La lingua che sfiora il sacro: saggio sulla corporalità, il delirio ed il tremore ne *La Libellula. Panegirico della libertà* (1958),[1] di Amelia Rosselli

Saggio di Erminia Passannanti

Sinossi

L'indagine sulla dimensione profonda della poetica di Amelia Rosselli richiede un preliminare riposizionamento metodologico. La poesia va considerata come un campo teorico potenziale, dotato di una logica interna specifica, capace di generare forme concettuali attraverso ritmo, sintassi e immagine. In questa prospettiva, i collegamenti filosofici funzionano come strumenti ermeneutici che consentono di osservare il testo nel suo meccanismo operativo. La scrittura rosselliana si presenta come un ambiente dinamico, in cui la lingua avanza per sollecitazioni interne, scarti improvvisi, deviazioni semantiche e associative. Tali scarti producono configurazioni verbali che emergono direttamente dal gesto linguistico e dalla sua marcata intensità affettiva.

Il riferimento a Merleau-Ponty offre un quadro teorico adeguato a questa analisi. La sua idea di "dinamica del sensibile" permette di interpretare la parola poetica come un atto percettivo che registra la pressione del mondo sulla coscienza. In questo contesto, la fenomenologia del visibile chiarisce il carattere pulsante delle immagini rosselliane, che emergono e si dissolvono secondo un regime percettivo instabile. La poesia

---

[1] Il poemetto sarebbe stato scritto intorno al 1958. Una sua prima apparizione a stampa risale al 1966 su una rivista (quindi come testo isolato non ancora in volume). La prima edizione a libro di *La libellula* (come volume autonomo) è del 1985, edita da SE a Milano.

assume così la forma di un'esperienza incarnata, nella quale la voce articola la compresenza di percezione e memoria, evento e risonanza interiore.

Il ricorso alle teorie di Julia Kristeva rafforza ulteriormente questa prospettiva critica. La dimensione semiotica del linguaggio poetico, intesa come livello pulsionale che attraversa lessico e sintassi, risulta centrale per comprendere la struttura del testo. Ripetizione, interruzione e montaggi improvvisi indicano l'affiorare di una forza pre-linguistica che orienta la frase secondo un impulso emotivo e corporeo. Tale impulso costituisce la materia stessa della scrittura rosselliana. In questa ottica, la voce dell'autrice ne La libellula appare come un organismo in movimento, attraversato da tensioni che generano configurazioni linguistiche talvolta prossime al ritmo musicale.

In questa rete di riferimenti si colloca, sia pure in forma sintetica, il contributo wittgensteiniano alla definizione del quadro teorico entro cui leggere la pratica poetica rosselliana. La riflessione sul linguaggio come insieme di forme di vita e di giochi regolativi consente di interpretare la scrittura di Rosselli come uno spazio in cui la parola non funziona secondo criteri rappresentativi, bensì secondo modalità operative che definiscono il senso attraverso l'uso. L'oscillazione continua tra enunciazione e ritmo, tra immagine e variazione sintattica, configura un campo linguistico nel quale le regole emergono dal gesto stesso del comporre, non da una normatività esterna. Il poemetto La libellula *si presenta come un dispositivo che mette alla prova i limiti del dicibile e ne esplora le soglie, facendo affiorare una dimensione di significazione che coincide con la dinamica del suo accadere. In questa prospettiva, la scrittura rosselliana può essere letta come una pratica che rende visibile la trama dei processi linguistici mentre essi si realizzano, secondo un movimento che risuona con le analisi di Wittgenstein sul carattere immanente e situato del significato.*

Un ulteriore contributo teorico proviene dalla riflessione di Giorgio Agamben sulla voce e sul linguaggio come potenzialità inoperante. Questa prospettiva consente di leggere la poesia rosselliana come uno spazio in cui il

dire rimane nella sfera della possibilità e vi ruota attorno in modo continuo. Tale dimensione di possibilità implica una forma di apertura teorica che affida al lettore l'esperienza di un pensiero poetico in atto. La voce si situa in un regime di fragilità strutturale che coincide con la sua efficacia. La logica del testo si sviluppa internamente e manifesta un'autonomia provocatoria, articolata attraverso densificazioni improvvise, contrazioni ritmiche e accelerazioni percettive. Il risultato è una forma di conoscenza poetica che esige un approccio ermeneutico attento alla complessità del gesto verbale, complessità che costituisce il nucleo più significativo della poetica rosselliana.

La Santa Sede come luogo della parola impossibile

Nel poemetto di Amelia Rosselli, *La Libellula. Panegirico della libertà* (1958), la "Santa Sede" (nello Stato Vaticano) non compare come istituzione, né come teatro del sacro, ma come un nodo linguistico metaforico dove la parola perde consistenza e si trasforma in vibrazione (quella di un insetto, la libellula.) La santità che evoca, "La santità dei santi padri era un prodotto sì cangiante" parla d'altro che della santità canonica: disquisisce ininterrottamente di una forma di luminosità instabile, un'emanazione che somiglia più a una *fuga di senso* che a una rivelazione.

Ludwig Wittgenstein, nelle proposizioni finali del *Tractatus*, lo dice con spietata semplicità: *"Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere"*. Ma la poesia della Rosselli non tace: insiste nel parlare proprio là dove il linguaggio dovrebbe arrestarsi e, in questa insistenza, svela un paradosso che appartiene più al mistico che al discorso razionale. La Santa Sede diviene allora un luogo del linguaggio "spento" oppure "accecato": una grammatica che tenta di dire ciò che la supera.

Giorgio Agamben, nelle sue riflessioni sulla liturgia, parla della parola sacra come parola disattivata: una parola che non significa più, ma vive nell'atto di essere pronunciata. Così ne *La Libellula* il sacro, più che contenuto di senso, è un modo dell'uso del dissenso, un tono dissonante, un tremore. Quella santità cangiante è il sintomo di un linguaggio che non obbedisce più al proprio compito denotativo; è una nube che sfiora, si condensa, si scioglie.

Il corpo delirante: amore, febbre, voce

L'io poetico che emerge dalla tessitura linguistica de *La Libellula* non è un io saldo né un io lirico tradizionale bensì un corpo febbrile, una figura che si consuma nel dire. Quando la Rosselli scrive "io biascicavo

tempeste e preghiere", ci porge non già una confessione narrativa, ma una fenomenologia della voce spezzata:

> *Non so quale grandezza ci fu preparata: Iddio non perdona chi porta a fior di labbro soltanto il suo difficile nome, il suo dono di sangue, la sua gialla foresta. Spianai un terreno per riceverlo, ma scappai prima che i tamburi suonassero. E così saprai chi sono; la stupida ape che ronza per un punto fermo, cercando Lui, quella giungla di alberi di ferro battuto.*

