extraeuropei – una molteplicità di 'soluzioni': dal "poema visuale" ('concreto' e 'visivo') al "poema-oggetto" al "poema fonetico" al "poema gestuale". Verso la poesia totale: titolo appropriato per un volume che concerneva una pratica artistica ancora in gestazione; ma più ancora, definizione pertinente e felicissima di quella pratica stessa, che era tesa infatti ad uno sfruttamento totale del linguaggio verbale (in tutte le sue dimensioni: semantica, grafica, sonora) e ad un paritario impiego della totalità dei segni linguistici ed extra-linguistici (verbali, iconici, acustici, mimici, materici), mediante l'utilizzo della totalità dei mezzi (naturali, tecnologici, elettronici) di produzione, registrazione e trasmissione del linguaggio». Ora consultabile presso l'archivio online di Maurizio Spatola.

del cavaliere: «come lo regge un desiderio incandescente, / che è l'orgoglio del suo andare?» (vv. 64-65).

(vv. 66-72)

Sabbia, e tutto ciò che profuma di morte,
la sua memoria schiantata in mille esercizi
immensi oceani e colori chiari facevano
limpida l'aria e trasparente oltre lei,
infrangere quello che è già dettato
non lo puoi tanto a lungo, mia dama, né
lo puoi fuggire di più, mio cavaliere.

In un panorama desertico («sabbia») e asfittico («tutto ciò che profuma di morte»), si esercita la memoria – si ritorna attraverso la pratica a un tempo\luogo altro, presente nello stato mentale – in contrapposizione a «quello che è già dettato»: e seppure «non lo puoi tanto a lungo», l'operazione di astrazione è valida e efficace («memoria schiantata» si scaglia nell'«infrangere» ciò che è deciso). Senza alcuna opposizione tra loro, la dama e il cavaliere – entrambi cari al soggetto poetico narrante – si determinano nel comune destino, in evidente complicità esistenziale. La condizione del soggetto poetico pare a questo punto separata e esterna, eppure a seguire viene detto che «Tutte le pietre della radice sono macchiate / di sangue» (vv. 73-74), stabilendo così una totalità della condizione a cui segue, infatti, un coinvolgimento di ogni parte racchiuso in un noi («noi fummo immediatamente soli / in quell'alba», v. 75).

(vv. 93-95)
L'aveva srotolato il tempo, si guardava
le miniature dei suoi giorni, ed era
un riso e un pianto e una beatitudine.

Il soggetto poetico si posiziona nuovamente fuori dal trascorrere del tempo naturale; come il cavaliere che siede sulla riva e guarda le stagioni, ora il tempo del

soggetto si dipana ed è osservabile: i suoi giorni, «miniature»; tasselli di una vita intera, ognuno segnato da una sua particolare essenza che scatena il riso, il pianto ma, soprattutto, «una beatitudine». Questo stato di grazia è possibile perché quei giorni sono stati, effettivamente, vissuti: l'aderenza al mondo e allo slancio vitale li ha resi, anche nella peggiore delle ipotesi, una benedizione – una certezza di compartecipazione. «Lo sforzo del desiderio inarrestabile / lo porta, osare fino dove nessuno ha mai osato» (vv. 96-97) prosegue Vicinelli, indicando la scelta del soggetto-cavaliere-dama di praticare in coscienza l'apparentemente impraticabile via del tutto. Ed è di eco ariostesca questa combinazione di cavalieri e dame, qui però esasperati nell'attivo delle avventure e delle imprese narrate: si rimarca ulteriormente il richiamo all'epica post-cavalleresca, nella sua espressione attraverso caratteristiche innovative e però non slegata dalla tradizione passata – così come l'aveva costituita Ariosto a suo tempo –, ma rielaborata da Vicinelli secondo connotati più moderni – e per lei essenziali – come la partecipazione attiva del soggetto femminile. La dama vicinelliana non è oggetto di ricerca (come lo era stata Angelica) ma soggetto, non un mezzo di confronto e risoluzione del proprio io per i suoi pretendenti \ contendenti (che usano la sua esistenza come leva per fortificare il proprio essere in opposizione al proprio antagonista). Nel caso vicinelliano, invece, la ricerca del sé è un'azione personale e collettiva al contempo che non vede il soggetto femminile come mezzo o elemento di specchiamento ma anzi come attiva *persona* che investiga la propria natura assoluta. Ogni parte dell'umanità inscenata da Vicinelli è funzionale al prossimo ma soprattutto a sé stesso, per il raggiungimento comune della conoscenza del sé. Di questa pluralità di voci, che segnano le differenze in un unico coro, Vicinelli si fa carico spingendo il suo narrare fino all'orizzonte epico: cantando le gesta dell'umanità con un'urgenza storica quanto viscerale.

(vv. 102-106)
C'era da cantare, e comunque vibrava
all'infinito la voce della gloria,
perché un uomo si era trovato
in connessione con l'infinito
ancora una volta.

Come esplicitato nei versi finali della sezione, l'unione dell'uomo e del mondo è trovata: «un uomo» che non è il primo ma è comunque tutti gli uomini «si era trovato», e il suo inizio è il solo inizio. Vicinelli non può che cantare, verbo caro al principio dell'epica, l'inizio dell'uomo che si trova «in connessione con l'infinito» grazie all'espansione oltre la forma e in adesione all'immenso spirito vitale dell'universo. Vicinelli canta una nuova epoca, che non torna alle origini ma, altresì, origina.

ATTRAVERSARE IL FIUME

Nella quarta, e conclusiva, sezione del poema si compie il gesto finale: viene descritto e celebrato il congiungimento di vita e come una "stessa avventura".[504] Nell'elemento dell'acqua, la morte non può che combaciare con la rigenerazione; la coscienza e la conoscenza raggiunte dal soggetto poetico nel suo percorso vitale sono la benedizione che segna un nuovo inizio, coincidenti con l'assoluto e l'abisso che viene, difatti, interiorizzato e diviene «una struttura dell'essere» (v. 4). Questo andamento (– HEROICO –?)[505] altalenante che si espande in ogni direzione («in alto e in basso» (v. 2),

[504] Un simile congiungimento lo troviamo già in Eliot. Recita infatti l'incipit del secondo quartetto (East Coker, I) «In my beginning is my end» – «In my end is my beginning» (East Coker, V) – è invece, specularmente, a chiudere lo stesso quartetto.

[505] P. Vicinelli, *Non sempre ricordano*, op. cit. « IL MODO HEROICO DI CONDURRE LA PROPRIA / PERSONA ATTRAVERSO / L'AMBITO / IL CONSENTITO SPAZIO ACCESSIBILE CHE È / TRASPARENTE IPOTESI DI PERMUTA» e anche «SI PUÒ STABILIRE / L'ANDAMENTO / COMPIUTAMENTE / HEROICO / O NO / DELLA PRESENZA ALLA VITA».

dice Vicinelli, segnalando un principio di verticalità apparentemente in contrasto con l'orizzontalità del procedere) e fa parte della fase finale del processo di presa «in mano la sorte del suo destino» (v. 6). Il raggiunto stato di coincidenza con l'assoluto non è però privo di memoria, ma anzi «il principio non è dimenticato, / neppure la lotta, neppure la resa, neppure / l'incessante corso / di questo fluire di questa vita di questo cosmo» (vv. 11-14). Con i segni di una intera vita trascorsa, il soggetto ritrova la sua vera essenza ed è grazie a questa memoria sensoriale ed emotiva che è capace di riconoscere come totalmente originale il nuovo stato: «non somigliò a nessun sentimento / o a quelle forme conosciute» (vv. 22-23).

(vv. 26-30)
Disse che anche la poesia andava detta
in un altro modo, perché servisse ad altre schiere,
e perché diventasse movimento attivo
senza ritorno, ogni volta che il desiderio,
avesse preso una forma di dominio.

Se vita e morte sono la stessa avventura, così lo sono anche la vita e la poesia: la rivoluzione personale del soggetto che avviene nella rivelazione di forme dapprima sconosciute deve trasformare anche la poesia. E così il testo deve essere detto, propriamente cantato, e secondo altri modi «perché servisse ad altre schiere»: Vicinelli si scaglia contro la poesia tradizionale avvertita come elitaria, e rende il proprio spirito di ricerca umana e poetica un baluardo. Reclama qui che la poesia torni a servizio della comunità, e in particolare di coloro che dalla comunità statale vengono esclusi, oppressi, e dimenticati. Non può infatti la poesia, così intesa come il vero dire e rappresentare dell'umanità tutta – anche e soprattutto quella anomala, e perciò arginata –, sottostare ad alcun dominio o assumerne la forma. La poesia deve invece allinearsi alla ricerca umana di contatto totale con l'universo, deve essere espressione di un crescendo di

responsabilità, inclusione, e quanta più vera esistenza: «movimento attivo / senza ritorno».

Movimento linguistico, fatto di fratture e ricostruzioni, ma anche movimento del corpo: il corpo che si mette a servizio della parola, e ne manifesta la potenza accentuandone le declinazioni attraverso la presenza fisica e la modulazione vocale. Ogni esperienza viene assorbita e riprodotta attraverso il corpo, sostegno naturale del senso profondo della poesia.

(vv. 71-74)
Immerso in un'oscurità da utero, seppe
che era una scelta e non più una condizione e
se ne stette rincantucciato senza temere,
come un bambino sempre più goloso, ma di senso.

Ed è infatti di senso che l'essenza stessa dell'umanità vuole cibarsi, perché raggiunto lo stato di conoscenza – nonostante la difficoltà del cammino intrapreso – si diviene avidi della totalità possibile di aderenza all'origine. Se prima era circondato da luce ovunque, qui il soggetto-cavaliere si trova invece immerso «in un'oscurità da utero»: un vero ritorno allo stato pre-vitale, embrionale, ma con memoria della vita per quella che era stata prima («il principio non è dimenticato, / neppure la lotta, neppure la resa» scriveva Vicinelli al v. 12). Vi è assenza di timore, e la posizione assunta pare quella fetale non a caso; lo svelamento della continuità assoluta e sovrapposizione di vita e morte non sono elemento di inquietudine, quanto piuttosto la «scelta e non più la condizione» di essere presenti a sé stessi e all'universo.[506]

[506] Questa consapevolezza è anche sin parte ereditata da Eliot, che nell'ultimo dei suoi quartetti scrive «Attachment to self and to things and to persons, detachment / From self and from things and from persons; and, growing between them, / indifference / Which resembles the others **as death resembles life**» (Little Gidding, III). Enfasi mia.

