

«Words in their forge». Autorialità, poetica, traduzione e autotraduzione in *Sleep* di Amelia Rosselli

FRANCESCO BRANCATI
Università degli Studi di Udine

1. UN LIBRO NEL TEMPO

Al pari di altre opere di Amelia Rosselli, anche *Sleep* non poteva esimersi dall'esibire una travagliata vicenda compositiva ed editoriale, protratta per un periodo di oltre trent'anni e dunque parallela alla storia dei libri maggiori in italiano: *Variazioni Belliche*, *Serie Ospedaliera* e *Documento*.

Inizialmente pensata come una raccolta di liriche in inglese, nel tempo *Sleep* si trasforma in un progetto diverso: ai testi in lingua, si aggiungono le autotraduzioni in italiano di Rosselli, le traduzioni d'autore realizzate da Antonio Porta e quelle di Emanuela Tandello riviste da Rosselli stessa. Anche se tale configurazione non corrisponde al programma iniziale, il risultato è paragonabile a un sistema aperto, particolarmente adatto per un'analisi della figura autoriale. Il confronto tra lingue e registri stilistici diversi consente infatti di verificare le varie strategie di restituzione dell'esperienza e di costruzione del soggetto: le liriche in italiano di Porta e di Rosselli dialogano con l'inglese originario secondo traiettorie stilistiche personali che lasciano intravedere una serie di costanti e di procedimenti riconducibili alle rispettive poetiche.

La ricostruzione effettuata da Tanello divide la composizione del libro «in tre fasi temporali ben distinte».¹ La prima si colloca tra il 1953 e il 1955 ed è quindi contemporanea ai testi in italiano, in inglese e in francese che Rosselli riunirà in *Primi Scritti (1952-1963)*;² a tale periodo risale il nucleo di poesie in inglese *October Elizabethans*, originariamente parte integrante del corpus di *Sleep* e in seguito pubblicato in *Primi scritti*. La seconda fase va dal 1960 al 1961: sono gli stessi anni che Rosselli indica per la composizione della sezione *Variazioni di Variazioni Belliche*. La terza e ultima, infine, coincide con il biennio 1965-1966 ed è successiva alla pubblicazione di *Variazioni Belliche* e alla stesura di *Serie Ospedaliera* (che, stando a quanto afferma Rosselli, si protrae dal 1963 al 1965). In questo arco di tempo la scrittura in inglese si affianca a quella in italiano senza prefigurare una gerarchia: come si evince dal *Diario in tre lingue*, gli anni Cinquanta e Sessanta rappresentano per Rosselli un periodo di forte sperimentazione anche e soprattutto linguistica, dove le strutture di inglese, italiano e francese coesistono e si influenzano reciprocamente, fino alla personalissima fusione linguistica che conoscerà il suo culmine nella *Libellula* e in *Variazioni Belliche*.

Alla fine degli anni Sessanta, tuttavia, Rosselli inizia a lavorare a *Documento* e *Sleep* viene accantonato; le cause dell'abbandono non risiedono soltanto in motivi di ordine artistico: i fallimentari tentativi di pubblicare la raccolta presso editori stranieri (testimoniati dal carteggio con il fratello John)³ e la progressiva affermazione come autrice prevalentemente italiana hanno alterato la funzione del corpus in inglese e il suo posizionamento nel complesso dell'opera di Rosselli. La fisionomia di *Sleep* in quanto libro si sviluppa nel tempo e il suo risultato finale è compromesso con la costruzione della figura autoriale che Rosselli compie durante gli anni Ottanta: un graduale lavoro di assestamento della produzione inedita realizzato soprattutto tramite la stampa di *Primi Scritti*, degli *Appunti Sparsi e Persi (1966-1977)* e dell'*Antologia poetica* curata da Giacinto Spagnoletti.⁴ In tale contesto si colloca anche

¹ Tanello in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovanuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di F. Carbognin, C. Carpita, S. De March, G. Palli Baroni, E. Tanello, saggio introduttivo di E. Tanello, Milano, Mondadori, 2012, p. 1483. Le successive citazioni delle opere di Rosselli saranno tratte da questa edizione.

² A. ROSSELLI, *Primi scritti (1952-1963)*, Milano, Guanda, 1980.

³ Per questa e per altre notizie relative alla storia di *Sleep* si veda la *Storia del libro* di Tanello, curatrice del libro nel Meridiano: *Sleep*, a cura di E. Tanello, in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1471-1504: 1483-1494.

⁴ A. ROSSELLI, *Appunti sparsi e persi (1966-1977)*, prefazione di A. Rosselli, Reggio Emilia, Ælia Lælia, 1983; EAD., *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, con un saggio di G. Giudici, Milano, Garzanti, 1987.

il recupero dell'iniziale progetto di un libro di poesie in inglese, da tradurre per renderle accessibili a un pubblico italiano.

Gli autografi e i dattiloscritti conservati presso il Centro Manoscritti dell'Università di Pavia⁵ consentono di ripercorrere da vicino le diverse fasi di questo secondo periodo della storia di *Sleep*. Si tratta di cinque fascicoli siglati SL.1, SL.2, SL.3, SL.4 e SL.5.

I primi due faldoni contengono materiale relativo alle fasi iniziali di allestimento: spiccano le due copie del dattiloscritto originale di *Sleep* in inglese contenenti 124 poesie (ROS-01-0024 SL.1 cartella 24 e ROS-01-0029 SL.2 cartella 25). Ciascuna lirica riporta, oltre alla data di composizione (in basso a destra, dattiloscritta), l'indicazione di eventuali anticipazioni in rivista e altre notizie (in alto a destra, dattiloscritte; in genere, nel caso di poesie tradotte in italiano, viene indicato l'autore della traduzione). Su questi dattiloscritti Rosselli dovette condurre la selezione dei testi da fare tradurre, visto che le poesie escluse riportano la dicitura «escluso non tradotto».