In questo estratto la voce sembra muoversi, sfiorando ciò che la sovrasta. Quando afferma di non sapere quale grandezza "ci fu preparata", avverte un destino comune nella sfera del sacro, come un'ombra silenziosa che non si lascia definire da nessuna vocazione umana e, dunque, da nessuna religione. Approssimarsi alla soglia del sacro parte da un invito a cui non si può rispondere in nessun modo valido e legittimo: "Iddio non perdona chi porta a fior di labbro soltanto il suo difficile nome". Pronunciarne il nome senza esserne attraversati è un tradimento del suo ordine supremo; del resto, la parola poetica non proclama né rivendica: accenna, vibra, si trattiene sulla soglia. Il "dono di sangue" e la "gialla foresta" suggeriscono un divino selvatico, un luogo originario che non può essere portato sulle labbra senza tradirne la natura ineffabile. In un'immagine dantesca, la foresta è l'ostacolo da attraversare per giungere alla vera conoscenza del sacro. Tuttavia, l'io non osa abbandonarvisi: predispone lo spazio del rito, ma fugge quando sta per compiersi: "spianai un terreno per riceverlo, ma scappai prima che i tamburi suonassero". Prossimità e fuga sono l'una la condizione e l'altra il movimento che definiscono la sua relazione con "Dio": avvicinamento, fremito, arretramento. È il movimento stesso dell'insetto alato, definito come identità instabile attraverso la sua erranza. In questa autodefinizione, la poetessa contempla di essere la "stupida ape che ronza per un punto fermo", immagine contrapposta alla vaghezza della libellula che sfiora il Dio: insiste, ronza attorno a un centro che non distingue, attratta da qualcosa che percepisce come origine e fondamento,

anche se quel centro rimane un miraggio, un luogo che non si lascia penetrare. Cercando "Lui", l'ape trova soltanto "quella giungla di alberi di ferro battuto": un cancello, un recinto che racchiude un divino insieme vegetale e metallico, vivo, parrebbe, ma inaccessibile, una selva ordinata eppure impenetrabile. In questo passo domina, dunque, l'idea di una prossimità impossibile: il sacro è vicino come un respiro, ma anche chiuso come una foresta di ferro e sangue. La poesia non pretende di poter nominare la parola "Dio", ma ne sente la presenza e la pressione ai margini.

Vediamo ora di stabilire sinteticamente qualche collegamento filosofico per raggiungere il sostrato della poesia dell'autrice.

Maurice Merleau-Ponty afferma che il corpo non è un oggetto nel mondo, ma il luogo in cui il mondo appare. In questo poemetto, il corpo (della poetessa) è superficie irregolare su cui la parola scivola e si ferisce. La sua voce è incarnata, e proprio per questo disordinata, come se la lingua stessa fosse costretta a imitare le contrazioni del diaframma, l'irregolarità del respiro. Per Kristeva, la poesia è lo spazio privilegiato del semiotico, ciò che precede il simbolico: ritmo, timbro, intensità, balbettio. Questo testo infatti pulsa di questa materia pre-simbolica: scorre, si contorce, esplode in immagini mistiche, carnali, irridenti. È dunque una poesia che non si limita a descrivere il corpo: è essa stessa il corpo. E in quanto tale, è soggetta alla febbre, alla lacerazione, al desiderio che non trova oggetto.

L'avanguardia e il fardello dell'io

C'è un momento del poemetto in cui l'avanguardia appare, oltre che movimento artistico, come una figura quasi infernale, "fatta di risa e sputi", una fattucchiera ubriaca che canta e ricanta il proprio delirio.

Qui il testo mostra un'intuizione filosofica tagliente: l'avanguardia, che inizia come liberazione dai vecchi schemi, può infine manifestare una stanchezza di sé, un continuo "ricominciare da zero" che diventa gesto parodico.

Massimo Cacciari ha scritto che il pensiero contemporaneo è "negativo" non perché neghi, ma perché non può più affermare definitivamente: ogni gesto conoscitivo è già incrinato, ogni certezza è già spenta.

Nel poemetto *La libellula*, l'avanguardia è la maschera di questa negatività: un teatro che continua a rappresentare la propria decomposizione. In qualche senso, è una critica dall'interno, essendo la Rosselli stata riconosciuta come una avanguardista, almeno sul piano dello stile se non del discorso teorico. Anche la verità che pervade il poemetto non è un dato stabile, ma labirintico e ambiguo, pieno di contraddizione ma anche di potenzialità. Dunque, c'è ne *La libellula* una volontà ostinata di continuare a generare il pensiero della verità anche quando il linguaggio sembra disfarsi. Il fardello dell'io è proprio questo: resistere nella propria rovina, restare voce anche quando la voce si spezza:

> *Se dal sorriso delle tue estreme labbra, se dalla piega delle tue labbra molli e fuse, si allontanasse una verità, io ti chiamerei da lontano, e dalle lontananze ti sorriderei, simile ad una pecora vicino ad un agnello morto. Se dalle tue labbra uscisse la verità, io veritiera ti chiamerei a me, io veritiera m'allontanerei dalle tue sinuose rimembranze, e salperei di nuovo in lontananza; se dalle sinuose curve labbra rispondesse un'altra verità, io riposerei tranquilla, nelle tue braccia.*

Come si vede, questo particolare passo tratto dal poemetto presenta una concezione della verità che non si lascia ridurre a un enunciato ma si configura come fenomeno mobile e relazionale, inscritto nel corpo e nella distanza fra i soggetti. La verità è un evento convoluto che accade sulle labbra dell'altro, nel movimento, nel flettersi tra parola e nel silenzi: ogni manifestazione della verità produce una specifica postura del soggetto, che costantemente regola la propria distanza dall'amato in base alla qualità della verità che emerge. Quando la verità si allontana, l'io risponde

con un sorriso luttuoso, paragonato a quello di una pecora accanto all'agnello morto: in questa immagine di tenerezza e trauma, la verità smarrita appare come una perdita irrevocabile, qualcosa che ha già ferito e continua a ferire. Se la verità esce dalle labbra, il soggetto è attratto e respinto allo stesso tempo: affascinato dalla sua apparizione e tuttavia costretto a prendere le distanze per sottrarsi alla seduzione di un discorso che potrebbe essere ambiguo o traditore. E quando un'altra verità risponde, diversa e più autentica, il soggetto trova finalmente riposo nel corpo dell'altro, come se la verità non fosse un contenuto ma un ritmo che consente ai corpi di accordarsi dopo essersi rincorsi. In questo intreccio di chiamate, fughe, ritorni e pacificazioni, la verità è il vero motore del legame amoroso, una forza che plasma il movimento dei due amanti e la loro possibilità stessa di conoscersi. Le labbra dell'altro fungono da soglia dell'alterità; sono il luogo in cui la verità appare, si ritrae, muta forma. L'io è costretto a leggerle come si legge un oracolo corporeo, consapevole che la verità dell'altro non può essere posseduta, ma solo interpretata nella sua metamorfosi continua. L'immagine delle labbra sinuose e fuse ribadisce questa idea di un sapere incarnato, fragile, sempre sul punto di sfuggire. La verità si configura così come una dinamica amorosa che spinge il soggetto poetante verso una continua negoziazione del proprio desiderio e della propria vulnerabilità. Il testo suggerisce che amare significa saper riconoscere le molte verità che l'altro può esprimere e accettare che ciascuna richiede una diversa configurazione etica, una diversa intensità di vicinanza o distanza. La verità che consola e che non è mai fissa non cancella le verità che feriscono, ma nasce dalla loro interazione e dal loro attraversamento. Ad ogni modo questa poesia non parla certo solo di amore. Infatti, se la si legge nel contesto più ampio dell'immaginario di Rosselli, che forse si percepiva straniera in Italia, dislocata nella lingua, e forse nemmeno veramente radicalmente "a casa" nella poesia, la verità evocata appare una ricerca identitaria quasi ossessiva. La Rosselli, figlia dell'esilio e della violenza politica, cresciuta in più lingue e in più paesi, sembra interrogare

qui il proprio rapporto con ciò che può essere chiamato "verità / truth": una verità del sé, della storia, della lingua, dei contesti sociali ed artistici in cui viveva, come esula e fuggitiva.