La dimensione del ricordo bussa alla porta durante il riposo, e il soggetto «nel sonno crea il suo paradiso» (v. 39) arricchendolo di «dettagli e consistenza» (v. 40) attraverso l'esercitata pratica della memoria, unendo così la dimensione del sonno e della veglia nel costituirsi di una geografia alternativa che non si costituisce secondo antipodi. E ricorda, soprattutto, il «fare tutt'uno del destino con la vita» (v. 42), e come l'azione fosse «come tessere» (v. 41); la scelta di riportare l'arte tessile come metafora per la creazione di una vita di insieme non è certo casuale, e anzi rafforza la teoria di poetica e vita come mosse dallo stesso desiderio di universalità dell'esperienza. La tessitura infatti è una metafora cara alla creazione femminile, essendo stata lungamente elemento creativo e comunicativo particolarmente marginalizzato ma altrettanto rilevante per un'alternativa al passaggio di informazioni e di storie che non fosse quella testuale letteraria. Anche la tessitura, difatti, prevede un testo e prevede un coinvolgimento attivo performativo nella creazione di una trama: il corpo torna a servizio del dire nei suoi numerosi modi espressivi, «il corpo arricchisce / la mente nel suo modo possibile e migliore» (vv. 47-48). Raggiunta la comprensione totale di questo, «se lo permise di godere / scavalcando così i suoi resti / riemergenti allora in nuova energia» (vv. 52-54).

(vv. 55-61)
Quella calma è una struttura interiore, da lì
fu possibile dettare ordini dalla mente e rinforzare
i sigilli della propria unità.
Così la forza forma la sua melodia come di un uomo
che ha finito di sperare
e che ha iniziato a dominare, poiché
la sua anima ha visitato gli opposti.

La calma raggiunta viene completamente integrata alla «struttura interiore» e con essa diviene portante nell'agire dell'essere, l'unità raggiunta con l'attraversamento della vita e del fiume viene rinforzata attraverso la lucidità di una mente capace, ora, di «dettare

ordini». E si produce la «melodia come di un uomo / che ha finito di sperare»: la melodia, e cioè un risultato sonoro che è una modulazione logica di suoni in successione, è nella forma eterea di una speranza soddisfatta. Difatti l'uomo che «ha finito di sperare», «ha iniziato a dominare» ed è ora perfettamente allineato con sé stesso, ricongiunto in un'unità singola e allo stesso tempo illimitata. Questo è possibile «poiché / la sua anima ha visitato gli opposti» e, nella sua rigenerazione, ha travalicato l'antitesi che rappresentano riunificandoli nel tempo mitico dell'origine.

Questa combinazione di vita e morte in uno stato di non conflittualità si espande in una riflessione sul tumultuoso rapporto degli esseri viventi con la loro stessa condizione d'esistere così dualmente segnata dall'affannosa ricerca di continuare a muoversi senza abbracciare questa condizione di mortalità estrema, e rifiutano la conoscenza dell'essere per continuare a cullare l'illusione («Le creare così vaganti da impazzite, quasi mai / raggiungono la riva, quasi mai infrangono lo specchio», vv. 62-63) rendendo impossibile per loro il ricongiungimento del proprio destino e della propria vita. Questo perché incapaci di apprezzare lo stato di conoscenza della continuità temporale oltre-mortale e quindi mossi senza logica e direzione («raramente congiungono a sé la propria sorte, / perché non si danno pace, oppure non si fermano», vv. 64-65). La risposta alla paura della morte come condizione finale sta proprio nell'accettazione totale della stessa come di un elemento privilegiato della condizione umana.

(vv. 66-70)
Intanto Orfeo conduce al di là dei sassi
la sua fede rovente e si chiede perché,
questa paura smisurata ancora una volta abbandona
il mondo se tu lo accetti quel lago immenso
della solitudine, la condizione, la condizione.

Ed è inevitabilmente la figura di Orfeo a guidare, senza timori, e anzi con «fede rovente», oltre lo spazio dell'umano: Orfeo ha visitato il regno dei morti, e ha abbandonato la paura terrena che determina la nostra condizione nel mondo attraverso l'accettazione di «quel lago immenso / della solitudine». Gli esseri umani e l'universo si presentano in totale congiunzione, nell'accettazione della morte («Querce immobili in quei momenti fremono senza vento / batte il loro alito su altre menti in consonanza», vv. 71-72) si riunificano tutte le esperienze dell'esistenza nelle loro varie declinate forme. Come Orfeo si ricongiunge alla sua anima («Orfeo in compagnia della sua / ritrovata anima», vv. 77-78), così può ogni essere vivente spaventato («Tremanti quelli come lui ancora dentro quei loro corpi / a lungo vissuti», vv. 84-85) – in «un'aria improvvisa di sera tranquilla» (v. 83) – infine abbandonare le paure mortali e raggiungere «piano, finalmente senza più temere» (v. 87) la pace della conoscenza.

(vv. 91-94)
[…] come è passato e come è mio, la coincidenza
dell'essere, e quanto si trovò colmo del senso,
mentre se ne andava in un lontano fermo
e rinunciando alle sue speranze.

L'esperienza della vita empirica e mortale non è perduta, e il passato appartiene di fatto al soggetto (torna ancora una volta, fondamentale, l'esercizio della memoria) mentre esperisce, al contempo, «la coincidenza / dell'essere» che è invece priva di relazione temporale perché un tutt'uno con l'universo. E questa rinuncia alle speranze (terrene) offre l'opportunità di riempire completamente («colmo») il soggetto di quanto il mondo materiale esperito con timore non offriva: il senso.

(vv. 98-99)
Così da lontano vedeva la sponda, anche
tutto quello che c'era nel mezzo.

Con questi versi finali, tornando a posizionare lo sguardo del lettore in coincidenza con quello del soggetto cavaliere-dama e dalle forme meno chiaramente identificate (ma ora finalmente ricomposte in un *unicum*), Vicinelli offre una panoramica dell'esistenza che ognuno potrebbe raggiungere se accogliesse il principio di morte come parte della vita anziché come sua antitesi.

2.2.ii.iv Conclusioni.

Io: il senso dell'essere.

Già dal titolo, la prima sezione che apre il poema riprende un immaginario eroico ed epico che era stato proiettato di luce mitica nei versi primissimi di *Non sempre ricordano* e che si riconferma fondativo della poetica vicinelliana. L'immagine del cavaliere si ripete proprio dal testo dall'autrice definito *poema epico*, creando una continuità non solo di orizzonti ma di intenti: «Al cavaliere, abbeverato a una fonte lì / vicino, gli uscì un incubo e ne fu ben felice» recitano i versi dalla sezione "H. is my life", e l'eco di questo guerriero riverbera fino all'*incipit* dell'ultimo poema dell'autrice. Il viaggio nell'esperienza della vita che il lettore ha potuto affrontare attraverso il cavaliere e le varie declinazioni altre del soggetto poetico, ne *I fondamenti dell'essere* promette fin da subito – secondo moduli strutturali simili a quelli di *Non sempre ricordano* – di condurre il lettore nell'esperienza della morte. L'errore conduce all'errare motoriamente in uno spazio-tempo alternativo a quello del lineare svolgersi degli eventi (devianza, differimento nella sua presentazione narrativa); anche in Vicinelli c'è un vagabondaggio lungo la via semplice che è quella sbagliata, per poi tornare consapevoli nel tracciato del

giusto - e difficile - cammino. Mentre Ariosto inscena tutto questo, Vicinelli lo racconta tramite accenni perché guarda al tutto dal luogo e tempo ulteriore e finale, in cui tutto si abbraccia in un *unicum*. Non a caso, gli eventi che narra Vicinelli sono posteriori a quelli ariosteschi non solo moralmente ma metaforicamente: il cavaliere ha con sé il Graal.

Questa continuità tematica, filosofica, stilistica, e di posizionamento lascia sottintendere una continuità altrettanto critica: *I fondamenti dell'essere* è, in effetti, un camminamento che ricerca il principio originario all'interno dell'uomo e fino al suo stato d'essenza più naturale, e per questo un poema di generazione. Viene raccontata la storia di un uno che raggiunge lo stato di conoscenza e abbandono totale, esperienza non preclusa agli altri viventi e per questo nella sua forma iniziatica – segnata dagli elementi naturali purificatori, o ostacoli, o rigeneratori – un indice di possibilità collettiva: la storia possibile di molti, e una storia che si invita ad accogliere e vivere fino alla morte. Nella poetica vicinelliana, abbiamo potuto osservare, vita e morte non sono da isolarsi come eventi agli antipodi di una storia ma anzi, si unificano in «stessa avventura». *I fondamenti dell'essere* è quindi in totale sintonia con *Non sempre ricordan*o proprio nel suo aspetto primario: l'epicità.

> La ricerca condotta dal poeta attraverso Astolfo è una ricerca tutta interna all'oggetto che analizza, una quête delle varie quêtes umane. Alla mutata natura dell'oggetto di ricerca corrisponde una diversa complessità dell'inchiesta che, nell'atto di concludersi felicemente sull'ultima e più importante acquisizione (il senno, appunto), si ripiega e si interroga su se stessa. […] L'antico modello della quête non è affatto scomparso, ma ha prestato le sue forme a qualcosa di diverso. Grazie alla metamorfosi allegorica di valori astratti in oggetti sensibili, palpabili e quindi appropriabili, il viaggio di Astolfo si è trasformato in un cammino di conoscenza, in un'esperienza culturale che sottopone a indagine critica i fondamenti del sapere umanistico.[507]

Similmente, la ricerca condotta da Vicinelli attraverso il cavaliere e le sue altre e alternative proiezioni, costituisce un riassemblamento dell'esperienza di conoscenza del

[507] S. Zatti, *Il Furioso tra epos e romanzo*, p. 48-49.

sé come unico e al tempo stesso rappresentativo. Agli oggetti sensibili si sostituiscono perlopiù esperienze metaforiche di introspezione, con digressioni nel tempo personale che portano a una maturazione del soggetto attraverso l'interrogazione dello stato delle cose del mondo – nella natura e nella società costitutiva –, e necessariamente del sé per la poetica vicinelliana che vede totale adesione tra soggetto e mondo. La potenzialità del "trasformismo" (come lo chiama Vicinelli) e dell'universalizzazione di un soggetto rappresentativo come quello inscenato da Vicinelli non passa inosservata già ai suoi primissimi lettori. Anzi, la formulazione di un soggetto capace di offrirsi come singolo e plurimo al contempo non è ovvia, o naturale, per Vicinelli, che raggiunge questo grado di sperimentazione efficace attraverso i consigli di amici (critici lettori di ogni sua produzione) che forse prima ancora di lei avevano saputo cogliere i diversi livelli di dialogicità presenti nella sua scrittura.