I fascicoli SL.3, SL.4, SL.5 testimoniano invece il lavoro di traduzione del libro e risultano particolarmente preziosi per lo studio delle modalità rettorie di Rosselli. In particolare il dattiloscritto ROS-01-0032 SL.3 cartella A (ma conservato nel faldone SL.2) consta di 40 carte e riporta una serie di interventi effettuati da Rosselli su 20 traduzioni di Tandello.⁶ Si tratta di una prima fase a cui fa seguito quella di ROS-01-0033 SL.4 cartella B (conservato nel faldone SL.3), un dattiloscritto rilegato di 193 pagine (ma l'intestazione ne conta erroneamente 185) contenente la versione finale per Garzanti. Il successivo (secondo l'ordinamento del fondo) ROS-01-0034 SL.5 cartella B I-VI (conservato nel faldone SL.4) è una copia di 0033.⁷

La situazione testuale e variantistica di 0033 e 0034 è quantomai fluttuante. In 0033 si riconoscono più interventi: una prima serie di correzio-

⁵ Mi piace qui ringraziare il Presidente Giuseppe Antonelli, la Dottoressa Chiara Andreatta e tutto il personale del Centro per la loro cortesia e per il supporto durante le fasi di questa ricerca.

⁶ Le poesie tradotte sono: *so finally we have reached the level; the rose and the dew; the terrible transport of love; a soft sonnet; we have newly learned to sin; The lovely train of thought; We drag on, earth bound; Hell, loomed out with perfect; In a fit they embraced; radioactive confusion bite into my heart; the soft agate eye of the neighbor; Ravish the import of cigarettes; Actions in my brain; If my mind were fit a king's; Do come see my poetry; Which crowned whith torn itself; you sweet, sweet, sweet, child; the floss on the mill; And this good cause apperead; Are you not great?*

⁷ Per evitare di confondere i dattiloscritti con i faldoni che presentano sigla 'SL. [esponente]' dopo la prima citazione mi riferirò ai fascicoli indicando la sola numerazione: 0032, 0033, 0034, ecc.

ni con inchiostro nero si trova anche in 0034, essendo quest'ultimo una copia di 0033 che rimane, come si è detto, la base per l'allestimento del libro. Dopo aver fotocopiato 0033 creando la copia 0034, tuttavia, Rosselli effettua ancora una serie di correzioni a matita e/o con inchiostro blu su 0033 che non sempre trovano corrispondenza in 0034 e, di conseguenza, nella traduzione promossa a stampa. A ciò si aggiunga che anche 0034 presenta correzioni effettuate a matita, diverse da quelle di 0033: non numerose, ma comunque autografe.

La lettura e l'interpretazione delle varianti di 0033 e 0034 meriterebbe uno studio a sé, che mi prometto di compiere in altra sede; qui mi limito a osservare come Rosselli tenda a intervenire sulla traduzione da 'autrice', chiedendo cioè a Tanello di effettuare interventi di tipo stilistico, non soltanto legati al piano della lingua.⁸ In questo senso, allora, la componente autoriale influenza in maniera decisa il risultato. Anche se a più riprese Rosselli aveva dichiarato di non essere in grado di tradurre sé stessa e di preferire una diffusione dei soli originali,⁹ la difficoltà di trovare un pubblico per i testi in inglese la costringe a cercare una soluzione per la versione in italiano. Dapprima con la pubblicazione di *Sleep* bilingue con autotraduzione: la selezione di testi apparsi sul numero 19 della terza serie di «Nuovi Argomenti» nel 1986,¹⁰ alla quale faranno seguito altre prove di traduzione in proprio.¹¹ Tale opzione, tuttavia, non è ritenuta idonea da Rosselli («[...] tradurre sé stessi è ripugnante. Ho cominciato a farlo perché non ero soddisfatta delle traduzioni altrui»),¹² che pertanto acconsente all'idea di ricorrere a un traduttore.

Nel 1989 l'editore romano Rossi & Spera pubblica la plaquette *Sonno-Sleep (1953-1966)* nella collana di poesia «Silvia», il cui sottotitolo recita

⁸ Un solo esempio, neppure tra i più significativi: in *Why do you hamper me with words?* Tanello traduce «the poorer / men» con «i più poveri / uomini» e «from / all that greed may overbear» con «da / tutto ciò che sopraffà l'avidità»; in 0033 Rosselli inverte l'ordine delle due parole («l'avidità sopraffà») mentre in 0034 rende «the poorer / men» con «gl'uomini / poveri».

⁹ Tanello in EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 1487.

¹⁰ A. Rosselli, *Sleep*, traduzione di A. Rosselli, in «Nuovi Argomenti»; 19 III, 1986, pp. 24-23.

¹¹ Per l'elenco completo si veda EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 1477-1481.

¹² Rosselli in P. DI STEFANO, *Tradurre se stessi*, in A. ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 140 [nelle successive citazioni mi riferirò al volume con il nome di *Interviste*].

«Collana di poesia erotica femminile diretta da Gianna Sarra».¹³ Il volume contiene venti poesie in inglese oltre alle versioni in italiano di Porta ed è strutturato secondo i criteri del libro d'artista: le liriche sono accompagnate da quattro litografie (grigio su carta bianca) dell'artista Lorenzo Tornabuoni. La raccolta si presenta non come l'esordio in inglese di una giovane poeta, bensì come «un esempio molto raro di “poesia a quattro mani” o a due corpi»,¹⁴ realizzata da due figure centrali nella scena letteraria di quegli anni. Una prima declinazione della problematica autoriale in rapporto a *Sleep* è quindi legata ad aspetti empirici, come la costruzione di una fisionomia riconoscibile all'interno del campo letterario: soltanto quando l'autorialità di Rosselli sarà delineata dai libri in italiano il mondo editoriale dimostrerà interesse verso un'opera scritta in una lingua difficile e personale come l'inglese di Rosselli. Si tratta, forse, di un doppio riconoscimento. Da un lato quello accordato dai critici e dagli editori; per altro verso la stampa sancisce l'autopromozione del materiale in inglese, precedentemente ritenuto compromesso con il periodo di formazione poetica giovanile. Sono gli anni della piena riapertura del cantiere inglese: mentre sviluppa *Sonno-Sleep* (S89) insieme a Porta (e insieme al di lui amico Lawrence Smith, il quale, nonostante le perplessità di Amelia, darà un apporto sostanziale alla traduzione), Rosselli riprende a lavorare sul restante corpus inedito con Tandello. Dalle 124 liriche ne vengono scelte 88 (inclusi i primi 15 testi di S89) che andranno a comporre il quarto libro rosselliano, *Sleep* (S92), pubblicato da Garzanti nel 1992.¹⁵ Il canzoniere inglese, inseguito, abbandonato e ripreso per quasi quarant'anni viene finalmente portato a termine.