Il sorriso tra le pallide rocce

Uno dei passaggi più lirici e al tempo stesso più cupi del testo in esame è quello del "sorriso tra le pallide rocce". Il sorriso, che rappresenta il viso stesso, figura fragile, umana, quasi infantile, appare immerso in un paesaggio minerale, a volte funebre, dove la luce si opacizza.

Merleau-Ponty parla del visibile come di una sostanza che arretra, che si ritrae proprio mentre cerchiamo di afferrarla. Il sorriso roccioso è esattamente questo: un'apparizione che sfugge, un gesto che non si lascia possedere.

Agamben, parlando della "soglia", afferma che gli stati liminari non sono né *presenze* e nemmeno *assenze*, ma qualcosa di più inquietante: presenze che non possono darsi completamente. Il sorriso allora è anche una soglia: un residuo d'umanità che convive con la pietra, un lampo vivo in un mondo già morto. Questo sorriso è enigmatico, straniato:

> *Allora sarà tempo tu ed io ci ritiriamo nelle nostre tende, e ritmicamente allora tu opporrai il tuo piede contro il mio avambraccio, e tenuemente io forse, ti spalmerò del mio sorriso appena intelligibile, se tu lo sai carpire, ma se tu sai solo banchettare, fischiare al becco del vino e della ambiziosa più severa perfino di questo mio anelare verso la tua più severa parte, allora distenditi solo fra le tue pianeti.*

La scena presenta un momento sospeso, quasi rituale, in cui due soggetti (amanti) si ritirano in uno spazio appartato, sotto le "tende", che assume il valore di un ambiente simbolico, separato dal mondo esterno. Il gesto di "opporre il piede contro l'avambraccio" introduce una coreografia intima,

non aggressiva, che definisce un contatto ritmico e misurato, una gestualità che descrive una forma di comunicazione corporea delicata. In questo contesto, la voce annuncia che "forse" spalmerà sul corpo dell'altro "un sorriso appena intelligibile". L'atto dello spalmare il sorriso sul corpo dell'amato lo trasforma da semplice espressione del volto in una sostanza affettiva quasi tattile, capace di aderire all'altro come un unguento. Il sorriso si configura come un'estensione corporea dell'interiorità, emanazione dell'essere nella sua totalità. La reticenza di quel "forse" e quel "appena intelligibile" suggerisce che il sorriso porta con sé un residuo di enigma, un surplus semantico che non si lascia completamente decifrare. La figura retorica prevalente è una forma di *sinestesia emotiva* che si intreccia con una *metafora ontologica*. Il sorriso come una sostanza untuosa da stendere sulla pelle opera una trasposizione sensoriale che produce un effetto sinestetico: un gesto visivo si fa tattile, quasi olfattivo. Allo stesso tempo, il sorriso viene elevato a principio della soggettività, *la condensazione dell'essere*. Questa è appunto la metafora ontologica: un tratto minimo del volto diventa il luogo in cui si concentra l'intera identità emotiva del soggetto. Il passaggio successivo, in cui l'io distingue tra chi sa "carpire" questo sorriso e chi invece "banchetta" e "fischia al becco del vino", introduce una dialettica tra una capacità percettiva sottile e una goffaggine che vive solo di soddisfazioni immediate. A chi resta prigioniero dell'esteriorità resta invece il destino di "distendersi solo fra le tue pianeti", immagine che isola l'altro in un universo privato, distante e privo di vera condivisione.

Ortensia: figura dell'eccesso e della solitudine

Ortensia, nella visione che ne costruisce la Rosselli, è doppio femminile dell'infinito, un nome che racchiude morbidezza e ferocia, una figura che parla da un *nowhere*, come se la sua voce provenisse da un altrove che non possiamo nominare.

Kristeva vedrebbe in Ortensia una figura del "femminile sovrabbondante": non donna, ma eccesso, traboccamento, ovvero, presenza che porta con sé sia la purezza sia l'abiezione (the *abject*).

Agamben, a sua volta, con la sua teoria del "fantasma", ci permette di leggere Ortensia come un'immagine residua: non viva, non morta, ma presa in una intensità. Né oggetto né soggetto: piuttosto un campo vibrazionale. Il ritratto di Ortensia (forse vicina alla shakespeariana Ophelia), rappresentabile come "figura solitaria tra i santi padri e la tempesta", rende perfettamente questa qualità liminale, una donna che sta sul bordo, che abita una esistenza di frontiera in cui nessun linguaggio può stabilmente soggiornare. La svolta tragica, – ma solo per il soggetto, ovvero non in senso assoluto e metafisico, ma esistenziale – si presenta con questo flusso ragionativo e narrativo al tempo imperfetto:

> *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! Le molli verdi foglie! E sulle loro labbra come per ragazzi ride la beffa, la noia e l'angoscia. La noia, la beffa! L'orrendo macinare grano tra spighe smorte. E le prigioni che si fanno sempre più tranquille: il mare è bombardamento d'insetti la luna è risveglio dei cannoni all'alba. Il rancore che sorveglia il tuo dormire, in amarissimi sogni. I tuoi sogni sono fumo! Sono fumo! E se rovini fierezza e sogno con un movimento del corpo: urla non più nella notte: urla non più nel giorno o nella prima mattina, – urla nel sonno, urla nella breccia apertasi al tuo distacco! urla in tutto il peso della magnificenza.Calpestata io l'avea. Nella tua barca, l'unica tua. Nel tuo cuore, nel sangue olivastro e già imbrattato di amore! Abbracciata io l'avea! Io l'avea abbracciata!*

Questo segmento ha centralità e vive nella piena tensione rosselliana tra corpo grammaticale e corpo emotivo: una lingua che sembra continuamente sfiancarsi e riaggregarsi, come se l'anima stessa stesse