> Dio parla nei labirinti e tu, Messmer, ne hai tre: tra donna e uomo, tra sesso e testa, tra, soprattutto, tra terra e stelle: questa è la novità dei versi(…). Il linguaggio della Messmer è molto più sperimentato, nella poesia c'è ineguaglianza sconcertante, passaci un detersivo, o meglio: almeno un poco portaci la Messmer a letto insieme. Quell'umana creatura che cerca il graal sul punto raso è pur sempre la Messmer… Non vedi? Nei versi c'è sempre e solo il genere maschile! Perdio, donna, mi offendi. Se è necessario inventati un pronome ma degnati di venirci insieme, non lasciarmi il Graal mentre ti tieni il sangue.[508]

A scrivere queste parole è Renato Pedio a seguito della prima lettura de *I fondamenti dell'essere*, in un commento ricco di suggestioni filosofiche care all'autrice che all'avviso di Pedio stentano a raggiungere la superficie con la stessa potenza che le parole avevano invece acquisito nel romanzo *Messmer*. Lo sperimentalismo de *I fondamenti dell'essere*, in effetti, si differenzia da quello della scrittura in prosa, dove la lingua attacca il lettore con un susseguirsi di immagini e invocazioni violente. Nel poema

[508] Dalla lettera di Renato Pedio in risposta a Vicinelli che gli sottoponeva i suoi scritti, in R. Pedio, *Opere*, e ora consultabile presso M. Valente, 'Patrizia Vicinelli: dai "Fondamenti dell'essere" a "Messmer"', in *absoluteville* (L. Nacci, L. Voce), http://www.absolutepoetry.org/Patrizia-Vicinelli-dai-Fondamenti.

ultimo di Vicinelli troviamo invece un ritorno allo sperimentalismo sonoro, più simile alla tendenza visuale di *Non sempre ricordano*. Al lettore è richiesta compartecipazione, attivazione sensoriale e approfondimento nella lettura; trattandosi di un percorso di svelamento, l'azione del ricevente rispetto al testo è fondamentale perché la poesia possa effettivamente attuarsi.

Il testo evoca difatti aspetti visuali e sonori che in complementarietà con il segno sulla pagina restituiscono il senso più totale dell'azione poetica, la coincidenza delle diverse stimolazioni sensoriali compone ineluttabilmente la poesia vicinelliana. La performatività del testo è la chiave d'accesso che l'autrice offre al lettore per poter imbarcarsi in quello stesso movimento descritto e simulato, su pagina e sul palco, che conduce alla comprensione dell'esistenza; lo svelamento del senso avviene attraverso la pratica fisica.

> L'immersione nell'alveo della coscienza, nella vitalità del desiderio, risponde a un processo archetipale che porta in «un'oscurità da utero» dove si può comprendere la differenza tra «scelta» e «condizione» esistenziale.[509]

Immersione panica nella natura, nel senso, nel cosmo: *I fondamenti dell'essere* rappresenta un procedimento di crescita per il quale si avanza seppur il cammino è circolare (inizio e fine coincidono). Il soggetto prosegue in bilico sempre tra il materialismo del mondo empirico e l'attivazione di una conoscenza spirituale archetipica, mitica.

[509] C. Bello Minciacchi, 'Introduzione', in P. Vicinelli, op. cit, p. LVIII.

CONCLUSIONI

Attraverso la definizione del campo e degli strumenti di indagine proposta nella *Parte Prima,* e la lettura critica dei testi primari nella *Parte Seconda*, si è potuto di fatto rispondere alla 'chiamata alle arti' del manifesto "Fragili Guerriere". L'esercizio investigativo condotto secondo i parametri dell'epica moderna scritta da donne, offerti dai più recenti studi nazionali sulla prosa e transnazionali sulla poesia, rivela che i testi interpellati presentano quelle caratteristiche sovversive e di resistenza che ne sono l'essenza.

Nelle pagine di *The Madwoman in the Attic*, Gilbert e Gubar affrontano il tema del canone occidentale interrogando se stesse e i propri lettori sulle modalità di scrittura dei soggetti femminili: con quali maestri e in che maniera si rapporta e si identifica, o no, una donna poeta? La donna poeta, di chi deve diventare antagonista e chi poi superare per istituirsi alla maniera edipica (o non) suggerita da Bloom? Se è sempre e solo stata pensata come musa e si muove ora nello spazio dell'agire anziché "essere agita", che musa può interrogare?[510]

Come si è visto nei testi, Rosselli dialoga con i propri 'santi padri', spesso interpellandoli indirettamente attraverso una sequenza di rimandi intertestuali e tematici, dialoga con Dante, Montale, e Campana (vd. ottava lassa de *La Libellula*), e Pasolini (*Impromptu*), ed è con loro che si confronta nell'agone autoriale della forma; Vicinelli, dal canto suo, invoca apertamente Rimbaud e Lautréamont (vd. terza sezione di *Non sempre ricordano*), e gioca con gli spettri di Ariosto ed Eliot per tutta la lunghezza del suo secondo poema (*I fondamenti dell'essere*). L'ispirazione strutturale e narrativa delinea il

[510] S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p.47.

contesto del genere letterario, e dall'interno di questo spazio invaso entrambe le autrici praticano le individuate forme di sovversione raccolte in questa sede nei punti di indagine, manifestando così una resistenza all'assimilazione acritica entro il canone occidentale. Avvalendosi di un genere eroico come l'epica, un genere definitorio della narrazione della Storia da ricordare, e convenzionalmente utilizzato per silenziare le storie delle minoranze, Rosselli e Vicinelli ne disinnescano le forme di oppressione aprendolo a una riscrittura non più parziale. Rifiutano il principio di oggettività assoluta come necessaria e scelgono invece di presentare un forte grado di soggettività e presenza. Queste sono scelte poetiche ed etiche consapevoli, offerte nella dimensione pubblica (poetica e relazionale) da quello che De Lauretis nomina *soggetto eccentrico*.

> Eccentrico rispetto al campo sociale, ai dispositivi istituzionali, al simbolico, allo stesso linguaggio, è un soggetto che contemporaneamente risponde e resiste ai discorsi che lo interpellano, e al medesimo tempo soggiace e sfugge alle proprie determinazioni sociali. Un soggetto capace di disaffiliarsi dalle sue stesse appartenenze e conoscenze acquisite, dunque disidentificato dalle formazioni culturali dominanti ma anche critico e autodislocato rispetto a quelle minoritarie con pretese egemoniche, tra le quali includere un certo femminismo omologato o accomodante, razzista o perbenista. Un soggetto che sa di costituirsi nel corso di una storia sempre in fieri, in un processo di interpretazione e di riscrittura di sé a partire da un'altra cognizione del sociale, della cultura, della soggettività.[511]

Questo movimento – che è un continuo dislocarsi – è la determinante *quête* dell'essenza originaria che il soggetto compie; un muoversi interiore che è una scelta di riposizionamento costante e consapevole che determina anche una costante esposizione delle diverse posizioni assunte. Il concetto di esposizione è particolarmente caro a entrambe le autrici e alle poetesse che oggi guardano a loro, perché la scelta di dare corpo alla poesia – ponendo il corpo o l'assenza di questo, come tema; presenziando alla propria poesia attraverso il proprio corpo sessuato – si contrappone all'eterea immagine del

[511] T. De Lauretis, *Soggetti eccentrici* (Milano: Feltrinelli, 1992), p.9.

femminile proiettata dallo sguardo maschile. Lo stesso tempo del mito, antico e moderno, viene manipolato al fine di tornare al non-tempo archetipico e ridefinire le forme dei modelli femminili della storia letteraria, relegati a storie secondarie e confinate nella declinazione della tragedia. Una vera e propria riscrittura delle fonti di ogni storia, atto sovversivo che mette in dubbio l'intero sistema di valori patriarcali assunti nella civiltà occidentale come a-storici, e determinanti nella concezione di eroismo.

Anziché replicare dogmaticamente la lezione maschile, Rosselli e Vicinelli la elaborano criticamente e la rielaborano secondo le necessità costitutive di un soggetto nuovo, moderno, eroico e le cui qualità si determinano secondo il contesto socio-culturale contemporaneo; anziché assimilare il linguaggio e le modalità egemoniche, o lasciarsi assimilare dalle stesse, portano avanti ed esplicitano il conflitto della donna poeta, che occupa posizione di oggetto e soggetto allo stesso tempo. La risoluzione di questo conflitto, evidente dal raffronto testuale, si sintetizza nell'"automusività" rintracciata dal manifesto "Fragili Guerriere". In costante rapporto relazionale e narrativo con il contesto e con gli altri soggetti, attraverso un ricollocamento nelle geografie umane e grammaticali, con attenzione rivolta tanto alla presenza quanto all'assenza di modelli formativi (autoriali e poetici), ma ponendo soprattutto al centro un rapporto diretto tra il proprio sé essenziale e quello percepito, Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli praticano una vera e propria *autogenesi* definitiva, che affonda le radici nella ricomposizione delle diverse narrazioni del soggetto e ne afferma l'autorialità.

Nel contesto moderno si modificano i parametri di epica grandiosità e eroismo, il significato di impresa, il rapporto con la dimensione divina che si lega a quella umana, e anche la forma poetico-narrativa aulica. Il revisionismo dell'epica – un genere condotto con l'intento di silenziare le esperienze narrative minoritarie – è un gesto politico che

inserisce la rappresentazione di questi discorsi marginalizzati nella centralità letteraria mantenendo una linea diretta con la tradizione del genere. Questo perché prima ancora che un testo di riferimento, Omero ha lasciato in eredità un modello di ispirazione e aspirazione a canto collettivo.

> Ognuna delle autrici citate come pioniere, alla ricerca del Sé autoriale agente e dell'abolizione della soggezione del Tu, ha risposto creando un attante epico: un Sé transpersonale portatore del desiderio di una comunità, di un'autocoscienza femminile sia poetica che etica, volta ad espandere ed accrescere la consapevolezza del proprio ruolo letterario, tramite la ricerca stilistica e contenutistica.[512]

Ed è per questo motivo soprattutto che oggi le poetesse che scrivono in lingua italiana guardano ad Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli, riconoscendo loro questa svolta epica. Non solo riconoscono un soggetto poetico di ispirazione, ma ne celebrano il migliore modello aspirazionale: l'idea stessa di poter generare un sé.