2. STRUTTURA E SENSO, AUTORIALITÀ

Anche se coerente con quanto Rosselli aveva già fatto con i libri precedenti, è in qualche misura sorprendente il fatto che in un arco di tempo così ampio le singole poesie abbiano conservato una sostanziale omogeneità testuale, sia per quanto riguarda il processo variantistico (a differenza delle traduzioni Rosselli-Tandello), sia al livello del macrotesto. La successione dei testi in

¹³ EAD., *Sonno-Sleep (1953-1996)*, versione italiana di A. Porta, Roma, Rossi & Spera, 1989 [poi Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, prefazione di N. Lorenzini].

¹⁴ Secondo la definizione fornita dallo stesso Porta che si legge nella lettera a Rosselli del 27 agosto 1987: Porta in *ivi*, p. 76.

¹⁵ A. ROSSELLI, *Sleep. Poesie in inglese*, traduzione italiana e postfazione di E. Tandello, Milano, Garzanti, 1992 [poi in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 853-1045].

S89 e in S92 riproduce fedelmente l'originale ordinamento cronologico di 0024 e 0029.¹⁶ È tuttavia legittimo chiedersi se a tale criterio corrisponda una struttura tematica e se la forma del 'canzoniere' racconti anche di una diacronia interna dell'io lirico. La seguente tabella sintetizza le informazioni fin qui menzionate. Oltre agli incipit di Porta e Tanello si riportano quelli di Rosselli dalle versioni di «Nuovi Argomenti»:¹⁷

<i>Sleep</i> NA, III 19, 1986	<i>Sleep</i> 1989 / 2003	<i>Sleep</i> 1992	Incipit di Porta	Incipit di Rosselli	Incipit di Tanello
4. <i>Well, so, patience to our souls</i>	<i>Well, so, patience to our souls</i>	3	Dunque, va bene, pazienza per le nostre anime	Bene, dunque, pazienza alle nostre anime.	Ebbene, allora, pazienza per le nostre anime
17. <i>o the trees are wild with winter tension</i>	X	12	X	oh gli alberi sono scossi di tensione invernale	oh gli alberi sono scossi di tensione invernale
19. <i>o the shal- lops put out to the sea and we remain ashore</i>	X	14	X	oh le scialuppe escono in mare e noi restiamo a riva	o le scialuppe calate in mano e noi restiamo a terra
X	<i>gone my love negates</i>	6	andato mio amore nega	X	andato il mio amore nega

¹⁶ Si veda Tanello, *Profilo del libro*, in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1495-1496: «Secondo le indicazioni, è possibile ricostruire, all'interno della struttura cronologica, tre momenti o 'fasce' temporali. La prima, giovanile, comprende, dopo il testo più antico, *What woke*, che è del 1953, 26 poesie datate 1955: da *hell, loomed out* a "Time". Di queste solo 17 rifluiscono nel volume Garzanti. Seguono 6 pezzi del 1956: da *those thoughts a a hundred times* (ma se teniamo conto dei 24 di *October Elizabethans*, le poesie salgono a 30). Uno è del 1957: *the lovely train of thought*. L'unico testo del 1958 (*Long before the summer*) è del 1959 (*We drag on*), insieme ai due del 1960 (*Hell, loomed out* e *In the pale bloom of flower*), fungono da spartiacque con la 'fascia' di 18 testi del 1961: da *Paul was a Worthless as was her itinerary* (13 entrano a far parte di *Sleep*). La terza fascia occupa il triennio 1964-1966, e consiste di tre testi del 1964 (*Ravish the import; No solution to your feeling; Straight as a shaft of light*) e altrettanti del 1966 (*You would not take responsibility; Would you have me fry; Accidents befell her*), che chiudono il libro. Il nucleo più consistente è quello delle poesie scritte nel 1965, 64, da *Must I tire my mind out* a *Are you not great?*: in *Sleep* ne confluiscono 38».

¹⁷ La numerazione nella casella *Sleep* 1992 indica il posizionamento della poesia nell'edizione Garzanti, il segno «X» indica l'esclusione dalla raccolta o la mancata traduzione. Le prime quattro poesie di «Nuovi Argomenti» recano la data 1955, le successive cinque quella del 1956, l'ultima del 1958.

X	<i>the terrible transport of love</i>	13	l'estasi tremenda dell'amore	X	il terribile trasporto dell'amore
X	<i>you seem to hear angels mocking you</i>	17	sembri udire angeli deriderti	X	sembri udire gli angeli deriderti
25. <i>no i did not love you I see this clear again or think I do</i>	<i>no I did not love you I see this clear again or think I do</i>	18	no non ti volevo bene questo mi è ancora chiaro	no non ti amavo capisco questo chiaramente di nuovo o lo penso che	no io non ti amavo lo vedo di nuovo chiaramente o almeno penso che
27. <i>those thoughts which most appealingly had made me closer</i>	X	20	X	questi pensieri che tanto attraentamente m'avevano ravvicinato al tuo essere	quei pensieri che tanto attraenti m'avevano avvicinata
29. <i>A soft sonnet is all the strength I have</i>	X	22	X	un soffice sonnetto è tutta la forza che ho	un tenero sonnetto è tutta la forza che ho
30. <i>ha so you had thought you would have found felicity</i>	X	23	X	ha allora avete pensato avreste trovato la felicità	ah così pensavi che avresti trovato la felicità
31. <i>we have newly learned to sin, to sing that</i>	X	24	X	abbiamo di nuovo imparato a peccare, a cantare ciò	abbiamo nuovamente imparato a peccare, a cantare, ciò-
32. <i>a hundred times must i flow o'er the tiger trees</i>	X	25	X	un centinaio di volte debbo scavalcare gli alberi tigrì	cento volte devo scorrere sovr'alberi tigrì
34. <i>Long before the summer had flown, green grass</i>	X	27	X	Molto prima che l'estate si fosse involata, erba verde	Molto prima che l'estate fosse sfuggita, verde erba
X	<i>Hell, loomed out with perfect hands, wrapped</i>	2, 29	Inferno, tessuto da mani perfette, avvolse	X	l'inferno, tessuto da mani perfette, avvolse