cercando una nuova sintassi per non soccombere. L'iterazione "E l'una bramava e piangeva, e l'uno era uomo" funziona come un pendolo semantico: dondola tra polarità elementari, lei/lui, desiderio/constatazione, moto/stasi, e subito le incrina, quasi le deride. Il ritorno del verso, duplicato come un'eco che non sa spegnersi, introduce un sospetto: ciò che viene nominato come il binomio "donna" e "uomo" è una categoria che perde i suoi limiti dentro la voce di chi lo pronuncia e lo scarnifica. Le molli verdi foglie, in questo contesto, sono un lampo di fragile vitalità di una grammatica che conosce la decomposizione: la beffa, la noia, l'orrendo macinare del grano, immagini che mimano un gesto meccanico, ripetuto fino allo sfinimento, come la lingua che tenta di dire e subito si infrange. Lo spazio psichico diventa teatro fonetico. Le prigioni "sempre più tranquille" sono degli stati della voce, l'abbassarsi del tono, il fiato che si spegne. È la quiete feroce dell'oppressione interiorizzata. Il mare come "bombardamento d'insetti" e la luna come "risveglio dei cannoni" disegnano un cosmo in cui la natura e la guerra si confondono, come se la percezione fosse permanentemente alterata, vibrante, minacciata. L'immagine è quasi espressionista: una metafisica della paranoia, resa attraverso un montaggio fulmineo di figure incongrue. L'iterazione "I tuoi sogni sono fumo! Sono fumo!" è la cuspide emotiva, un'accusa, una constatazione, e perfino, in essenza, un pianto. Il sogno è svuotato di ogni senso, volatilizzato: nel verso "Se rovini fierezza e sogno con un movimento del corpo" la fisicità è dove si assiste al crollo semantico. L'urlo espressionista deve collocarsi nella "breccia apertasi al tuo distacco" in una ontologia negativa. L'urlo, come nel quadro di Munch, diventa un residuo, un precipitato, l'ultimo frammento di un soggetto che non riesce più a situarsi nel tempo lineare. Quella "breccia" è la zona rosselliana per eccellenza: un varco psico-linguistico dove la voce, perdendo il suo referente, si espone nella pura vibrazione della libellula. E infine la strofa della presa, del possesso, del corpo-afferrato: "Calpestata io l'avea... Abbracciata io l'avea!" La

ripetizione, piuttosto che trionfo è colpa, è sgomento, l'eco stessa dell'atto che si rivela come violenza e tenerezza insieme.

La sintassi invertita richiama una lontananza, quasi un passato arcaico, come se l'io stesso avesse bisogno di arretrare nella storia della lingua per poter nominare il proprio gesto. L'"olivastro sangue imbrattato di amore" tocca uno dei punti più rosselliani di tutto il frammento: il misto di corporeo e simbolico, la carne che si fa linguaggio e il linguaggio che si compromette, si sporca, si macchia. La Rosselli realizza una semantica del collasso per il quale la parola non è più descrittiva, ma reattiva, non interpretativa, ma convulsiva. Ogni immagine è un residuo di un pensiero che non riesce, o non vuole ricomporsi. E l'effetto, sul lettore, è uno stordimento che assomiglia a un atto irrazionale, totale, incontrollabile.

"Dissipa": la lingua che si consuma nel desiderio

La lunga serie imperativa, "Dissipa tu...", è il cuore pulsante del poema. Una lingua che non chiede, ma ordina. Che non desidera, ma implora. E l'implorazione è talmente eccessiva da sfaldarsi, da diventare quasi un mantra.

Wittgenstein direbbe che qui il linguaggio ha oltrepassato ogni forma descrittiva: ciò che rimane è uso puro, suono che chiede di dissolvere il mondo.

La ripetizione di "Dissipa" è interpretabile come un tentativo di annientare, di spogliare la lingua dei suoi strati fino a raggiungere il nucleo bruciante della voce. C'è in questa invocazione qualcosa di antico: una preghiera, certo; ma anche un esorcismo, un appello funebre appunto alla consumazione sfrenata, al dispendio. Il soggetto non cerca fuori di sé la libertà. Piuttosto chiede di essere l'idea stessa della libertà, proponendo la sua poesia come forma esistenziale, atto creativo, che rifiuta la consolazione di quella accademia retorica e stilistica trita e

libresca che annienta lo spirito poetico. Da cui la sua dimensione sperimentale.

Conclusione: tra luce e abisso

Il poemetto *La libellula* termina con le immagini di una luna triste ("La luna (ed ora oso vederla) è troppo triste. La luna pende. Io muoio. Gli uccelli si dibattono. La malattia non ha diritto d'esistere."), anch'essa di ispirazione plathiana ("The Moon has nothing to be sad about", in "The Moon and the Yew Tree", *Ariel*), e metti in scena la presenza di topi, di malattia, di oscurità che impregna il corpo della donna, dell'amante, e del mondo. La poesia raggiunge la zona che Cacciari chiamerebbe il tragico senza catarsi: nessuna consolazione, nessuna redenzione, nessuna pacificazione.

Agamben, con il suo definire il *contemporaneo* come quella dimensione (o persona) che è "inattuale", che guarda le tenebre del proprio tempo, ci offre inoltre una chiave di lettura più precisa: il testo *La libellula* è un esercizio di estrema contemporaneità. Guarda nel buio per orientarsi. La malattia, nel poemetto, è sia personale, intima, fisica, ma anche e soprattutto linguistica, e perfino ontologica. Il corpo è parola che sanguina; la parola è corpo che trema.

> *la luce è un premio di Dio; ed egli preferì vendersela che vedersela sporcata dalle tue oblivionate mani. Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi, io non so cercarti. Nel mezzo di una luce che è chiara e di un'altra che è la cattiveria in persona cerco il ritornello. Nel mezzo d'un gracile cammino fatto di piccole erbe trastullate e perse nella sporca terra, io cerco, e tu ti muori presso un albero infruttuoso, sterile come la tua mano. O vita breve tu ti sei sdraiata presso di me che ero ragazzina e ti sei posta ad ascoltare su la mia spalla, e non chiami per rime.*

Eppure, in mezzo a questo abisso, c'è un bagliore di resistenza solo apparentemente minima, ma tenace tra due poli che tengono insieme l'universo poetico della Rosselli. E in questo inquieto equilibrio, teso alla proclamazione della libertà con un un "panegirico" fatto nella forma più anti-panegirica possibile, che consiste la fremente presenza del poemetto *La libellula* nella poesia del secondo Novecento.

Oxford, 2012.

Altri contributi di Erminia Passannanti

Passannanti, Erminia. *Sulla poesia di Amelia Rosselli*. Monografia. Brindin Press, 2011.

– "Logos e spazialità nella poesia di Amelia Rosselli." *Spazio e spazialità nella poesia del Novecento*, a cura di Laura Incalcaterra McLoughlin, Troubador Publishing, 2005.

– "Logos, afasia e spazialità poetica nella poesia di Amelia Rosselli." *Campanadino. Affondi*, 2005.

www.campanadino.it/index.php/affondi/174-erminia-passannanti-logos-afasia-e-spazialita-poetica-nella-poesia-di-amelia-rosselli

– "La poesia dell'afasia linguistica: una nota su Amelia Rosselli." *Poesia da fare*, no. 9, Marzo 2006.
www.cepollaro.it/poesiaitaliana/rivista/pf009.pdf

Amelia Rosselli

LA LIBELLULA. PANEGIRICO DELLA LIBERTÀ (1985)