[512] Vd. manifesto "Fragili Guerriere", *Appendice* (pp. 313-316)

APPENDICE

Manifesto “Fragili Guerriere” - poepiche

MANIFESTO DI POETICA PER UNA NUOVA PROPOSTA FEMMINISTA

Rosaria Lo Russo e **Daniela Rossi**[513]

fantasticavo una folla immaginaria alla quale rivolgevo quel canto…
Da un’intervista ad Amelia Rosselli a proposito de *La libellula*

Il momento storico presente rende estremamente necessario anche per le donne artiste prendere posizione a favore di una rinascita degli ideali del movimento femminista e delle sue battaglie nella seconda metà del Novecento, battaglie attualmente dimenticate e grottescamente negate dal potere politico e dall’annichilimento delle coscienze nell’Italia contemporanea.

Il nostro manifesto vuole essere una proposta di mobilitazione culturale volta alla presa di coscienza dell’enorme patrimonio poetico femminile dell’Italia contemporanea e alla sua valorizzazione.

Il titolo del nostro manifesto, *Fragili Guerriere*, è ripreso dal video di Daniela Rossi in ricordo delle due grandi poete scomparse, con un intervento di Rosaria Lo Russo che inaugurava il contenuto critico, etico-politico e poetico del presente manifesto sulla novità della poesia epica scritta da donne. Il video è stato presentato in occasione della bellissima iniziativa di Maria Teresa Carbone e Franca Rovigatti ROMAPOESIA-PO/ EPICHE, Roma 2010, Festival interamente dedicato alla poesia delle donne.

Dalla seconda metà del Novecento ha preso corpo in Italia un nuovo filone letterario, la poesia epica scritta da donne, non ancora storicizzato in quanto tale e quindi non ancora sufficientemente conosciuto e valorizzato dal pubblico e dalla critica, né mai prima tentato dalle autrici di poesia italiane dei secoli precedenti, sempre limitate alla poesia lirica occasionale o d’imitazione del canone petrarchesco. Le madri fondatrici del poema epico femminile italiano contemporaneo sono Amelia Rosselli con *La libellula*, composta fra il ’58 e il ‘62 e Patrizia Vicinelli con *I fondamenti dell’essere*, scritto fra l’’85 e l’’87. Queste due opere, con la relativa distanza compositiva fra di esse, inaugurano una scrittura poetica di lungo corso, oggi rappresentata - secondo noi - da

[513] Manifesto “Fragili Guerriere”, reperibile presso la versione online della rivista “alfabeta2” all’indirizzo: https://www.alfabeta2.it/2011/03/09/fragili-guerriere-poepiche/

molta poesia scritta da donne. Sono dunque due opere storicamente cruciali, per aver iniziato una nuova poetica antiliricistica e poematica e di carattere sperimentale, in forte opposizione al canone letterario italiano, ovviamente maschile, e al contempo in lacerante dialogo con esso, e fortemente interrogativo rispetto ad esso, soprattutto in relazione alla riformulazione, sovversiva ed eversiva, dell'imperante *Io poetico*, onnipresente (ovvero sia lirico che poematico) eroe della nostra tradizione letteraria.

L'epopea di Rosselli e Vicinelli riformula e rifonda le basi canoniche della lirica e del poema tradizionale. I loro sono poemi di fondazione in cui l'Amore (il fulcro stilnovista della nostra tradizione) fra l'Io e il Tu lirici diventa il mezzo di un percorso iniziatico che ha come fine la costituzione di un nuovo Sé poetante, una nuova identità autoriale, diversa da quella canonica in quanto declinata al femminile. Si tratta propriamente di guadagnarsi sul campo l'*autorizzazione a scrivere*, tramite una riformulazione identitaria esperita nella sperimentazione delle forme pronominali, verbali, sintattiche, tematiche: autorizzazione, nel doppio senso di 'permesso di scrivere' – non dimentichiamolo, sostanzialmente negato fino all'Ottocento alle donne – e 'diventare autore', assumere cioè una propria identità stilistica, rifondare un genere, il genere epico. Le nostre due poetesse hanno sfidato l'autorialità maschile entrando nel canone attraverso la porta privilegiata, quella aulica e mitica del poema epico; sono entrate nell'agone letterario liberandosi dei limiti qualitativi e quantitativi imposti dalla lirica amorosa, l'unica concessa nei secoli alle poetesse, imbrigliata in griglie metriche e tematiche soffocanti e ripetitive.

La domanda bruciante, nel loro viaggio iniziatico, è questa : chi sono Io? Chi è che dice, qui e ora, nel poema delle donne, Io? Il mito della ricerca del Santo Graal, parodiato ne *I fondamenti dell'essere* (titolo, in tal senso, eloquentissimo), è la ricerca di un Sé poetante androgino, in cui rimane ancora irrisolto il conflitto fra l'eroe del passato e un'ipotetica eroina del futuro, che pure, paradossalmente, è già in azione per il fatto stesso della poematicità nella poesia di Vicinelli. Ne *La libellula*, il combattimento caotico fra l'Io e il Tu, che percorre tutto il poema come un'interrogazione ossessivamente incessante – una questione di vita o di morte – si risolve nel finale del poema in un reperimento identitario coraggiosamente partenogenetico, quello di una Figlia dei Padri che, assumendosi la responsabilità dell'autorizzazione, si autorigeneri come Figlia del Sé: "ben fortificata alla pioggia, ben sommessa/ al dolore, ben recapitata fra i tanti filtri/ delle esperienze – sapere che la luce è tua madre, / e il sole è quasi tuo padre, e le membra tue/ tuoi figli". Automusività, partenogenesi del Sé, un Io che è madre e padre a se stesso, oppure un Io androgino, un Io Donna che è un cavaliere antico, "imberbe" (Rosselli) e atavicamente sconfitto (Vicinelli). I poemi di Rosselli e Vicinelli ci interrogano sulla coraggiosa fragilità del Sé femminile, ancestralmente relegato al ruolo sottomesso di un Tu lirico-poematico, di un oggetto lirico, piuttosto che di un Io, di un soggetto lirico-poematico.

Ma qual è oggi lo stato dell'arte? Sicuramente le voci che sfidano la tradizione dialogando con essa sono molte, e forse la sconfitta non è più il necessario epilogo della fragilità dei frammenti del poema contemporaneo. Com'è oggi il Sé poetante delle donne? In che modo si può ancora parlare – sapendo però che se ne deve parlare perché l'argomento è ancora ampiamente tabuizzato – di una differenza di genere quanto all'identità poetante? Se Rosselli sfidava, tramite la sperimentazione formale, la poesia di Dante, di Campana, di Montale, e la Vicinelli quella di Eliot, mutuando i modelli alti dei Padri antichi e contemporanei, tenendo la misura, andando al passo epico con i Santi Padri, se Elsa Morante con *Il mondo salvato dai ragazzini* non temeva di protestare ad alta voce, con toni da proclama, con toni assolutamente antilirici, successivamente Patrizia Valduga e Rosaria Lo Russo si sono affermate parodiando Dante (con i poemetti epici *La tentazione* della prima e *Comèdia* della seconda), Vivian Lamarque con il fitto citazionismo aulico-lirico e fabulistico del poemetto *Questa quieta polvere*, tutta la produzione poematica di Iolanda Insana è in diretto rapporto con la ricerca rosselliana, per giungere al caso di Sara Ventroni con la ricerca poematica molto innovativa di *Nel gazometro.*Ma sono solo pochi esempi ad hoc, perché non è questo il luogo per dare definizioni sommarie di autrici che pure sono in stretta relazione con la sfida letteraria che vogliamo delineare: che dire della produzione di Antonella Anedda, Maria Grazia Calandrone, Ida Travi, Laura Pugno, Mariangela Gualtieri, Mariella Bettarini, Loredana Magazzeni, Florinda Fusco, Biancamaria Frabotta, Enrica Salvaneschi, Anna Lamberti Bocconi, Mariapia Quintavalla, Paola Turroni, Geraldina Colotti, Antonella Bukovaz, Jonida Prifti, Gilda Policastro (ciascuna, ovviamente, con le sue inconfondibili peculiarità, anche derivanti dal divario generazionale) e molte altre, nonché di moltissime autrici esordienti, come Maria Valente o Renata Morresi? Rivolgiamo a tutte queste autrici una domanda: vi sentite rappresentate da questo manifesto? Come affrontate poeticamente il vostro operato artistico, che peso date ad esso nella vostra vita sociale e civile?

Nella ricerca poematica di cui stiamo parlando l'Io personale e occasionale, l'Io autobiografico dominante nella produzione femminile fino alla prima metà del Novecento, quello che ha reso deteriore o secondaria la poesia scritta da donne e ridicolmente lezioso il termine 'poetessa' – tanto che tutte le autrici cercano di schivarlo, chi facendo proprio il veterofemminista 'poeta' declinandolo latinamente al femminile, chi omettendo del tutto l'autodefinizione – quindi la stessa autorizzazione…? Potenza della terminologia! – è l'oggetto epistemologico che oggi vuole essere reinventato. Coniando per comodità il termine 'poetrice', poeta donna che è anche attrice dei suoi versi, immettiamo nel presente discorso la seconda questione centrale. Ognuna delle autrici citate come pioniere, alla ricerca del Sé autoriale agente e dell'abolizione della soggezione del Tu, ha risposto creando un attante epico: un Sé transpersonale portatore del desiderio di una comunità, di un'autocoscienza femminile sia poetica che etica, volta ad espandere ed accrescere la consapevolezza del proprio ruolo letterario, tramite la

ricerca stilistica e contenutistica. Parte ineludibile e altrettanto fondante di questa ricerca è l'importanza sostanziale che tutte le 'poetrici' citate hanno dato e danno – consustanzialmente alla scelta epica – all'oralità. Quella di Rosselli, Vicinelli, Lo Russo, Valduga, Insana, (e Ventroni, Gualtieri), è inequivocabilmente poesia scritta anche per essere letta ad alta voce ad un pubblico, ovvero per essere appunto portatrice di una coscienza collettiva; poesia performativa nel senso più ampio del termine: canto di una collettività (come nuovo soggetto femminile) rivolto alla collettività (la società).