X	<i>In a fit they embraced, their destinies</i>	32	In un accesso si abbracciarono, le loro sorti	X	In un impeto s'abbracciarono, i loro destini
X	<i>We had lit the world with our calling but</i>	33	Con la nostra vocazione abbiamo illuminato il mondo ma	X	Avevamo chiamato il mondo con la nostra chiamata ma
X	<i>To call to love is but to make the name</i>	34	Appellarsi all'amore non è che fare il nome	X	Invocare l'amore non è che fare il nome
X	<i>radioactive confusion bit into my</i>	39	confusione radioattiva addentava il mio	X	confusione radioattiva addentava il / mio
X	<i>The hard eyes of the lucky few were</i>	42	Gli occhi crudeli dei pochi fortunati erano	X	I duri occhi dei pochi fortunati erano
X	<i>Worthless as was her itinerary to fame</i>	43	Come senza valore era il suo itinerario alla fama	X	Come senza valore era il suo itinerario alla fama
X	<i>three-surfaced corner</i>	49	angolo di tre piani	X	angolo a tre superfici
X	<i>you might as well think one thing or another</i>	53	tanto varrebbe che tu pensassi una cosa o l'altra	X	tanto vale che tu pensi una cosa o l'altra
X	<i>Actions in my brain: these verbs, whose celerity</i>	54	Azioni nel mio cervello: questi verbi, la cui celerità	X	Azioni nella mente: questi verbi, la cui celerità
X	<i>I am so much in your power that you do not know</i>	X	Sono tanto in tuo potere che non sai	X	X
X	<i>Peer down my goat of hell, see its juicy</i>	X	Guarda dentro la mia capra d'inferno, guarda la sua	X	X

X	<i>He isn't ready for a balanced approval of this</i>	X	Non è pronto per una equilibrata approvazione del	X	X
X	<i>And then decide: we'll have no more of rejuvenated</i>	X	Dunque deci- diamo: non ne avremo più di sangue	X	X
X	<i>Quite quiet you lay off criticizing, anyone but</i>	X	Silentissimo, tu non critichi più, nessuno salvo	X	X

Appurato che uno o più gruppi di testi appartengono allo stesso periodo di composizione, resta da verificare se la resistenza allo sfaldamento rifletta anche un'unitarietà tematica o di contenuto. I rapporti intratestuali, nel caso di Rosselli, possono essere un supporto all'esegesi delle poesie e fornire chiavi di lettura laddove il significato viene considerato imperscrutabile o poco chiaro. Anche in *Variazioni Belliche* o in *Serie Ospedaliera* la misura del singolo testo appare spesso non sufficiente a rendere intelligibile il discorso rosselliano, dal momento che questo deriva dall'insieme, e cioè dalla costruzione 'a grappolo' dei componenti. Per quanto riguarda *Sleep* le liriche di S89 e S92 sembrano portare avanti un unico discorso amoroso provvisto di un inizio e una fine abbastanza definiti. La diversa misura delle due raccolte non pregiudica la continuità dei blocchi nel passaggio da rivista a volume o da *plaquette* a volume, anche se, ovviamente, S92 amplia di molto la trattazione soprattutto per via dei 39 testi scritti nel 1965 che quasi costituiscono una sub-unità, almeno dal punto di vista formale, vista la loro struttura 'cubica', prossima alle liriche di *Variazioni Belliche*.

L'interdipendenza di alcune poesie rimane a ogni modo evidente. È il caso della coppia *o the trees are wild* e *o the shallops put out* (numeri 12 e 14 di S92) o del gruppo di testi presenti su «Nuovi Argomenti» e accolti in *Sleep* del 1992 quasi nella stessa successione (da *no i did not love you* a *Long before the summer*, numeri 18, 20, 22, 23, 24, 25, 27 di S92). Identico processo è osservabile per le poesie già comparse in S89 e presenti con lo stesso ordine anche nell'edizione ampliata: il quartetto *Hell, loomed out, In a fit they embraced, We had lit the world* e *To call to love* (numeri 29, 32, 33 e 34 di S92), il trio *radioactive confusion, The hard eyes* e *Worthless as was* (numeri 39, 42 e 43 di S92) e la coppia *you might as well* e *Actions in my brain* (numeri 53

e 54 di S92). La ricorrenza di immagini o di motivi interni di tipo fonetico-linguistico e lessicale che si rincorrono da una lirica all'altra amplifica la sensazione di trovarsi di fronte a un macrotesto più ampio dove ogni lirica rappresenta un momento della vicenda erotico-amorosa tra l'io lirico e il suo interlocutore.

Leggiamo, per esempio, la prima coppia:

<p>o the trees are wild with winter tension and the leaves rush upon the big mat gallop-horsed (and the leaves tumble like wild birds on the heat)</p>	<p>o the shallops put out to sea and we remain ashore gnawing into the salt bread of disaster (his is a used phrase, and we do prefer it).</p>
--	--

Al di là della simile struttura retorica (invocazione + soggetto plurale costituito da un ente non umano + altro soggetto che compie un'altra azione + frase assertiva tra parentesi), è possibile che la consistenza fonetica di «gallop», 'galoppo', abbia favorito l'insorgere del «controllato poliglottismo giocoso»¹⁸ di «shallops» per 'scialuppe' nella seconda poesia, ipotesi avvalorata dalla mancanza di punteggiatura alla fine di *o the trees are wild* e di *the terrible transport of love*. Anche il tono di quest'ultima è coerente con quello di *o the trees are wild* e *o the shallops put out*; il suo inserimento tra i due brevi componimenti in S92 sembra anzi suggerire un possibile significato celato dietro gli «alberi scossi» dal fremito dell'inverno e le «scialuppe calate in mare» (trad. Tanello):

the terrible transport of love
(a hidden fibre of
hate) recovers its
grace, when we slip
by its roaring gate. Do
come rose
dew
kill the cold horse
galloping its mane flying outwards

¹⁸ Così Tanello nella postfazione a *Sleep, La poesia inglese di Amelia Rosselli*, ora in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1472-1476: 1475.

Sebbene la consueta elusività della scrittura rosselliana renda superfluo qualsiasi tentativo di fornire una lettura univoca,¹⁹ le parole-immagini ricorrenti in S89 e in ampie zone di S92 confermano la portata erotico-amorosa del canzoniere. Il *refrain* delle figure sembra svolgere una funzione simile a quella della variazione sintattica dei componenti in italiano²⁰ e di alcuni testi della seconda parte di S92. In questo modo il significato letterale trascolora e si arricchisce in ogni ripetizione variata, dando vita a un gioco di ampliamento semantico dal quale è possibile ricavare un'interpretazione collettiva.

