

Giulia Muraglia

Stefano Giovannuzzi

Rosselli: Dopo il dono di Dio

Roma

Carocci editore

2023

ISBN 978-88-290-2132-1

La fedeltà e l'attenzione rivolta alle dinamiche stilistiche di Amelia Rosselli si riflettono sin dall'impostazione del saggio di Giovannuzzi, la cui struttura si compone di quattro sezioni portanti (e non è un caso perché il numero quattro richiama proprio la forma geometrica esaltata dalle liriche di *Variazioni belliche*). Le sezioni pongono al centro sempre l'analisi di *Dopo il nome di Dio* e la biografia dell'autrice, che si vengono a trovare nel cuore del «quadrato» (p. 55) individuabile nell'architettura testuale del volume, ovvero proprio in quello spazio privilegiato dove, in Rosselli, si concentra l'allegoria chiave. Così si istituisce un parallelo significativo: se nel «centro topografico» (p. 24) di *Dopo il dono di Dio* vi sono Cristo e la Vergine, nel centro topografico del saggio si scorgono il componimento stesso e la sua autrice.

All'inizio del volume si ricostruiscono le coordinate storico-culturali in cui prende forma il pensiero poetico e l'opera dell'autrice, e in epilogo si ritorna ad anello al contesto extratestuale, indagando il rapporto fra il testo e il suo tempo, nonché la ricezione che ne è scaturita.

Giovannuzzi riesce a controllare il materiale instabile della creazione rosselliana, «laboratorio creativo affollato e ipertrofico» (p. 17), attraverso delle strategie interpretative che ben si conformano all'opera della poetessa.

Dopo il dono di Dio è l'ottavo componimento della seconda sezione di *Variazioni Belliche*, silloge d'esordio edita da Garzanti nel 1964 grazie all'intercessione di Pasolini, che ne influenzerà in maniera significativa la ricezione critica, inserendo l'opera nel dibattito della poesia sperimentale. L'intento di Pasolini, di fatto, consiste nel presentare al pubblico una nuova «via sperimentale [...] non coincidente con i paradigmi ideologici del Gruppo 63» (p. 8). Ma, come scrive Giovannuzzi, il libro rosselliano non è «il prodotto di una scuola o di un gruppo. [...] Testimonia soprattutto la ricerca di una via autonoma d'espressione, in una lingua a cui Rosselli accede come minore» (p. 9). L'originalità dell'opera risiede, infatti, nel suo essere 'eslege', sia nell'impianto metrico (esorbitante rispetto alla tradizione europea) e retorico, sia nella sua dimensione linguistica (all'italiano come lingua letteraria Rosselli perviene in un secondo tempo esistenziale; la prima produzione è in francese e inglese). E ciò ha delle conseguenze significative anche sui materiali culturali cui la poetessa attinge nei suoi versi: «le sue radici non affondano più nel patrimonio condiviso di una cultura italo-centrica», sintomo della sua «formazione deterritorializzata» (*ibidem*). Ne è un esempio il costante avvicinarsi all'*I Ching* della tradizione cinese – conosciuto per il tramite del suo terapeuta, Ernst Bernhard – che non soltanto, in quanto libro dei mutamenti per antonomasia, potrebbe fornire l'idea di 'variazione' come «mutamento incessante [...] dello spazio-tempo attorno al soggetto» (p. 31), ma fornisce anche una riflessione sull'importanza della dimensione geometrica dell'opera e su un modo di procedere retorico che trova nella formularità e nel paradosso il suo approdo. L'epilogo stesso di *Dopo il dono di Dio* ricorda, a tal proposito, lo stile formulaico dei testi sapienziali cinesi: «speranzosi barcolliamo fin che la fine peschi / un'anima servile» (p. 33). A sorreggere un'opera tanto magmatica partecipano alcuni elementi strutturanti: attraverso variazioni e ripetizioni, e attraverso «la tela delle anafore», si «attiva un ponte stretto» (p. 29) fra le liriche, tanto da creare una sorta di formulario allegorico, che serve al lettore da orientamento. Per comprendere il *modus scribendi* di Rosselli in *Variazioni belliche* – e più nello specifico nella sua

seconda sezione, quella più innovativa –, Giovannuzzi sceglie come esempio *Dopo il dono di Dio*, e la scelta risiede nel fatto che esso rappresenta «uno dei testi chiave per penetrare negli strati più profondi della sua poesia e nelle motivazioni che la generano» (p. 11), nonché quello che ha reso più evidente la novità del suo stile.