La santità dei santi padri era un prodotto sì cangiante ch'io decisi di allontanare ogni dubbio dalla mia testa purtroppo troppo 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. E fu allora che le misere salme dei nostri morti rimarono per l'intero in un echeggiare violento, oh io canto pero le strade ma solo il santo padre sa dove tutto ciò va a finire. E tu le tue sante brighe porterai ginocchioni a quel tuo confessore ed egli ti darà quella benedetta benedizione ch'io vorrei fosse fatta di pane e olio. Dunque come dicevamo io era stesa sull'erba putrida e le canzoni d'amore sorvolavano sulla mia testa ammalata d'amore, e io biascicavo tempeste e preghiere e tutti i lumi del santo padre erano accesi. 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. Ma nessun odio ho in preparazione nella mia cucina solo la stancata bestia nascosta. E se il mare che fu quella lontana bestia nascosta mi dicesse cos'è che fa quel gran ansare, gli risponderei ma lasciami tranquilla, non ne posso più della tua lungaggine. Ma lui sa meglio di me quali sono le virtù dell'uomo. Io gli dico che è più felice la tarantola nel suo privato giardino, lui risponde ma tu non sai prendere. Le redini si staccano se non mi attengo al potere della razionalità lo so tu lo sai lo sanno alcuni ma ugualmente la cara tenda degli scontenti a volte perfora anche i miei sogni. E tu lo sai. E io lo so

ma l'avanguardia è ancora cavalcioni su de le mie spalle e ride e sputa come una vecchia fattucchiera, e nemmeno io so dove è che debbo prendere il tram per arricchire i tuoi sogni, e le mie stelle. Ma tu vedi allora che ho perso anche io le leggiadre risplendenti capacità di chi sa fregarsene. Debbo mangiare. Tu devi correre. Io debbo alzar. Tu devi correre con la coda penzoloni. Io mi alzo, tu ti stiri le braccia in un lungo penibile addio, col sorriso stretto e duro sulla tua bocca non troppo ammirabile. E cos'è quel lume della verità se tu ironizzi? Null'altro che la povera pegna tu avesti dal mio cuore lacerato. Io non saprò mai guardarti in faccia; quel che desideravo dire se n'è andato per la finestra, quel che tu eri era un altro battaglione che io non so più guerrare; dunque quale nuova libertà cerchi fra stancate parole? Non la soave tenerezza di chi sta a casa ben ragguagliato dalle alte mura e pensa a sé. Non la stancata oblivione del gigante che sa di non poter rimare che entro il cerchio chiuso dei suoi desolati conoscenti; la luce è un premio di Dio; ed egli preferì vendersela che vedersela sporcata dalle tue oblivionate mani. Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi, io non so cercarti. Nel mezzo di una luce che è chiara e di un'altra che è la cattiveria in persona cerco il ritornello. Nel mezzo d'un gracile cammino fatto di piccole erbe trastullate e perse nella sporca terra, io cerco, e tu ti muori presso un albero infruttuoso, sterile come la tua mano. O vita breve tu ti sei sdraiata presso di me che ero ragazzina e ti sei posta ad ascoltare su la mia spalla, e non chiami per rime. Io allungo le gambe e vendo i parafanghi con un color prezioso, tu ti stilli contento in un luccichio di cattive abitudini. Io mordo la mela per sostenere queste mie deboli vene al collo che scoppia di pena, e la macchina urla più forte della mia sensata voce. Io non so cosa voglio tu non sai chi sei, e siamo quasi pari. 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. E la sapiente virgoletta sarà il nostro gioco di destino – ch'io voglia o no, oh lascia il caso e la nostra natura imberbe; tu sarai il mio re debolissimo, io sarò la tua regina non tanto vorace che non possa scappare quando se la sente in un giro di chiave, in un bagliore di umori neri ma il mondo è senza chiave per non dire senza l'organizzazione necessaria ad una pietà necessaria come la Tour Eiffel che non resta in piedi se non fosse per la sua permessa bruttezza. Tu cercherai di sorvegliare questo mio pozzo che è più profondo del tuo, ma la acqua vi è divenuta troppo limacciosa e io non voglio sospirare per la senilità di lingue toscane. Dunque stirati nei tuoi ben rivestiti stivaloni ricoperti di peli dei più scelti animali e senti il mio cuore di gomma ma anche di sabbia scottante battere se ancora batte per un uomo. Io me ne lavo le mani e rimo anticamente con una modernità che non sospettavo nei miei imbrogli. Ma non voglio rovinare i miei occhi per nessuno, io, nella loro ossa-siepe. Vuoi che usciamo? Vuoi che balocchiamo? Vuoi ch'io faccia da grande sorella a tutte quelle infelici? O vuoi ch'io mi chiarisca la gola tra queste quattro pittoresche mura, fra la bottiglia di un latte divenuto rancido, ed una vanità ben stufa, di sgranare le lucide sue perle di sorrisi ancora non distribuiti. E l'estetica non sarà più la nostra gioia noi irremo verso i venti con la coda tra le gambe in un largo esperimento. E la roteosa lingua dei santi caduti con i fiammiferi stavano per incendiare il vero cielo sì lacero di ben somministrati sermoni alla meglio gioventù. Non la ostruzionata gioventù sa dire chi sarà suo padre, ché lo odia, ma essa sa riconoscere sua madre, cha la allatta. Io vivrò con una moltitudine ma rimarrò pur chiaro, disse quel pescecane che ora non è più vivo. Nel carattere è di sorvolare su le stelle e delle notti. Io non ho nessun appello e nessun credo con cui cominciare il mio lungo appello, dunque silenti siate notti regali come il fiore che sfiorisce. Egli parla di se stesso in un lugubre monotonio, io fiorisco i versi di altre altitudini, le esterne noie, elucubrazioni, automobili; che mi prese oggi nella fine polvere di un pomeriggio piovoso? Sotto la tenda

il pesce canta, sotto il cuore più puro canta la libera melodia dell'odio. La vendetta salata, l'ingegno assopito, le rime denunciatorie, saranno i miei più assidui lettori, creatori sotto la ribelle speme; di disuguali incantamenti si farà la tua lagnanza, a me, che pronta sarò riceverti con tutte le dovute intelligenze col nemico, – come lo è la macchina troppo leggiera per tutte le violenze. Allora sarà tempo tu ed io ci ritiriamo nelle nostre tende, e ritmicamente allora tu opporrai il tuo piede contro il mio avambraccio, e tenuemente io forse, ti spalmerò del mio sorriso appena intelligibile, se tu lo sai carpire, ma se tu sai solo banchettare, fischiare al becco del vino e della ambiziosa più severa perfino di questo mio anelare verso la tua più severa parte, allora distenditi solo fra le tue pianeti. Non so se io sì o no mi morirò di fame, paura, gli occhi troppo aperti per miracolosamente mangiare, la terra che ravvolge e sostiene l'acqua troppo nera per la leggierezza del cielo. Che strano questo mio riso di pipistrello, che strano questo mio farneticare senza orecchie, che strano questo mio farneticare senza augelli. Che strano questo mio amare le amare ozie della vita. 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. Ma è tutt'uno l'universo e tu lo sai! L'aria, l'aria pura, la malattia, e il sonnellante addio. L'aria, l'aria pura, la bistecca marcita, e l'ultima verdura dell'estate. E il seme dell'ultima violenza dell'estate. La giacchetta di tutte le destrezze mi pigliava forte sul suo lato debole: oh io amo più forse le colline e le fresche brezze e le verdoscuro pinete, che i giganti passi dell'uomo: io sogno il sole d'inverno ed ecco che le fresche brezze mi svegliano d'estate! Non è per te! ch'io grido fuori d'ogni limite, il mio fiato delle stelle; non è per nessuna mano terrena. Chi mi fece dunque così cieca? Se non è per me, che sia per te! Non ho il tempo fra le mani: luci e terreni, volti e folle dispiegate, volti agonizzanti, voi vi spingete al chiaro con uno sguardo della luna. Io non so se la tua faccia sa ripetere una tua crepa interna o se i miei sensi meglio sanno di questa mia virile testa che è