Nel caso del cavallo galoppante evocato in *o the trees* e descritto come «cold», 'freddo', in *the terrible transport of love* bisogna ritornare alla poesia precedente a *o the trees*, dove si legge che «the rose and the dew / are but a images of you; little / symbols, upon the great rack», «la rosa e la rugiada / non sono che immagini di te; piccoli / simboli, sulla gran ruota» (trad. Tandello). Se si prende per buona l'affermazione, la rosa e la rugiada sono rappresentazioni di un tu al quale in *the terrible transport of love* l'io lirico si rivolge chiedendogli di uccidere il cavallo. La figura dell'animale, dunque, potrebbe essere un'icona in grado di sintetizzare una serie di sentimenti legati alla passione, così come gli «alberi [...] scossi» e le «foglie [che] precipitano sulla vasta soglia» potrebbero voler dire la concitazione dei momenti immediatamente precedenti al «terribile trasporto dell'amore». Nella configurazione di S92, allora, le «scialuppe [...] in mare» e i due personaggi che rimangono a terra (l'io e il tu-rosa-rugiada?) chiuderebbero la scena evocando la quiete – ma anche la delusione – che fa seguito a un amplesso o a un incontro tra due innamorati. Si tratterebbe, comunque, di una chiusa provvisoria, poiché la lirica seguente rilancia uno scenario 'aquatico' («Ashore's the great servility / mobile on its two-legged carts», «A riva la gran bassezza / si muove su carri a due zampe», trad. Tandello), senza considerare che l'intero libro prevede un unico movimento senza nessuna divisione in sezioni ma con una continua trasmigrazione di plessi fonetici, parole e figure da un testo all'altro.

3. SENSO E TEMA

La breve misura di S89 permette di fissare più nettamente il percorso compiuto dal soggetto poetico. Nella prefazione a S89 del 2003 Niva Lorenzini

¹⁹ Rimando a proposito alla lettura fornita da Stefano Giovannuzzi: S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli: poesia e biografia*, Novara, Interlinea, 2016.

²⁰ Si veda il noto esempio da *Variazioni Belliche*: «Tutto il mondo è vedovo // se è vero che tu cammini ancora / tutto il mondo è vedovo se è vero! / [...] e il mondo è vedovo e il mondo è cieco se tu cammini [...]»).

si interroga circa i motivi che hanno indotto Rosselli a effettuare «una selezione così parca (20 testi; addirittura 10 in una prima proposta a Gianna Sarra, responsabile di collana) rispetto al materiale magmatico e tutt'altro che sistematizzato»²¹ della restante produzione inglese. Opportunamente Lorenzini richiama la lettera del 13 dicembre 1986 dove Rosselli dichiara a Porta di avere selezionato le 20 poesie da tradurre tra le 124 «tratte da un libro intitolato "Sleep" (1953-1966)», operando «una scelta attenta, per aderire al tema».²² Dunque l'architettura di S89 si fonda su un tema la cui definizione può avere indirizzato Rosselli a optare per la *plaquette*, un formato minore che contestualmente le consentiva di non rinunciare «al progetto di pubblicare il libro integralmente».²³

La scansione secondo un percorso dove ogni lirica costituisce una tappa della vicenda amorosa è del resto testimoniata dalla cartella 24 di SL.6 (ROS-01-0035 SL.6), conservata a Pavia. Si tratta di due fogli dattiloscritti e numerati a penna «1)» e «2)», firmati da Rosselli e datati «3 / 10 / '90». Il primo foglio reca il titolo: «note per "SLEEP" (SONNO) [a capo] (1953-1966) edizione" Rossi & Spera Roma 1989».²⁴ Nell'elenco, redatto a volume ormai concluso, Rosselli individua il tema di ciascun componimento e fornisce una serie di commenti linguistici. La lista è accostabile al *Glossarietto* per *Variazioni Belliche* o allo stesso *Spazi Metrici*: spesso, nel caso di Rosselli, spiegazioni o dichiarazioni non hanno un carattere programmatico rispetto alla scrittura; l'impressione, piuttosto, è che la loro funzione sia soprattutto quella di sistematizzare *a posteriori* quanto già fatto sul piano tematico o formale. Ciò non significa che questo tipo di materiale non possa offrire indicazioni utili a una migliore comprensione della poetica e dei testi: solo, occorre tenere presente la loro funzione e, quando possibile, i motivi, a volte extratestuali, che ne hanno determinato la stesura (come per esempio la sollecitazione di Pasolini per quanto riguarda *Spazi Metrici*).

Nel caso di S89 la lettura delle *note* permette di enucleare le singole 'stazioni' dell'itinerario così come erano state intese da Rosselli un anno dopo la pubblicazione della *plaquette*. Il documento è, in effetti, prezioso sia perché

²¹ N. LORENZINI, *Rosselli-Porta, Poesia a quattro mani o a due corpi*, in ROSSELLI, *Sonno-Sleep*, cit., pp. 7-25: 8.

²² *Ivi*, p. 72.

²³ E. TANDELLO, *Storia del libro*, in ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1489. Si veda inoltre la lettera a Porta del 28 ottobre 1986 in ROSSELLI, *Sonno-Sleep*, cit., pp. 70-71.

²⁴ Il documento, perlopiù ignorato dalla critica nonostante la sua rilevanza, viene invece tenuto presente da Lorenzini per la stesura della sua prefazione a S89 dove, alla nota 19, si legge una generale descrizione del contenuto: LORENZINI, *Rosselli-Porta*, cit., pp. 24-25.

offre notizie sulla traduzione e sui modelli di *Sleep*, sia perché permette di gettare una luce sull'interpretazione di testi dal significato non sempre intelligibile. In particolare le *note* insistono su tre aspetti principali:

1. chiarimenti riguardo alla traduzione in inglese;
2. indicazioni di stile;
3. individuazione del tema di ciascuna poesia.

Per quanto riguarda il passaggio dall'inglese all'italiano Rosselli chiarisce il significato di una serie di espressioni, spesso riprendendo la traduzione di Porta, differente da quella di Tanello:

gone my love negates: «[...] “the wheel in hand” “in mano il timone”» [trad. Tanello: «il timone in mano»]

no i did not love you: «“see this music!” “guarda questa musica!”» [trad. Tanello: «vedi questa musica!»]

In a fit they embraced: «a) vedere prime due parti quanto a descrizione (per traslato) dell'erotico: “le ossa” come “apparato” “heavy to handle” “pesanti da maneggiare”» [trad. Porta: «pesante da maneggiarsi»; Tanello: «pesante da maneggiare»]

[...]