Noi vogliamo che le autrici di poesia lavorino nella consapevolezza della loro conquistata *autorializzazione* e che, consapevoli di un proprio Sé autoriale *autonomato* dalla tradizione anche perché in relazione ad essa, abbiano la forza e il coraggio di perseguire progetti poetici di ampio respiro e innovativi. Noi riteniamo che il modello letterario inaugurato dalla destabilizzazione e riformulazione letteraria di Rosselli e Vicinelli possano dare alla poesia femminile di oggi un senso etico oltre che estetico, una ragione profondamente e non occasionalmente civile del proprio operare poetico, volto alla trasformazione della società – dell'immagine della donna nella società attuale, disastrosamente regredita rispetto alle conquiste del femminismo storico – basato sulla consapevolezza della forza dirompente e nuova di un Sé, liberato dall'imperio dei modelli maschili del femminile, e che parli ad alta voce: che canti la propria libertà di pensare e di creare ad un pubblico più ampio possibile. Noi vogliamo che le giovani autrici, ma anche le autrici già affermate, si sentano autorizzate e incoraggiate a perseguire progetti poetici ampi e organici, con il coraggio e la generosità di dare un senso e una partecipazione collettiva al loro operato individuale.

Questo manifesto, nella convinzione dell'importanza sociopolitica oltre che artistica del filone *po-epico* femminile, è volto alla sua valorizzazione tramite una serie di iniziative quali l'organizzazione di eventi: reading-performance multimediali di poesia, interventi didattici nelle scuole secondarie e nelle università, dibattiti e seminari sugli argomenti esposti, ma anche raccolta e selezione di testi inediti di nuove autrici da presentare al pubblico nei festival di poesia. Perché nella confusione dell'iperproduzione poetica la nostra scelta sia chiaramente distinta e storicamente finalizzata.

> Disse che anche la poesia andava detta/ in un altro modo, perché servisse ad altre schiere,/ e perché diventasse movimento attivo
>
> Da *I fondamenti dell'essere* di Patrizia Vicinelli

Gennaio 2011

Introduzione al Video “NON SEMPRE RICORDANO” Poema Epico by Patrizia Vicinelli (Prima stesura 1976 - Versione definitiva 1979)[514]

“Non sempre ricordano” è un poema epico costituito da dieci capitoli, ognuno di dieci cartelle.

Inizialmente concepito come un’opera di scrittura a mano, è stato poi trascritto in composizione tipografica, per una più fruibile lettura e per problemi di difficile edizione. Di un uomo che attraversa il mondo dentro le manifestazioni di buio o di luce, è la posizione che variamente assume ad interessarmi: diciamo le sue attitudini lo definiscono sempre più. Queste sono sorrette da una tensione, di fondo, che è quella epica.

Come a dire la grande sfida, il rischio, il disprezzo di ogni pericolo, anche l’eroico inteso come grande probabilità di poter errare nella valutazione, sono considerati mezzi che l’uomo alla ricerca di una sua compiutezza usa, e che lo conducono a una definizione di sé stesso che non è mai definitiva.

Da un ‘to surrender’ che in ogni anello vale una fine, si riparte per il contesto successivo, ed è una gran bella avventura.

Nel poema epico ogni parte, o capitolo, è una nuova performance. La sfaccettatura del reale ha per analogia il trasformismo psichico e della mente di colui che viaggia nella propria esperienza.

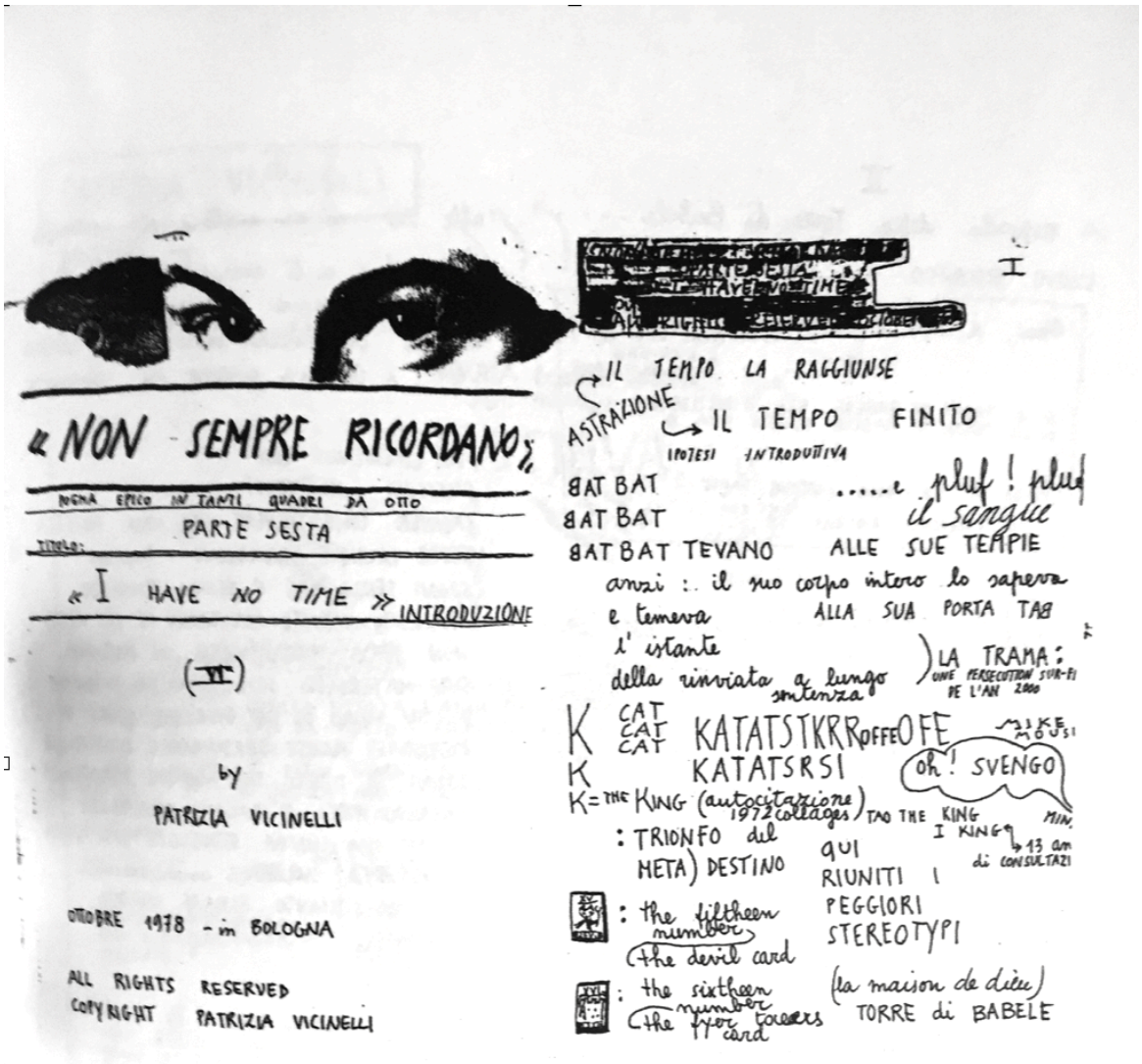
La direzione è indicata costantemente dal cuore, motore e centro, regola e diritto dell’uomo qui.

Il video in questione, trascrive con l’immagine e il suono una delle letture parziali del poema epico.

---

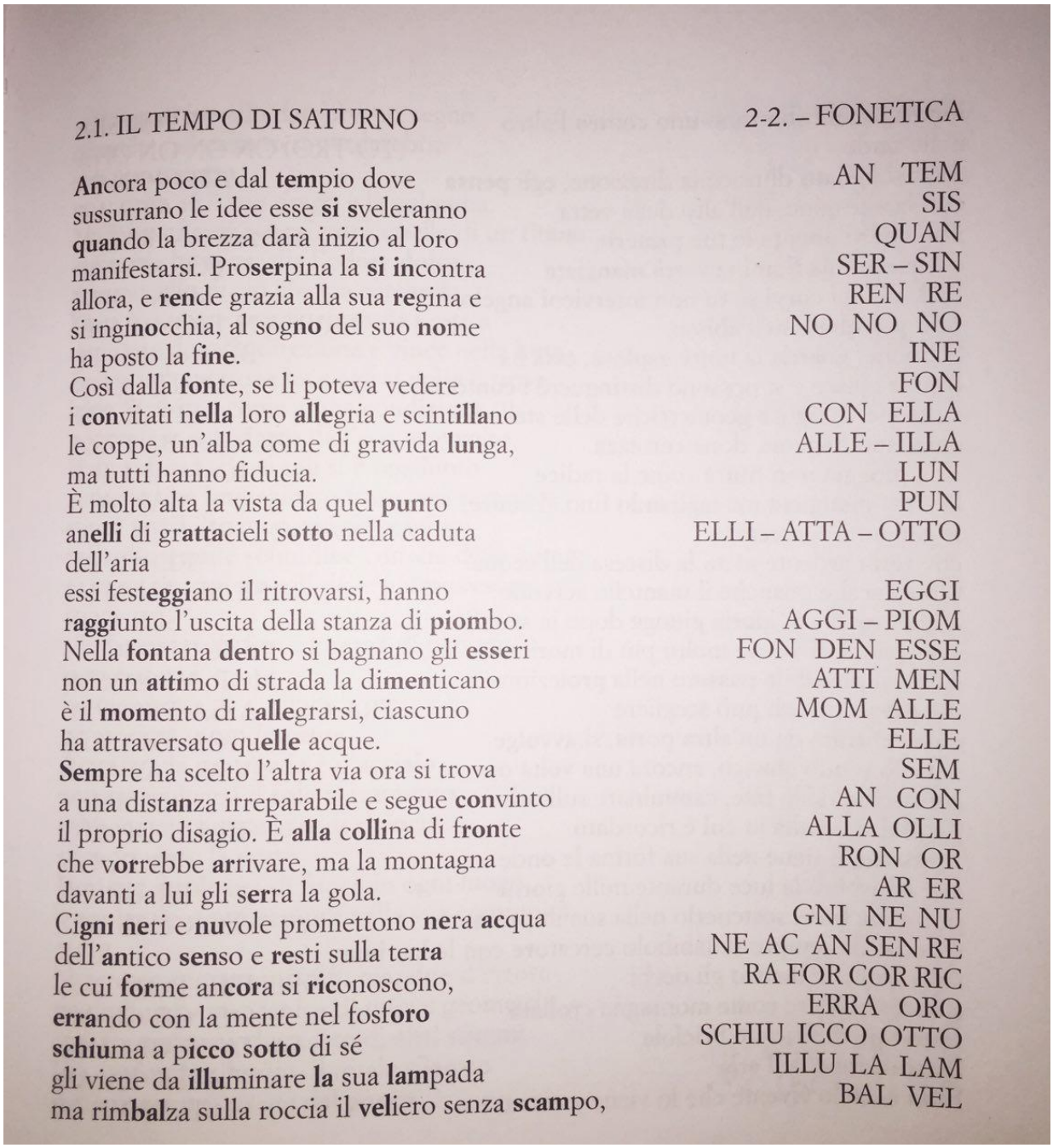
[514] Da un dattiloscritto inedito conservato dagli eredi tra le carte dell’autrice, ora in P. Vicinelli, *Non sempre ricordano*, p. XLII.