Innanzitutto, la rete di variazioni e ripetizioni permette di cogliere il significato occulto della poesia – non facile da sciogliere in prima battuta –, attraverso l’apporto delle liriche contigue, ma non solo. È proprio per arrivare a comprendere il livello di senso nascosto che l’autore attua un duplice processo esegetico, quello «stratigrafico» e quello «intratestuale» (p. 56), funzionale a disseppellire gli eventi biografici che Rosselli ha reso «irricognoscibili nell’astrattezza dell’allegoria» (p. 42). Nei due testi che anticipano *Dopo il dono di Dio*, si possono osservare dei richiami al tema centrale, quello cristologico (declinato però come motivo privato): in *Contiamo infiniti morti* è presente l’immagine della pietà, sintetizzata con la natività, dove è evidente la simbiosi fra la Vergine e Amelia, resa ancora più stringente dalla seconda strofa, che riporta la sua «biografia sommaria» (p. 41); ma oltre a ciò, è evidente anche il richiamo alla madre della poetessa, Marion Cave (nome che la stessa Rosselli ha assunto in alcune circostanze di scrittura). Altresì, *Se l’anima perde il suo dono* rimanda a Dio, ma si configura come una riflessione metapoetica sulla creazione artistica, percepita per l’appunto come dono divino. Questi due testi, assieme alle altre liriche della sezione, creano una «rete vertiginosa di trasformazioni e di rimandi» in cui si avverte «l’equivalenza fra Amelia Rosselli, madre e figlia, e il Cristo, immerso nel sangue del parto e della crocifissione, ma fondamentalmente poeta» (p. 43). Per arrivare, però, a una visione più esaustiva di *Dopo il dono di Dio*, Giovannuzzi ricorre al poemetto dedicato all’amato Scotellaro – *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)* –, in cui il poeta morto viene raffigurato come un novello Cristo, abbandonato nella posa della deposizione, mentre Maria (Rosselli stessa) osserva la scena dal di fuori. Il recupero ossessivo della figura cristologica in *Variazioni Belliche* si realizza in quanto Cristo è quell’allegoria in grado di rappresentare «nel lutto per la morte di Scotellaro l’origine della poesia e il trauma da sanare» (p. 44).

Nel punto in cui si intersecano le due diagonali che possono essere tracciate all’interno di *Dopo il dono di Dio* – un componimento dalla configurazione quadrata, che si potrebbe meglio osservare se il testo «fosse restituito con il carattere dattilografico a intervallo fisso» (p. 55) –, ovvero «nel cuore geografico e di senso della poesia», si scorge «una elaborata scena di morte (caduta) e vita-resurrezione, a cui si aggancia anche una riflessione metapoetica sulla scrittura come risposta-reazione alla noia-pena» (p. 61). In questo luogo geometrico-simbolico, si condensa un paradosso: la Maria rappresentata sembra essere, al contempo, la Vergine madre della deposizione e la Maria di Magdala che pronuncia il *noli me tangere*. La fusione della madre con la peccatrice è possibile soltanto se si pensa al meccanismo psicoanalitico del «*transfert*» (p. 65) che permette di nascondere «le ragioni autentiche del trauma» (p. 67). Soltanto sotto questa lente si può comprendere quel livello di senso occultato dal sistema allegorico della poesia, dove in realtà il paradosso e l’ambiguità sono date dalla «biografia familiare inquietante, carica di sensi di colpa [...] ma anche di una drammatica carica sensuale che investe la figura paterna» (p. 66). Difatti, il Cristo impersonato da Scotellaro celerebbe in realtà Carlo Rosselli; ed è ciò a causare l’ondeggiamento fra la dimensione materna e quella di amante della figura di Maria. Per questa ragione, *Dopo il dono di Dio* è quel componimento di *Variazioni Belliche* che permette di comprendere le strategie intime del processo creativo rosselliano, in cui il sistema allegorico rende possibile esprimere una «percezione di sé altrimenti troppo sconvolgente, persino inaccettabile» (p. 67).