“stage” = “palco” [trad. Tanello: «palcoscenico»]

c) temporaneità dell'amore che può: “shake off responsibilities/ but for a time” “sbarazzarsi di responsabilità / solo per un istante”» [trad. Porta: «si sbarazza di responsabilità ma / solo per un istante»; Tanello: «si sbarazza di responsabilità / ma solo per poco»]

We had lit the world: «love that “embitters the farce” “amareggia la farsa”» [ingl. «has embittered»; trad. Porta: «ha amareggiato la farsa»; Tanello: «ha resa amara la farsa»]

radioactive confusion: «giochi di parole da decifrare: temi di raggi e luce della prima stanza: a) “radioactive confusion” “confusione radioattiva”. b) “brain radiant” “cervello radiante” [trad. Tanello: «cervello raggianti»] c) “the bell flashing” “il campanello luccicante”» [trad. Tanello: «la campana lampeggiante»]

The hard eyes: «“perhaps you have mislaid my heart” “forse hai smarrito il mio cuore” b) altre libertà possibili: “nevertheless another chance he got her/too”

“ciononostante un'altra occasione generò anche / lei”» [trad. Tanello: «ma tuttavia un'altra occasione generò anche / lei»]

Potrebbe darsi che le indicazioni fossero destinate a Tanello per la sua traduzione, anche se Rosselli annota le cinque poesie finali che, come detto, non faranno parte di S92. Certamente 0032, 0033 e 0034 presentano lezioni differenti ed è, di conseguenza, difficile stabilirne la funzione in rapporto a una presunta ultima volontà dell'autrice. Ciò nonostante, le *note* certamente testimoniano, ancora una volta, il ruolo attivo di Rosselli nel processo di traduzione, oltre alla disponibilità a offrire chiarimenti sul versante dei modelli: Shakespeare, prima di tutto (*gone my love negates*: «Otello con the wheel in hand»; *In a fit they embraced*: «b) immagini degli attori sul palcoscenico (influsso shakespeariano) “farce” = “farsa” “stage” = “palco” »), ma anche Cummings quale referente per precise scelte espressive («no i did not love you: l'uso della “i” piccola per “io” (in inglese “I”), di derivazione cummingsiana»): precedenti stilistici che si aggiungono alle altre influenze di Plath e Dickinson per quanto concerne l'impostazione della voce del soggetto.

Le notizie senza dubbio più interessanti desumibili da 0035 sono tuttavia relative alla costruzione del senso. Grazie alla nota apprendiamo che la storia di S89 riguarda un io femminile e un tu maschile (*no i did not love you*: «tema dell'anelare della donna nei confronti dell'uomo [...] repressione dello “élan” passionale come compito della donna»): un'affermazione che contraddice quanto Rosselli stessa ha affermato in sede di intervista:

[...] le poesie di *Sleep* sembrano un dialogo tra uomo e donna, ma in realtà è un dialogo immaginario perché non c'è un vero uomo dietro quel tu maschile. In quel periodo [quale?] leggevo molto in inglese, e scrivevo generalmente in italiano evidentemente riuscivo a inventarmi relazioni uomo donna e temi, come quello mistico, con molta facilità, pur non avendo un immediato riferimento alla realtà autobiografica.²⁵

Anche se in questo caso Rosselli si riferisce a S92 e non alla *plaquette*,²⁶ il quadro che emerge dalle *note* è sensibilmente diverso da quanto dichia-

²⁵ Rosselli in M. P. AMMIRATI, *Non si può diventare poeti forzati*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., p. 158.

²⁶ La natura erotica di quest'ultima viene del resto confermata dalla stessa Amelia: «Prima, però, abbiamo tirato fuori una *plaquette* con i disegni di Lorenzo Tornabuoni. Abbiamo scelto venti poesie e il poeta Antonio Porta, che traduceva molto dall'americano, e molto bene devo dire, s'è confrontato col testo e, siccome questa è una collana dell'editore Rossi & Spera di Roma che voleva essere, non so, tra l'amoroso e il sessuale, dovetti pescare

rato, dal momento che la casistica amorosa viene descritta con dovizia di particolari: i due amanti sono coinvolti in un rapporto soffocante (*the terrible transport of love*: «il soffocare la passione») e accidentato (*you seem to hear angels*: «ostacoli alla passione») che apre a uno scenario infernale e al sussultorio processo di attrazione e rifiuto (*Hell loomed out with perfect hands*: «a) tematica dell'inferno amoroso-sessuale b) l'impossibilità dell'amore»; *radioactive confusion*: «tema della separazione amorosa; dolore e tormento o tortura della separazione»; *Peer down my goat of hell*: «inferno e rifiuto»).

L'amore, la passione e il sesso sono condizioni che determinano frustrazione (*We had lit the world*: «amore insoddisfatto sia della donna sia dell'uomo»), dipendenza fisica (*I am so much in your power*: «dipendenza della donna sul piano sessuale-amoroso») e psicologica (*you might as well*: «dissidio con l'uomo sul piano [aggiunta a penna: «(intellettuale)»] del pensiero; rifiuto della dipendenza psicologica»). Gli illusori momenti di pace (*Worthless as was her itinerary*: «amore come consolazione; amore come "bargain unutterable" "contratto indicibile"») sono conquistati al prezzo di infinite mediazioni e logoramenti (*To call to love*: «appellarsi all'amore = usura quadro indiretto dell'equazione»).