Riproduzione dell'incipit della parte sesta del poema *Non sempre ricordano*.[515]



[515] P. Vicinelli, op. cit., p. 303. Precedentemente in C/O, a cura di Franco Beltrametti (Scorribanda Productions, 1984).

Riproduzione parziale di 2.1 Il tempo di Saturno 2.2 Fonetica.[516]



2.1. IL TEMPO DI SATURNO

Ancora poco e dal **tem**pio dove
sussurrano le idee esse **si s**veleranno
quando la brezza darà inizio al loro
manifestarsi. Pro**ser**pina la **si in**contra
allora, e **ren**de grazia alla sua **re**gina e
si ingi**no**cchia, al sog**no** del suo **no**me
ha posto la **fine**.
Così dalla **fon**te, se li poteva vedere
i **con**vitati n**ella** loro **alle**gria e scint**illa**no
le coppe, un'alba come di gravida **lun**ga,
ma tutti hanno fiducia.
È molto alta la vista da quel **pun**to
a**nelli** di gr**atta**cieli s**otto** nella caduta
dell'aria
essi fest**eggi**ano il ritrovarsi, hanno
r**aggi**unto l'uscita della stanza di **piom**bo.
Nella **fon**tana **den**tro si bagnano gli **esse**ri
non un **atti**mo di strada la di**men**ticano
è il **mo**mento di r**alle**grarsi, ciascuno
ha attraversato qu**elle** acque.
Sempre ha scelto l'altra via ora si trova
a una dist**an**za irreparabile e segue **con**vinto
il proprio disagio. È **alla** c**olli**na di fr**on**te
che v**or**rebbe **ar**rivare, ma la montagna
davanti a lui gli s**er**ra la gola.
C**igni ne**ri e **nu**vole promettono **ne**ra **ac**qua
dell'**an**tico **sen**so e **re**sti sulla ter**ra**
le cui **for**me an**co**ra si **ric**onoscono,
errando con la mente nel fosf**oro**
schiuma a p**icco** s**otto** di sé
gli viene da **illu**minare **la** sua **lam**pada
ma rim**bal**za sulla roccia il **vel**iero senza **scam**po,

2-2. – FONETICA

AN TEM
SIS
QUAN
SER – SIN
REN RE
NO NO NO
INE
FON
CON ELLA
ALLE – ILLA
LUN
PUN
ELLI – ATTA – OTTO

EGGI
AGGI – PIOM
FON DEN ESSE
ATTI MEN
MOM ALLE
ELLE
SEM
AN CON
ALLA OLLI
RON OR
AR ER
GNI NE NU
NE AC AN SEN RE
RA FOR COR RIC
ERRA ORO
SCHIU ICCO OTTO
ILLU LA LAM
BAL VEL

[516] in P. Vicinelli, op. cit., p. 215.

BIBLIOGRAFIA

Testi primari

Rosselli, Amelia, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con un saggio introduttivo di Emmanuela Tandello e contributi di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni (Milano: Mondadori, 2012)

Vicinelli, Patrizia, *Non sempre ricordano. Poesia Prosa Performance*, a cura di Cecilia Bello Minciacchi, con un saggio introduttivo di Niva Lorenzini, (Firenze: Le Lettere, 2009)

Friedman, Susan, 'Gender and Genre Anxiety: Elizabeth Barrett Browning and H. D. as Epic Poets', *Tulsa Studies in Women's Literature*, 5 (1986)

Lo Russo, Rosaria e Daniela Rossi, *FragiliGuerriere - poepiche*, 2011 (consultabile all'indirizzo online https://www.alfabeta2.it/2011/03/09/fragili-guerriere-poepiche/ presso il sito web della rivista letteraria "alfabeta2")

Per un'esaustiva bibliografia delle autrici e della critica, si rimanda a:
Rosselli, Amelia, *L'opera poetica*: Bibliografia, pp. 1535-1561.
Vicinelli, Patrizia, *Non sempre ricordano:* Bibliografia, pp. LXV-LXIX.

Testi critici

Afribo, Andrea, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi* (Roma: Carocci, 2007)

Allen, Beverly, Muriel Kittel e Keala Jane Jewell, *The Defiant Muse: Italian Feminist Poems from the Middle Ages to the Present* (New York: The Feminist Press, 1986)

Altieri, Charles, 'Self-Reflection as Action: The Recent Work of Adrienne Rich', in Albert Gelpi e Barbara Charlesworth Gelpi, *Adrienne Rich's Poetry and Prose: Poems, Prose, Reviews, and Criticism* (London: Norton, 1993)

Amato, Giovanna, *Una donna nella storia. Vita e letteratura di Amelia Pincherle Rosselli. Tragico tempo, chiaro il dovere*, fascicolo 112 (2012)

Annovi, Gian Maria, *Altri corpi: temi e figure della corporalità nella poesia degli anni Sessanta*, (Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, 2007)

Arendt, Hannah, *Sulla violenza* (Modena: Guanda, 2008)

—— *Vita activa. La condizione umana* (Milano: Bompiani, 1994)

Attanasio, Daniela e Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli*, numero speciale di *Galleria*, a. XXXXVIII, n. 1/2 (gennaio-agosto 1997)

Azzolini, Paola, *Il cielo vuoto dell'eroina* (Roma: Bulzoni, 2001)

Bachmann, Ingeborg, *Letteratura come utopia* (Milano: Adelphi, 1993)

—— *Poesie* (Parma: Guanda, 2006)

Bakhtin, Michail M., *The Dialogic Imagination: Four Essays* (Austin and London: University of Texas Press, 1981)

Baldacci, Alessandro, *Amelia Rosselli* (Roma: Laterza, 2007).

Balestrini, Nanni, 'Il poema del dissenso', in *L'Espresso*, 27 Ottobre 1985

—— *Gruppo 63. L'antologia-Critica e teoria* (Milano: Bompiani, 2013)

Balzola, Andrea e Anna Maria Monteverdi, *Le arti multimediali digitali* (Milano: Garzanti, 2004)

Barilli, Renato, 'A proposito di «Zeroglifico»', *il verri*, n.2 (1976)

—— *La neoavanguardia italiana. Dalla nascita del "Verri" alla morte di "Quindici"* (Bologna: Il Mulino, 1995)

Barthes, Roland, *La morte dell'autore*, in *Il brusio della lingua* (Torino: Einaudi, 1988)

Beissinger, Margaret, Jane Tylus, e Susanne Wofford (a cura di*), Epic Traditions in the Contemporary World: The Poetics of Community* (Berkeley: University of California Press, 1999)

Berardinelli, Alfonso, 'Foto di gruppo senza eco', in *Il Sole 24 ore*, 24 febbraio 2013

—— *La poesia verso la prosa. Controversie sulla lirica moderna* (Torino: Bollati Boringhieri, 1994)

—— *Poesia non poesia* (Torino: Einaudi, 2008)

Bernard, Schweizer, *Approaches to the Anglo and American Female Epic 1621 - 1982*, (Burlington: Ashgate, 2006)

Bisanti, Tatiana, *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli* (Pisa: ETS, 2007)

Bisi, Camilla, *Poetesse d'Italia* (Milano: Quintieri, 1916)

Blanchot, Maurice, *La fine dell'eroe*, in *L'infinito intrattenimento* (Torino: Einaudi, 1977)

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973)

—— *The Western Canon: The Books and School of the Ages* (New York: Oxford University Press,1994)

Boland, Eavan, *In Her Own Image* (Dublin: Arlen House, 1980)

—— *Object Lessons: The Life of the Woman and the Poet in Our Time* (New York: Norton, 1995), ora in *Tempo e violenza. Poesie scelte,* traduzione di Giorgia Sensi e Andrea Sirotti (Firenze: Le Lettere, 2010)

Bologna, Corrado, *Flatus Vocis* (Bologna: Il Mulino, 1992)

Bono, Paola e Bia Sarasini, *Epiche. Altre Imprese, altre narrazioni* (Roma: Iacobelli, 2014)

Botta, Anna, Monica Farnetti e Giorgio Rimondi (a cura di), *Le eccentriche: scrittrici del Novecento* (Mantova: Tre Lune, 2003)

Borges, Jorge Luis, 'The Telling of the Tale', *The Atlantic Monthly*, No. 3 (2000)

Braidotti, Rosi, *Nuovi soggetti nomadi. Transizioni e identità postnazionaliste* (Roma: Luca Sossella, 2002)

Buonofiglio, Mario, 'L'opera di Patrizia Vicinelli', in *IL SEGNALE* , n. 95 (giugno 2013)

Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (London: Routledge, 1993)

—— *Excitable Speech: A Politics of the* Performative (London: Routledge, 1997)

—— *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (London: Routledge, 1990)

—— *Giving an Account* of Oneself (New York: Fordham University Press, 2005)

—— *Undoing Gender* (London: Routledge, 2004)

Caffiero, Marina, 'Testi e contesti. Le scritture femminili private a Roma nel Settecento: i diari tra soggettività individuali e appartenenze socio-culturali', in *Giornale di Storia*, n.III (2010)

Caffiero, Marina e Manola Ida Venzo, *Scritture di donne. La memoria restituita* (Roma: Viella, 2007)

Cameron, Sharon, *Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre* (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1979)

Camboni, Marina, 'Incontro con Amelia Rosselli', *DonnaWomanFemme*, n. 29 (1996)

Campana, Dino, *Canti orfici e altre poesie* (Milano: Garzanti, 2007)

Campbell, Bea, 'Sweets from a Stranger', Red Rag 13: 28, in Sheila Rowbotham, 'The Women's Movement and Organizing for Socialism', in *Radical America* n. 11 (1979)

Campeggiani, Ida, 'Sull'"oggettività" dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per La Libellula', in *Italianistica*, n. 3 (2011)

Carbone, Maria Teresa, *99 leggende urbane* (Milano: Mondadori, 1990)

—— *Calendiario* (Milano: Edizioni Babà 2004)

Carella, Simone, Paola Febbraro, Simona Barberini, *Il romanzo di Castelporiano* (Viterbo: Stampa Alternativa, 2015).