vero, o se è falso colui che è bello, bello perché simile. O bello perché buono? Io cerco e cerco, tu corri e corri. E io corro! e tu ridi alle folle spaventate! Non so quale grandezza ci fu preparata: Iddio non perdona chi porta a fior di labbro soltanto il suo difficile nome, il suo dono di sangue, la sua gialla foresta. Spianai un terreno per riceverlo, ma scappai prima che i tamburi suonassero. E così saprai chi sono; la stupida ape che ronza per un punto fermo, cercando Lui, quella giungla di alberi di ferro battuto. E la voce retorica del bellimbusto che io vedo senza amarezza mi coinvolge magicamente e per lussuria nelle sue brave braccia aperte. Angioli bianchi e bruni sorvoleranno, e il tempo e il ricatto dei vecchi e il ricatto della musica e il luogo di tutta la bellezza. Se ti vendo il leggiero giogo della mia inferma mente tra le due tende degli impossibili cerchi che si sono stesi tra le nostre anime, nell'aria, che palpita tra la tua rivolta e la mia, che spinge e geme fuori del portone, nel solaio aperto alla più profonda tristezza che mi univa ai tuoi sogni ricorda le parole scritte su le mura delle più grandi fortezze degli Egiziani. 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! E se sicura trionfo su de le pene, trionfante e penitente rincorro l'intero perdono, e che Iddio permetta la mia presuntuosa discordanza con le guide del cielo perlato. Ricorda ch'io fui tra i più stanchi fra i cavalieri delle nostre pecche. Ricorda che tutti noi fummo nati per presentare tutte le stanchezze. Ricorda questa mia vita attaccata all'ignoto sorseggiare delle tue pupille. Riposa duramente fino alla fine – e che candidi siano i tuoi giorni senza riposo.

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 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. 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. Io non so se tra le pallide rocce il tuo sorriso m'apparve, o deo dalle fulvide chiome o cipresso al sole io non so se tra le pallide rocce del tuo sguardo riposavano l'incanto e la giovinezza. Io non so se tra le ruvide guance del tuo sguardo riposavano gli addii o la pietà. Io non so ringraziarti e non so la tua dimora e non so se questo grido ti raggiunga. Io non so se l'infante che ti cerca è la vecchia che ti tiene in balìa. Io non so se la sponda è larga o l'infante è morta, non so, non vedo, non sono, per te, che sei che vivi che vibri che rimani al di là della dolcezza. Io non suonerei le sonaglie se sapessi che tu entri nel cuore con facilità. Io non suonerei questo ballo se sapessi che non sono sola. Io non suonerei nessun ballo se tu cantassi. Non si piange se la gioventù si è fuorviata, non si ride se il padre è un nobile disoccupato, non si ride se la gioia è una giostra disoccupata. Non si ride e non si rimpiange e non si sa se piangere o ridere, non si fa il bidello ai grandi, non si rompe la coda ai piccoli, si lascia stare tutto così come potrebbe essere. Non cadere. Non vincere! Non perdere, – non stancare. Non prorompere in risa solenni; non spanderti ribelle! Addolorata tu addolcisci, amante del potere t'indurisci. E il delirio mi prese di nuovo, mi trasformò stancata e ebete in un largo pozzo di paura, mi chiamò coi suoi stendardi bianchi e violenti, mi spinse alla porta della follia. Mi rovinò per quell'intera durata e quel giorno intero. Mi stese

dispettosa a terra: incapace di muovere, stanca all'alba, incapace la sera: e l'agonia sempre più viva. Il contadino con le lunghe mani sapeva tutta l'ansia mia, ma egli non rivelava, il suo vero nome da incantatore. Io lo fuggivo per valli e terreni oscuri, ma egli sapeva il nome mio. Non so se tra le pallide brume il tuo sorriso m'apparve in una bruma tiepida e distesa, ma io morii dal male che sorse dalla tua bocca e dal tuo tiepido sorriso infatuato. No so se tra il male che mi vuole e il tuo sorriso esista la pietra puntata della differenza: se gemelle le nostre anime sono, non so come accordarle al tuo suono flebile non vedo la luna apparire di tra gli spuntati roccioni delle mie abitudini. Non so se tra le pallide rocce il tuo sorriso m'apparve, o sorriso di lontananze ignote, o se tra le sue pallide gote stornava il ritornello che la tempesta ruppe su la testa rotta. Non so se tra le pallide rocce m'apparve, un sorriso di lontananze ignote, non so se di tra le pallide bocche se di tra le pallide smorfie dei viventi io rimarrò ancora: non so se tra le pallide gonfie tenebre de la miseria tu entrerai a festare. Non so se tra le pallide fonti dei tuoi canti la luce si leva di sopra i monumenti: non so se tra la pallida erba e il fiore non so se tra il pallido sole e la gioia, non so se tra la gioia e il dolore, non so se tu visiterai le tombe dei cristiani appesi ne la mia gola arsa dal male. Non so la lunga linea dell'avvenire, non v'è nessuna luce e la preghiera, non so se la preghiera muore. E gli uccelli volavano molto tranquilli. E la carestia brillava lontana soltanto ironica. 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! Le molli verdi foglie! E sulle loro labbra come per ragazzi ride la beffa, la noia e l'angoscia. La noia, la beffa! L'orrendo macinare grano tra spighe smorte. E le prigioni che si fanno sempre più tranquille: il mare è bombardamento d'insetti la luna è risveglio dei cannoni all'alba. Il rancore che sorveglia il tuo dormire, in amarissimi sogni. I tuoi sogni sono fumo! Sono fumo! E se rovini fierezza e sogno con un movimento del corpo: urla non più nella notte: urla

non più nel giorno o nella prima mattina, – urla nel sonno, urla nella breccia apertasi al tuo distacco! urla in tutto il peso della magnificenza. Calpestata io l'avea. Nella tua barca, l'unica tua. Nel tuo cuore, nel sangue olivastro e già imbrattato di amore! Abbracciata io l'avea! Io l'avea abbracciata! La tua serena stanca voce da uomo che carpisce: io ti cerco e tu lo sai! Io ti cerco e tu lo sai e non muovi l'aria per raggiungermi! Sento gli strilli degli angioli che corrono dietro di me, sento gli strilli degli angioli che vogliono la mia salvezza, ma il sangue è dolce a peccare e vuole la mia salvezza; gli strilli degli angioli che vogliono la mia salvezza, che vogliono il mio peccato! che vogliono ch'io cada imberbe nel tuo sangue strillo di angelo. Sento gli strilli degli angioli che dicono addio, l'ho sverginato io, ritorno questo pomeriggio. Sento i pomeriggi farsi slavati d'amore e di senso, sento i pomeriggi protestare. Sento gli angioli turpi chiamarmi alla pietà, sento la linfa ripiegarsi indietro, ai padri stanchi, sento la pietà coinvolgere me e tutta la pietà, tutta la mensa preparata, agli abissi della pietà, all'inno nazionale decaduto, all'abisso della volontà. Sento la lumaca spartire il suo sangue con i grumi più innocenti della terra bassa, fonda, disparita, sento l'innocenza trasformarsi in malattia, sento l'inferno impossessarsi dei migliori. Nessuno sa chi ci ha messo le briglie in bocca, o chi ci ha tolto i cuscinetti dalla carrozza, dalla sala aperta a tutti i fenomeni pur che tu vi entrassi, chiuso con le biglie in mano. Pertanto tutto si compie parimenti, uguale alla pioggia amica e leggiera uguale alla tempesta leggiera e pesante, uguale al sole che batte trionfante di pena, o elefante di gran pena, tu sole che corri come se io non ci esistessi. O albero teso. O particella immensa. O lunario da quattro soldi. O amico leggiero, o amico pesante, o città cannoniera, o trionfante blusa del miglior amico che si vende pur che tu non scenda le scale. O albero ignoto o rovina degli sguardi, o gli rovinati attorno; o gli rovinati sguardi attorno. O amore che mi tieni fervida e blu fuori dal mondo che non regge al suo tintinnio di merce buttata dal mercante.