In questo paesaggio interiore il dissidio tra la volontà di sottrarsi al gioco sentimentale e la necessità dell'amore generano l'inganno e la farsa tra i due astanti, trasformandoli in due figure intente a recitare un copione ormai privo di passione (la già ricordata teatralizzazione shakesperiana dell'eros di *gone my love negates* – dove si menziona la «nostalgia amorosa» – e di *In a fit they embraced*). È la rozza volontà di dominio della figura maschile a indurre l'io a interrompere il rapporto (*The hard eyes*: «a) dissidio della donna per la rozzezza dell'uomo»; *He isn't ready*: «a) descrizione dell'uomo descrizione del tentato rifiuto della donna»): una fuga resa possibile attraverso la scrittura. La riflessione metapoetica rappresenta, infatti, il tema sottotraccia della raccolta, un percorso dichiarato fin dalla prima lirica, che proprio nella configurazione di S89 sembra svolgere una funzione di proemio (*Well, so patience to our souls*: «dalla passione sessuale alla sublimazione dello scrivere (ultimi tre versi)»), e che si conclude nelle ultime due poesie dove il soggetto prende definitivamente coscienza della necessità di rompere il legame (*And then decide*: «decisio-

tra queste 126 pagine e 96 poesie, qualcosa del genere; e pescai venti poesie che avessero quella tematica. Ho notato che le donne molto raramente scrivono direttamente di erotica, tendono anzi a confondere l'erotica con il cosiddetto amore» (A. ROSSELLI, *Ho fatto la poeta*, in EAD., *Interviste*, cit., p. 347).

ne di chiusura del rapporto») e realizza una forma di amore più consapevole grazie alla riscoperta della libertà nella gioia (*Quite quite you lay off*: «amore-separazione; libertà dall'amore negli ultimi tre versi: "joy the is the/ liberty" "gioia allora è la libertà" "my mind's flight" "il volo della mia anima [a penna: «mente»]"»).).

Di certo una così limpida enucleazione dei temi affrontati è quantomeno singolare se rapportata all'effettivo dettato dei testi che, come sempre in Rosselli, appare sfuggente e di non immediata decifrazione. Le *note*, tuttavia, dimostrano che qualsiasi tentativo di interpretazione della poesia rosselliana, inteso come ricerca di un significato celato dietro gli impetuosi accostamenti semantici e le ardite forzature della lingua, può essere considerato legittimo, a patto di non forzare i dati biografici, storici e testuali.

4. LA DIVARICAZIONE: POETICHE E AUTORIALITÀ A CONFRONTO

È lo stesso Porta, del resto, a mettere in evidenza alcuni aspetti centrali della scrittura di Rosselli relativi all'interpretazione. La voce Rosselli dell'Archivio Porta custodito presso il Centro APICE dell'Università di Milano contiene una serie di materiali utili per comprendere lo sviluppo del rapporto tra i due poeti. Un rapporto – è utile ricordarlo – avviato nel contesto degli incontri del Gruppo 63 e successivamente approfondito nel corso degli anni. Porta inserirà Rosselli nella sua antologia *Poesia degli anni Settanta*²⁷ e agirà da mediatore con Bompiani per farle ottenere «traduzioni recenti dall'inglese e l'americano»,²⁸ come richiesto da Amelia. Dal suo canto, nelle numerose interviste dove ricostruisce il suo legame con l'area sperimentale, Rosselli non mancherà di riconoscere alla scrittura di Porta uno scarto qualitativo rispetto alle opere degli altri poeti della neoavanguardia, oltre ad ammettere di averne subito l'influenza durante la stesura di *Documento*:²⁹

²⁷ A. PORTA (a cura di) *Poesia degli anni Settanta*, prefazione di E. Siciliano, Milano, Feltrinelli, 1980.

²⁸ A. ROSSELLI, Archivio Porta, b 15, *Corrispondenza Rosselli Amelia*, Lettera di Rosselli a Porta datata «22/5/75», Centro APICE, Università di Milano. Ringrazio il personale del Centro per la disponibilità e per il supporto.

²⁹ Non posso, in questa sede, soffermarmi sul travagliato e complesso legame tra Rosselli e la neoavanguardia; tra i diversi studi che si occupano del problema segnalo il lavoro di Antonio Loreto: A. LORETO, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2014.

[I poeti del *Gruppo 63*] Usano tecniche superatissime. È necessario passare per molte tecniche, ma è obbligatorio, prima di pubblicare i propri versi, conoscere quel che è stato detto e scritto nel passato prossimo e remoto. Il surrealismo è consueto. È bene aggiornarsi viaggiando e leggendo gli stranieri in lingua originale. Di quel gruppo apprezzo Porta per la serietà della ricerca e Pagliarani della *Ragazza Carla*, anteriore alla nascita dell'avanguardia.³⁰

[...]. Stavo a sentire, tutto quel chiacchiericcio critico era un po' pesante. Scoprivano Pound, Joyce e tanti altri che io avevo letto mille volte, che io avevo scoperto tanti anni prima, per via della mia formazione non italiana. A me interessavano soprattutto i testi: per esempio quelli di Antonio Porta o di Massimo Ferretti, che morì troppo presto.³¹

[...] Mi invitarono a partecipare alle loro riunioni. Credo tramite Falzoni, pittore e poeta surrealista. Ma mi preoccupai di non entrare in polemiche ufficiali o officiose. Mi interessavo a loro, ma anche ci pensavo su. Difatti una leggera presa in giro l'ho fatta in certe poesie allusive del mio volume *Primi Scritti*. L'unico poeta al quale mi sentii vicina, e che mi influenzò, fu Antonio Porta. I suoi primi libri mi piacevano, m'incuriosiva la sua astrazione elegante.³²

[...] le discussioni del Gruppo mi suonavano tardive, ma certo ebbi la possibilità di conoscere la poesia di Antonio Porta che fu un incontro molto importante.³³

Solo Porta mi influenzò, non so se in bene o in male, perché in *Documento* proprio quelle poesie dove si sente l'eco di questo strano verso brusco che ha lui, secondo me, sono le peggiori poesie. Dove cioè c'è l'ispirazione metrica di Porta sono le meno buone. Forse è un momento, una fase, ma io addirittura le leverei dal libro. C'è l'influenza di un verso violento e quasi laconico che è l'opposto del verso legato dall'*enjambement* che mi è proprio.³⁴

Provocatoriamente, la poesia portiana viene contrapposta alle «tecniche superatissime» degli altri poeti del Gruppo 63: mentre nella parodia di *Palermo '63* Rosselli mima gli automatismi e i tic ricorrenti in autori quali Gozzi, Spatola, Filippini e Guglielmi, di Porta loda l'«astrazione elegante»

³⁰ Rosselli in E. PECORA, *Scienza e istinto*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., pp. 18-22: 21.

³¹ Rosselli in R. MINORE, *Il dolore in una stanza*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., pp. 62-67: 65.

³² Rosselli in G. SPAGNOLETTI, *Fatti estremi*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., pp. 79-90: 87.

³³ Rosselli in DI STEFANO, *Tradurre se stessi*, cit., p. 140.