Caruso, Luciano e Stelio Maria Martini*, Tavole parolibere futuriste (1912-1944)* (Napoli: Liguori, 1974)

Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (Milano: Feltrinelli, 2003)

—— *Nonostante Platone* (Roma: Editori Riuniti, 1990)

—— *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, (Milano: Feltrinelli, 2007)

—— *Tu che mi guardi, tu che mi racconti* (Milano: Feltrinelli, 1997)

Chakravarty, Radha, *Feminism and Contemporary Women Writers: Rethinking Subjectivity* (New Delhi: Routledge India, 2007)

Cipriano, Piero, *Basaglia e le metamorfosi della psichiatria* (Milano: Eleuthera, 2018)

Contini, Gianfranco, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968* (Firenze: Sansoni, 1968)

Corti, Maria, *Principi della comunicazione letteraria* (Milano: Bompiani, 1976)

Crispino, Anna Maria, *Oltrecanone. Per una cartografia della scrittura femminile* (Roma: manifestolibri, 2003)

Croce, Benedetto, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (Bari: Laterza, 1908)

Culler, Jonathan, *Theory of the Lyric* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2015)

Curi, Fausto, 'Avanguardia poetica e tecniche di scrittura', *Avanguardia*, 3 (1995),

de Beauvoir, Simone, *Le deuxième sexe* (Paris: Gallimard, 1949), *Il secondo sesso* (Milano: il Saggiatore, 1961)

de Blasi, Jolanda, *Antologia delle scrittrici italiane dalle origini al 1800* (Firenze, 1930)

de Gubernatis, Angelo, *Antologia delle poetesse italiane del secolo decimosesto* (Firenze: 1883)

De Lauretis, Teresa, *Soggetti eccentrici* (Milano: Feltrinelli, 1992)

De March, Silvia, *Amelia Rosselli. Tra poesia e storia* (Napoli: L'Ancora del Mediterraneo, 2006)

—— 'Voci di creature incantenate. Amelia Rosselli ascolta Ingerborg Bachmann', *Enthymena*, n.7 (2012)

Deidier, Roberto, *Da un luogo anteriore* (Ancona: Pequod, 2008)

Derrida, Jaques, *La farmacia di Platone* (Milano: Jaca Book, 2007).

Di Nola, Laura, *Poesia Femminista Italiana* (Roma: Savelli, 1978)

Di Stefano, Paolo, Amelia Rosselli sulle palafitte, *la Repubblica*, 22 febbraio 1992

Dickie, Margaret, *On the Modernist Long Poem* (Iowa: University of Iowa Press, 1986)

Donati, Alba, 'Intervista a Biancamaria Frabotta', *Il giorno*, 18 maggio (1993)

Downes, Jeremy M., *The female Homer: an exploration of women's epic poetry* (Newark: University of Delaware Press, 2010)

Eco, Umberto, *La generazione di Nettuno, in Gruppo 63* (Milano: Feltrinelli, 1964), ora in Id., *Costruire il nemico* (Milano: Bompiani, 2011)

—— *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* (Milano: Bompiani, 1979)

—— *Sugli specchi e altri saggi* (Milan: Bompiani, 1985)

Eliot, Thomas Stearns, *Quattro quartetti*, introduzione di Attilio Brilli (Milano: Garzanti, 1994)

—— *La Terra desolata e Quattro Quartetti*, traduzione di Angelo Tonelli (Milano: Feltrinelli, 1995)

Ferroni, Giulio, *Dopo la fine. Sulla condizione postuma della letteratura* (Torino: Einaudi, 1996)

—— *Profilo storico della letteratura italiana* (Torino: Einaudi, 2001)

Filograsso, Ilaria e Tito Vezio Viola, *Oltre i confini del libro* (Roma: Armando, 2012)

Foley, John Miles, *A Companion to Ancient Epic* (Oxford: Blackwell Publishing, 2005)

Fontana, Giovanni, 'Il nomadismo performativo', in *il verri*, n. 25 (2004)

Forti, Marco, 'Poesia al femminile', in *Illustrazione italiana*, n. 2 (1981) in Id., *Il Novecento in versi* (Milano: Il saggiatore, 2004)

Foucault, Michel, 'Che cos'è un autore?', in *Scritti letterari* (Milano: Feltrinelli, 1984)

Frabotta, Biancamaria, *Donne in poesia* (Roma: Savelli, 1977)

—— *Letteratura al femminile: itinerari di lettura: a proposito di donne, storia, poesia, romanzo* (Bari: De Donato, 1980)

—— Fuori dall'harem: l'alibi di Elsa Morante, in *Les femmes écrivains en Italie aux XIXe et XXe siècle: Actes du colloque international (Aix-en-Provence 14 -15-16 nov. 1991)*, a cura di M. A. Rubat-du-Merac, (Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence, 1993)

Friedman, Susan, *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter* (Princeton: Princeton UP, 1998; ebook, 2001)

—— *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction* (New York: Cambridge UP, 1990)

—— *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.* (Bloomington: Indiana UP, 1981)

Frye, Northrop, *Anatomy of Criticism* (Princeton: Princeton UP, 1957)

Fusini, Nadia e Mariella Gramaglia, *Poesia femminista* (Roma: Savelli, 1974)

Fusini, Nadia, 'Sulle donne e il loro poetare', *DonnaWomanFemme*, n.V (1977)

Gilbert, Sandra e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (New Haven: Yale University Press, 1979)

Giovannuzzi, Stefano, '"La Libellula": Amelia Rosselli nel labirinto degli anni sessanta', in *Giornale storico della letteratura italiana*, CXXII, fascicolo 597 (2005)

Giuliani, Alfredo (a cura di), *I Novissimi. Poesie per gli anni Sessanta* (Torino: Einaudi, 1965)

Gnisci, Armando, *Letteratura comparata* (Milano: Bruno Mondadori, 2002)

Green, Arthur, *Queste sono le parole, un dizionario della vita spirituale ebraica* (Firenze: Giuntina, 2006)

Grifi, Alberto 'Da Griffith a Grifi', *Alias* (supplemento settimanale de *il Manifesto*), 19 gennaio 2008

Guerrini, Olindo, *Rime di tre gentilissime donne del secolo XVI* (Milano: 1882)

Guglielmi, Guido, ‘La vocazione alla poesia di Patrizia Vicinelli’, in *Bollettario*, 8/9 (Maggio-Settembre 1992)

Irigaray, Luce, *Ce sexe qui n’en est pas un* (Paris: Editions de Minuit, 1977); traduzione inglese di Catherine Porter with Carolyn Burke, *This Sex Which Is Not One* (Ithaca-New York: Cornell University Press, 1985)

—— *Divine women* (Sydney: Local Consumption, 1986); traduzione inglese di Stephen Muecke, ‘Femmes divines’, in *Sexes et parentes* (Paris: Les Editions de Minuit, 1987)

—— *Éthique de la différence sexuelle* (Paris: Editions de Minuit, 1984); traduzione inglese di Carolyn Burke and Gillian C. Gill, *An Ethics of Sexual Difference* (Ithaca-New York-London: Cornell University Press-Continuum, 1993)

—— *In the Beginning, She was* (London and New York: Bloomsbury, 2013)

Irigaray, Luce, *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique* (Paris: Libraire Générale française, Livre de poche, 1989), traduzione inglese di Karin Montin, *Thinking the Difference: For a Peaceful Revolution* (London-New York: Continuum-Routledge, 1994)

—— *Speculum. De l’autre femme* (Paris: Editions de Minuit, 1974); traduzione inglese di Gillian C. Gill, *Speculum: Of the Other Woman* (Ithaca and New York: Cornell University Press, 1985)

Keller, Lynn, *Forms of Expansion: Recent Long Poems by Women* (Chicago: University of Chicago Press, 1997)

Kemeny, Tomaso e Cesare Viviani (a cura di), *Il movimento della poesia italiana negli anni Settanta* (Bari: Edizioni Dedalo, 1979)

Kristeva, Julia, ‘Da un’identità all’altra’, in *Materia e senso: pratiche significanti e teoria del linguaggio* (Torino: Einaudi, 1980)

—— ‘Women’s time’, in *Feminist Theory: A Critique of Ideology*, ed. N. O. Keohane, M. Z. Rosaldo, B. C. Gelpi (Chicago: University of Chicago Press, 1982)

Kultermann, Udu, *Vita e arte. La funziona degli intermedia* (Milano: Gorlich, 1972)

La Penna, Daniela, *La promessa di un semplice linguaggio. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli,* (Roma: Carocci, 2013)

Lefkowitz*,* Mary R., *Heroines and Hysterics* (New York: St. Martin's Press, 1981)

Leonetti, Francesco, *Prefazione* in P. Vicinelli, *Non sempre ricordano, poema epico* (Reggio Emilia: Ælia Lælia Edizioni, 1985)

Levato, Vincenzina, *Lo sperimentalismo tra Pasolini e la neoavanguardia (1955-1965)* (Catanzaro: Rubbettino, 2002)

Lisa, Tommaso*, Le poetiche dell'oggetto da Luciano Anceschi ai novissimi: linee evolutive di un'istituzione della poesia del Novecento* (Firenze: University Press, 2007)

Lonzi, Carla, *La presenza dell’uomo nel femminismo* (Milano: Rivolta femminile, 1974)

—— *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti* (Milano: Rivolta femminile, 1974)

—— *Taci anzi parla. Diario di una femminista*, (Milano: Scritti di Rivolta femminile, 1974)

Lorenzini, Niva, *Il laboratorio della poesia*, (Bulzoni: Roma, 1978)

—— *La poesia italiana del Novecento* (Bologna: il Mulino, 2005)

Lovatt, Helen, *The Epic Gaze. Vision, Gender and Narrative in Ancient Epic* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013)

Magli, Patrizia, *Le donne i segni: scrittura linguaggio identità, nel segno della differenza femminile* (Ancona: Il Lavoro Editoriale, 1985)

Manacorda, Giorgio (a cura di), *I manifesti del futurismo 1909-1913* (Roma: Empirìa, 2001)

—— *La poesia italiana oggi. Un'antologia critica* (Roma: Castelvecchi, 2004)

Marinetti, Tommaso, 'Risposta alle obiezioni [11 Agosto 1912]' aggiunta dell'Agosto 1912 a *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in Giorgio Manacorda (a cura di), *I manifesti del futurismo 1909-1913* (Roma: Empirìa, 2001), pp. 108-112

Mazzoni, Guido, *Sulla poesia moderna* (Bologna: il Mulino, 2005)

Mc Alpine, Kenneth, *The Muse Strikes Back: A Poetic Response by Women to Men* (Story Line Press: Brownsville, Oregon, 1997)

Mengaldo, Pier Vincenzo, *Poeti del Novecento* (Milano: Mondadori, 1978)

Minarelli, Enzo, *La voce della poesia* (Udine: Campanotto, 2008)

Minore, Renato, 'Il dolore in una stanza', in *Dopo Montale. Incontro con i poeti italiani* (Roma: Zerinthia, 1984)

Montale, Eugenio, *Tutte le poesie* (Milano: Mondadori, 1984)

Montesperelli, Francesca, 'Letture parallele', in *Sigma*, n. 1 (1980)

Morante, Elsa, *Il mondo salvato dai ragazzini* (Torino: Einaudi, 1968)

Moretti, Franco *Opere mondo* (Torino: Einaudi, 1994)

Müller-Zettelmann, Eva e Margarete Rubik, *Theory into poetry: new approaches to the lyric* (Amsterdam: Rodopi, 2005).