O puttana dalle meravigliose orecchie o catrame che non si svincolò così presto dalla terra, o palazzo della carità. Più morta che viva, più viva che savia. Più morta che savia. Più reale della tua luce improvvisa. Ed io non so cosa cerco. Una battaglia di navi. Un pesce con la bocca aperta. Un fardello troppo pesante. Una luna rossa che spiuma. Sento gli angioli chiamarmi alla pietà, al suo lato destro, dolce, rotta, stanca. Sento gli strilli degli angioli chiedermi la pietà, dove nessuno gli bada o la riconosce. Jesù che gridi. Jesù che scrivi. Jesù che maledici. La lebbra, – la mia ulcera da scrivana. Sento gli strilli degli angioli che bramano, sento la Pietà afferrarmi. O misantropia che ti siedi accaldata dopo il tuo pasto di me; con te ballerei stanca. Con te, ringhierei molto lontano dalle pinete e dai laghi, al colpo al sole dei dardi soppesati. E tu sedevi sicuro sul tuo ponte da falegname, sicuro di ritrovarmi nell'infinito. Io ne ho perso le vie. Tu ancora ti dibatti: io non posso più ricordare d'esistere. La miscela è troppo fine: il ricordo è troppo tagliente: l'incastro è troppo vivido. La luna (ed ora oso vederla) è troppo triste. La luna pende. Io muoio. Gli uccelli si dibattono. La malattia non ha diritto d'esistere. L'uccellaccio ti rincorre. Io vomito. Io, tu – noi. Ed enormi pinete attendono, in riva, ed enormi flutti di mare; ed enormi stesure di sabbie, stancate e scoperte, calanti al di fuori della città che le ricorda. Topo d'inferno, topo orizzontale topo sbiancato nella memoria, impadronitosi delle mie forze. Topo arcigno e spietato. Sapiente topo; mercato di topi. Lunga notte di topi. Mercato di topi e di ferramenta. Io sono grande e piccola insieme: le vostre furie mi toccano e non mi toccano. La mia malattia è diversa dalla vostra, il mio santuario non è quello di Cristo, e lo è anche, forse, se troppo insidia la spada alle/ mie spalle. E seguendomi egli sarà mite e puro come gli arcangioli. Per i suoi occhi bianchissimi, – per le sue membra limpidissime, io vado cercando la gloria! Per le sue membra dolcissime, per i suoi occhi rapidissimi, io vado cercando gente che nasconda armi nella fratta. per i suoi occhio bianchissimi, per la sua pelle lievissima per i suoi occhi furbissimi, io

vado cercando gente che nasconde. Per i suoi occhi leggerissimi e per la sua bocca fortissima, io cerco gente fortissima, che nutra me e lui insieme nella notte fra le bianche ali degli angioli fortissimi dolcissimi leggerissimi. 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 della 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, con gesto inusitato della pietà. Trovate Ortensia che nella sua solitudine popola il mondo civile di selvaggi. E il canto della chitarra a lei non basta più. E il condono della chitarra a lei non basta più! Trovate Ortensia che muore fra i lillà della vallata impietosita, impietrita. Trovate Ortensia che muore sorridendo di tra i lillà della vallata, trovatela che muore e sorride ed è stranamente felice, fra i lillà della villa, della vallata che l'ignora. Popolata è la sua solitudine di spettri e di fiabe, popolata è la sua gioia di strana erba e strano fiore, – che non perde l'odore. Egli premeva un nuovo rapporto di piacere, egli correva al petto della donna amata. Io ripeto lezioni d'antenati e padri vecchi come le trombe delle scale! A che serve il mio essere di paglia se tu non vieni con la forca a spostarmi? Se tu non vieni con le pinzette a spostarmi? Con le pinzette della violenza a pregarmi, a spostarmi a sposarmi? In tutta la luce del sole in tutta la sbieca luce del sole in tutta la carità, in tutta la vita della nazione, in tutte le borgate difficilissime, in tutto il mondo putrame, esiste un solo io, esiste un solo tu, – esiste la carità. Fluisce tra me e te nel subacqueo un chiarore che deforma, un chiarore che deforma ogni passata esperienza e la distorce in un fraseggiare mobile, distorto, inesperto, espertissimo

linguaggio dell'adolescenza! Difficilissima lingua del povero! rovente muro del solitario! strappanti intenti cannibaleschi, oh la serie delle divisioni fuori del tempo. Dissipa tu se tu vuoi questa debole vita che non si lagna. Che ci resta. Dissipa tu il pudore della mia verginità; dissipa tu la resa del corpo al nemico. Dissipa 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, e 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 por forza assecondare, per diminuire. Dissipa se tu puoi la forza che mi congiunge a te: dissipa l'orrore che mi ritorna a te. Lascia che l'ardore si faccia misericordia, lascia che il coraggio si smonti in minuscole parti, lascia l'inverno stirarsi importante nelle sue celle, lascia la primavera portare via il seme dell'indolenza, lascia l'estate bruciare violenta e incauta; lascia l'inverno tornare disfatto e squillante, lascia tutto – ritorna a me; lascia l'inverno riposare sul suo letto di fiume secco; lascia tutto, e ritorna alla notte delicata delle mie mani. Lascia il sapore della gloria ad altri, lascia l'uragano sfogarsi. Lascia l'innocenza e ritorna al buio, lascia l'incontro e ritorna alla luce. Lascia le maniglie che coprono il sacramento, lascia il ritardo che rovina il pomeriggio. Lascia, ritorna, paga, disfa la luce, disfa la notte e l'incontro, lascia nidi di speranze, e ritorna al buio, lascia credere che la luce sia un