Mulvey, Laura, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', in Leo Braudy and Marshall Cohen (a cura di) *Film Theory and Criticism: Introductory Readings* (New York: Oxford UP, 1999)

Muraro, Luisa, *L'ordine simbolico della madre* (Roma: Editori Riuniti 1991)

—— *Maglia o Uncinetto, Racconto linguistico-politico sull'inimicizia tra metafora e metonimia* (Milano: Feltrinelli, 1981), poi (Roma: Manifesto Libri, 1998)

—— *Tre Lezioni sulla differenza sessuale e altri scritti*, (Napoli: Orthotes, 2011)

Musetti, Gabriella, 'Tendenze/Poete italiane. L'epica delle fragili guerriere', in S*ocietà delle Letterate*. Articolo consultabile online all'indirizzo <http://www.societadelleletterate.it/2013/09/poete-italine/>

Muzzioli, Francesco, *Teoria e critica della letteratura nelle avanguardie italiane degli anni Sessanta* (Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1982)

Niccolai, Giulia, *Cos'è poesia* (Milano: Edizioni del verri, 2012)

—— *Harry's bar e altre poesie* (Milano: Feltrinelli, 1981)

—— *Fresbees. Poesie da lanciare* (Pasian di Prato, Campanotto 1994)

Nicholson, Linda, *The Second Wave* (London-New York: Routledge, 1997)

Nozzoli, Anna, *Dalla parte di Laura: la scrittura delle donne*, in Rita Guericchio, Viviana Melani (a cura di), *Letteratura e verità. L'opera critica di Luigi Baldacci* (Roma: Bulzoni, 2005)

—— *La parete di carta: scritture al femminile nel Novecento italiano* (Verona: Gutenberg, 1989)

—— *Tabù e coscienza. La condizione femminile nella letteratura del Novecento* (Firenze: La nuova Italia, 1978)

Ong, Walter, *Oralità e scrittura* (Bologna: Il Mulino, 1986)

Parmiggiani Claudio e Adriano Spatola, *Parole sui muri: [Fiumalbo 1967]* (Torino: Geiger, 1968)

Pasolini, Pier Paolo, *Le ceneri di Gramsci* (Milano: Garzanti, 2003)

—— 'Notizia su Amelia Rosselli', in *Il Menabò* (giugno 1963)

Passannanti, Erminia, 'Lo spazio in Amelia Rosselli', in *Poesia da fare,* (a cura di) Biagio Cepollaro, n. 6, (2006): <http://www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/pf009.pdf>

—— 'Logos, afasia e spazialità ne La libellula di Amelia Rosselli', in *Spazio e Spazialità poetica*, L. Incalcaterra McLoughlin (a cura di) (Leicester: Troubador, 2005)

Piccini, Daniele, *La poesia italiana dal 1960 a oggi* (Milano: Rizzoli, 2005)

Pinottini, Marzio, *Futura Poesia Sonora [1978]* in Id., *L'estetica del futurismo* (Roma: Bulzoni, 1979)

Princiotta, Carmelo, 'Amelia Rosselli' in *Dizionario biografico degli italiani*, volume 88 (2017)

Rasy, Elisabetta, *Le donne e la letteratura (1984)* (Roma: Editori riuniti, 2000)

Re, Lucia, 'Language, Gender and Sexuality in the Italian Neo Avant-Garde', in *MLN*, Vol. 119, n. 1 (2004)

—— 'Variazioni su Amelia Rosselli', *Il verri*, IX serie, n. 3-4 (settembre - dicembre 1993)

Rohdie, Sam, *The Passion of Pier Paolo Pasolini* (Bloomington, IN: Indiana University Press, 1995)

Ronchetti, Alessia, e Maria Serena Sapegno (a cura di), *Dentro / fuori, sopra / sotto: critica femminista e canone letterario negli studi di italianistica* (Ravenna: Longo, 2007)

Rosselli, Amelia, 'Ma la logica è il cibo degli artisti', intervista a cura di Paola Zacometti, *Il Giornale di Napoli*, 12 maggio 1990, ora in Andrea Cortellessa (a cura di), *La furia dei venti contrari* (Firenze: Le Lettere, 2007)

Rosselli, Carlo, *Socialismo liberale* (Milano: Einaudi, 1979)

Rovigatti, Franca, *Afàsia* (Salerno: Sottotraccia, 1997)

Russell, Rinaldina, *The Feminist Encyclopedia of Italian Literature,* (Westport: Greenwood, 1997)

Sabino, Domenico, 'Quella scrittura laica e libertaria', in *A rivista anarchica*, anno 47 n. 418 (estate 2017).

Said, Edward, *Culture and Imperialism* (London: Chatto & Windus, 1993)

—— *Orientalism* (New York: Pantheon Books, 1978)

Sanguineti, Edoardo, *'Poesia informale?',* in A. Giuliani (a cura di), *i Novissimi* (Torino: Einaudi, 1965)*,* pp. 201-204

—— *Poesia italiana del Novecento* (Torino: Einaudi, 2007)

Schechner, Richard, *Magnitudini della performance [1969-1993]* (Roma: Bulzoni, 1999)

Scipione, Gino Bonichi, *Carte segrete* (Torino: Einaudi, 1980).

Segre, Cesare e Carlo Ossola, *Antologia della poesia italiana. Novecento* (Torino: Einaudi, 2008)

Spatola, Adriano, *Verso la poesia totale* (Salerno: Rumma, 1969)

Spivak, Gayatri Chakravorty, *A critique of postcolonial reason : toward a history of the vanishing present* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1999)

—— *Death of a Discipline* (New York: Columbia University Press, 2003)

—— *Selected Subaltern Studies* (New York: Oxford University Press, 1988)

—— *Thinking academic freedom in gendered post-coloniality* (Cape Town: University of Cape Town, 1992)

Stein, Gertrude, *The Autobiography of Alice B. Toklas* (San Diego: Harcourt, 1933)

Tagliaferri, Aldo, *Il clandestino. Vita e opere di Emilio Villa*, (Roma: Derive Approdi, 2004)

Tandello, Emmanuela, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito* (Roma: Donzelli, 2007)

—— *Italian postwar experimentalism in the wake of English-language modernism* (tesi di dottorato, University of Oxford, 1989)

Testa, Enrico, *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000* (Torino: Einaudi, 2005)

—— *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento* (Roma: Bulzoni, 1999)

Valente, Maria, 'Patrizia Vicinelli: dai "Fondamenti dell'essere" a "Messmer"', in *absoluteville*, <http://www.absolutepoetry.org/Patrizia-Vicinelli-dai-Fondamenti>

Vasio, Carla, *Vita privata di una cultura* (Roma: Nottetempo, 2013)

Venturini, Monica e Silvia De March, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995* (Firenze: Le Lettere, 2010)

Vetri, Lucio, 'Recensione di *Verso la poesia totale*', in *il verri* (n 10, 1978)

Villa, Emilio, *Proverbi e Cantico. Traduzioni dalla Bibbia*, a cura di C. Bello Minciacchi (Napoli: Bibliopolis, 2004)

Violi, Patrizia, *L'infinito singolare: considerazioni sulla differenza sessuale nel Linguaggio* (Verona: Essedue edizioni, 1986)

Weil, Simone, *L'Iliade o il poema della forza* (Trieste: Asterios, 2012)

Wood, Sharon, 'L'altra biblioteca: la problematica della scrittura femminile', in Amedeo Quondam (a cura di), *Il Canone e la Biblioteca. Costruzioni e decostruzioni della tradizione letteraria italiana* (Roma: Bulzoni, 2002)

Wood, Sharon, *Italian Women's Writing 1860-1994* (Londra: Athlone Press, 1995)

Woolf, Virginia, *Three guineas* (London : Hogarth Press, c1938, 1968)

—— *Una stanza tutta per sé* (Torino: Einaudi, 1995), *Una stanza tutta per sé* (Milano: Mondadori, 1998); *A Room of One's Own* (Hogarth Press, 1929) now *A Room of One's Own* (New York: Harcourt Brace & Co., 1989)

Wu Ming, Wu Ming, *New Italian Epic* (Torino: Einaudi, 2009)

Zancan, Marina, *Il doppio itinerario della scrittura. La donna nella tradizione letteraria italiana* (Torino: Einaudi, 1998)

—— 'La scrittura letteraria', *DonnaWomanFemme*, n. 2 (1986)

Zanzotto, Andrea, 'Pasolini poeta', in *Aure e disincanti nel Novecento letterar*io (Milano: Mondadori, 1994)

Zatti, Sergio, *Il Furioso fra epos e romanzo*, (Lucca: M.P. Fazzi, 1990)

Zumthor, Paul, *La presenza della voce* (Bologna, il Mulino, 1984)

Risorse audio, video, web

Andermann, Andrea, *Castelporziano. Ostia dei poeti* (1980)

Boland, Eavan, intervista presso *PoetsQ&A* fruibile online all'indirizzo <http://www.smartishpace.com/pqa/eavan_boland>

Calogero, Lorenzo, intervista ad Amelia Rosselli in "Castelporziano e il Reading" (Videor n. 1, 1987)

Caramore, Gabriella, intervista radiofonica ad Amelia Rosselli in 'Paesaggio con figure' (1992)

Castagnoli, Gianni, *La nott' e 'l giorno* (1973-1976)

Grifi, Alberto, *Transfert per camera verso Virulentia* (1967)

Lora Totino, Arrigo, programma radiofonico 'Il colpo di glottide: la poesia sonora come riscoperta dell'oralità' (1980)

Prifti, Jonida, testimonianze su Patrizia Vicinelli <http://www.jonidaprifti.com/portfolio/patrizia-vicinelli-la-poesia-e-lazione/>