eterno paragone. Rimuovere gli antichi angioli dai loro piedestalli della pietà, rimuovere gli antichi angioli dal loro piedestallo della fiertà, e buttar tutto in mare. Rimuovere gli antichi angioli che con il pregiudizio s'attaccano alle mie gonnelle; rimuovere ogni sorta di viltà; rimuovere ogni pentimento; rimuovere la fierezza e la pietà: rimuovere perfino il vento se 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. Settembre ha schiuso le sue porte sonore, e l'umiltà v'entra per un sole agghiacciato. Se dal sorriso delle tue estreme labbra, se dalla piega delle tue labbra molli e fuse, si allontanasse una verità, io ti chiamerei da lontano, e dalle lontananze ti sorriderei, simile ad una pecora vicino ad un agnello morto. Se dalle tue labbra uscisse la verità, io veritiera ti chiamerei a me, io veritiera m'allontanerei dalle tue sinuose rimembranze, e salperei di nuovo in lontananza; se dalle sinuose curve labbra rispondesse un'altra verità, io riposerei tranquilla, nelle tue braccia. Abbracciato io l'avea, e se le molli frange de la sua gioventù non s'infransero al mio abbraccio, io non ne morii. Ma se abbracciata io l'avea, allora abbracciata io l'avea in una agonia di vita che si smorza ad ogni canto delle strade troppo strette. E se abbracciata l'aveo tenuta contro le mura de le mie bugie, allora abbracciata io l'avea senza un singhiozzo d'amore. Ed ora ch'io abbracciata l'ho avuta, mi si rimira nella testa un singhiozzo di perduta vita, il salmo della gioventù. Allora abbracciata io l'aveo senza amore, la riconoscenza persa fra le rocce rubate. L'inferno rincorreva che l'abbracciavo teso come un filo di paglia accontentato purtroppo di una miserabile stalla. E che la notte scenda amorosa su di lei, e stringa dispettosa la mia vecchiaia senza amore. Ma se dalla tua vacuità non esce alcun amore, io non resto, allargate le braccia al sole, allargate le tue braccia senza amore. Abbracciata io l'avea in un abbraccio senza amore, in una notte senza fondo, senza fondo

d'amore. Ed io 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 io ti chiamo e ti chiamo e ti chiamo sirena. Ma nessuna sorgente di bellezza sorgeva dalle tue protese braccia, ch'io non suonassi, con cura e con diligenza. Ch'io non suonassi! ch'io non pregassi! ch'io trovassi! Stenderti alti e infiammati rialziamo all'incontro della primavera con la bestia, al volo dell'aeroplano con il conducente, al sigillo con la carta sdrucciola che lo mantiene: stendardi voglio innalzare in terribile strofinamento di beltà e rancore, in tardiva piramide d'estate, in testardi annunziamenti di potenza: in semplice, testardo amore: in difficoltosa preghiera, in tradotta pena. In chiaro rancore, in delicato strato d'avvenire contenuto senza aspettativa nel presente. In stanco pomeriggio, in vera battaglia – per una manda di giovani amici, banditi, vestiti come la disastrosa notte che furono stracciati i piombi, furono assassinate le salme, furono depositate la bonomie. 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 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 le 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 sopruso 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 tubercolotico ansimare; la crota freccia che avvelena. 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. Sapere e tacere e parlare e vibrare e scordare e ritrovare l'ombra di Jesù che seppe torcersi fuori della miseria, in tempo giusto per la carne di Dio, però lo spirito di Dio, per la eccellenza delle sue battute, le sue risposte accanitamente perfette, il suo spirito randagio. Sapere che la veridica cima canta in un trasporto che tu non sempre puoi toccare: sapere che ogni pezzo di carne tua è bramata dai cani, dietro la tenda degli adii, dietro la lacrima del solitario, dietro l'importanza del nuovo sole che appena appena porta compagnia se tu sei solo. 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 angioli che non sanno temere.

Bibliografia di riferimento filosofico

Agamben, Giorgio.
Il sacramento del linguaggio: Archeologia del giuramento. Laterza, 2008.
Che cos'è il contemporaneo? Nottetempo, 2008.
La comunità che viene. Einaudi, 1990.
Homo sacer: Il potere sovrano e la nuda vita. Einaudi, 1995.
Cacciari, Massimo.
L'Arcipelago. Adelphi, 1997.
Dell'Inizio. Adelphi, 1990.
Ikon: Immagine, icona, economia. Adelphi, 1985.
Kristeva, Julia.
Powers of Horror: An Essay on Abjection. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1982.
Revolution in Poetic Language. Translated by Margaret Waller, Columbia UP, 1984.
Tales of Love. Translated by Leon S. Roudiez, Columbia UP, 1987.
The Sense and Non-Sense of Revolt: The Powers and Limits of Psychoanalysis. Columbia UP, 2000.
Merleau-Ponty, Maurice.
Phenomenology of Perception. Translated by Colin Smith, Routledge, 1962.
The Visible and the Invisible. Edited by Claude Lefort, translated by Alphonso Lingis, Northwestern UP, 1968.
Signs. Translated by Richard C. McCleary, Northwestern UP, 1964.
The Primacy of Perception. Edited by James M. Edie, Northwestern UP, 1964.
Rosselli, Amelia.
Rosselli, Amelia. *Variazioni belliche*. Milano: Garzanti, 1964.
– *Serie ospedaliera*. Milano: Il Saggiatore, 1969.

– *Documento (1966-1973)*. Milano: Garzanti, 1976.
– *Primi scritti 1952-1963*. Milano: Guanda, 1980.
– *Impromptu*. Genova: San Marco dei Giustiniani, 1981.
– *Appunti sparsi e persi (1966-1977)*. Reggio Emilia: Aelia Laelia, 1983.
– *La libellula*. Milano: SE, 1985.
– *Antologia poetica*. Milano: Garzanti, 1987.
– *Sonno – Sleep. Poesie in inglese* (testo a fronte). Roma: Rossi & Spera, 1989

Wittgenstein, Ludwig.

Tractatus Logico-Philosophicus. Translated by C. K. Ogden, Routledge & Kegan Paul, 1922.
Philosophical Investigations. Translated by G. E. M. Anscombe, Blackwell, 1953.
Culture and Value. Translated by Peter Winch, Blackwell, 1980.

Barthes, Roland.

Fragments d'un discours amoureux. Seuil, 1977.
La chambre claire: Note sur la photographie. Seuil, 1980.
Le plaisir du texte. Seuil, 1973.

Deleuze, Gilles.

Difference and Repetition. Translated by Paul Patton, Columbia UP, 1994.
The Logic of Sense. Translated by Mark Lester and Charles Stivale, Columbia UP, 1990.
Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.* Translated by Brian Massumi, U of Minnesota P, 1987.

Derrida, Jacques.

Of Grammatology. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak, Johns Hopkins UP, 1976.
Writing and Difference. Translated by Alan Bass, U of Chicago P, 1978.
Margins of Philosophy. Translated by Alan Bass, U of Chicago P, 1982.

Bataille, Georges.
Erotism: Death and Sensuality. Translated by Mary Dalwood, City Lights Books, 1986.
Inner Experience. Translated by Leslie Anne Boldt, SUNY Press, 1988.
Nancy, Jean-Luc.
The Inoperative Community. Translated by Peter Connor et al., U of Minnesota P, 1991.
Corpus. Translated by Richard A. Rand, Fordham UP, 2008.
Blanchot, Maurice.
The Space of Literature. Translated by Ann Smock, U of Nebraska P, 1982.
The Infinite Conversation. Translated by Susan Hanson, U of Minnesota P, 1993.
Heidegger, Martin.
Being and Time. Translated by John Macquarrie and Edward Robinson, Harper & Row, 1962.
Poetry, Language, Thought. Translated by Albert Hofstadter, Harper & Row, 1971.