³⁴ Rosselli in AMMIRATI, *Non si può diventare*, cit., p. 163.

di opere come *I rapporti* e *Cara*: una postura che convincerà Rosselli ad affidare a lui la traduzione dei testi «assolutamente privati»³⁵ in inglese. Com'è ovvio, questi accetterà l'incarico interpretando il canzoniere metafisico sulla base della propria sensibilità ritmico-linguistica, nonché della poetica.

Può essere senz'altro utile, sotto questo punto di vista, capire quale fosse il giudizio di Porta sulla lirica in italiano prima della collaborazione per la *plaque*. Tra le carte di APICE, oltre alla corrispondenza relativa a S89, già edita da Lorenzini, la cartella Porta b 22 fasc. 55, *Serie autografi e Prime copie scritte* conserva una stesura dattiloscritta inedita datata 26 giugno 1976 di appunti per una recensione di Porta a quattro libri pubblicati nello stesso anno: *Visas* (Feltrinelli) di Vittorio Reta, *Poesie pratiche* (Einaudi) e *Ballate distese* (Geiger) di Nanni Balestrini e *Documento* (Garzanti) di Rosselli.

A proposito del libro rosselliano si legge:

«Documento» è precisamente la documentazione del lavoro che Amelia Rosselli ha svolto con accanimento e «attaccamento» al linguaggio della poesia dal 1966 al 1973 (nello stesso periodo ha scritto anche la «Serie ospedaliera»). Questo lavoro mi pare somigli a quello di un ragno che tesse e ritesse la sua tela senza venire a capo di nessuna simmetria, ingarbugliandosi fino a un punto in cui tutto si capovolge e si chiarisce in un attimo: è il momento in cui la poetica della «divaricazione» dal senso comune raggiunge il suo traguardo di persuasività, in cui le parole della coscienza infelice diventano acquisizioni per la conoscenza felice. Faccio un esempio: «Nevica fuori; e tutto questo rassomiglia / ad una crisi giovanile di pianto se / non fosse che ora le lacrime sono asciutte / come la neve. / Un esperto di questioni metereologiche / direbbe che si tratta di un innamoramento / ma io che sono un esperto in queste / cose direi forse che si tratta di una / imboscata!»³⁶

Innanzitutto Porta individua nell'attenzione al «linguaggio della poesia» la cifra caratteristica del «lavoro» di Rosselli, riconoscendo la centralità degli aspetti metalinguistici di *Documento*. Questo tipo di poetica ottiene il massimo gradiente di «persuasività» proprio nel momento in cui il dato semantico più si allontana «dal senso comune» ed elementi (frasi, sintagmi, parole) che solitamente danno luogo a rappresentazioni crepuscolari e individualistiche guadagnano un ampliamento del senso e acquistano una componente di euforia, soprattutto mediante il ritmo e

³⁵ Rosselli in M. CAPORALI, *Pensare in tre lingue*, in ROSSELLI, *Interviste*, cit., pp. 112-115: 113.

³⁶ A. PORTA, Archivio Porta, b 22, fasc. 55, Centro APICE, Università di Milano.

la sintassi (come nel caso dell'esempio citato): «le parole della coscienza infelice diventano acquisizioni per la conoscenza felice». Se a tale prospettiva Porta assegna il ruolo di *pars costruens* della lirica di Rosselli, il tipo di «simmetria» che risulta da questo tipo di ricerca viene ritenuto «ingarbugliato» come il «lavoro [...] di un ragno che tesse e ritesse la sua tela»: un responso che di certo non avrebbe fatto piacere a Rosselli. Se pure la necessità di ordine rappresenta un cardine della poesia rosselliana – lo stesso *Documento*, dichiarerà Amelia, è stato composto secondo le regole definite in *Spazi Metrici* – la forma testuale che da quella teoria dovrebbe scaturire si discosta di molto dalla «simmetria» così come Porta la intende. Quest'ultimo legge *Documento* attraverso il diaframma della propria autorialità ed è pertanto ovvio che gli esiti ai quali Rosselli perviene siano avvertiti come disarmonici. Negli anni intorno a *Documento* Porta pubblica raccolte come *Week-end*, del 1974, e compone una parte dei testi che saranno successivamente accolti in *Passi Passaggi* (1976-1979), la silloge che uscirà con Mondadori nel 1980.³⁷ Dal confronto tra queste opere e *Serie Ospedaliera* o *Documento* le differenze tra l'operazione di Porta e quella coeva di Rosselli emergono nettamente.

La lettura di un componimento come *Rimario*, da *Week-end*, le rende immediatamente percepibili:

Rimario

I.	II.
abbrutiti	vergine
appetiti	margin
calzoni	luccica
bocconi	stuzzica
pagliacci	profitto
ghiacci	confitto

³⁷ ID., *Week-end*, Cooperativa Scrittori Editrice, Roma 1974; ID., *Passi Passaggi* (1976-1979), Milano, Mondadori, 1980. Cito da ID., *Tutte le poesie* (1956-1989), a cura di N. Lorenzini, Milano, Garzanti, 2009.

bava	sommuove
schiaiva	rimuove
neve	confine
beve	divine
sementi	infinito
dementi	trito
figlio	liscia
artiglio	piscia
	montagna
	cagna ³⁸

In un testo del genere la simmetria, oltre a palesarsi nella disposizione grafica delle coppie rimiche nella pagina, prevede anche una sorta di azzeramento del soggetto che rende possibile azzardare una lettura 'etica', ossia fondata su un principio di oggettività nella trasmissione dei contenuti al lettore. Certamente non tutte le liriche di Porta nel periodo considerato raggiungono questo grado di astrattezza; e però la distanza complessiva tra la *poetica degli oggetti* e il radicato soggettivismo di *Documento* rimane ampia, nonostante la necessità di ordine sia un elemento che accomuna autrice e autore. Proprio l'ambito della costruzione del soggetto è quello dove i divari sono più percepibili, com'è del resto logico aspettarsi se si tengono presenti dichiarazioni di poetica portiana vicine alla formula di Alfredo Giuliani che ne *I novissimi* auspicava una «riduzione dell'io, quale produttore di significati»: ³⁹ un tipo di sperimentazione nei confronti della quale il debordante io rosselliano si manterrà costantemente alieno. Nel suo contributo per *I novissimi*

³⁸ *Ivi*, p. 275.

³⁹ Giuliani in *I Novissimi. Poesie per gli anni '60*, a cura di A. Giuliani, Torino, Einaudi, 1964, p. 21.

anche Porta esplicita la sua «avversione per il *poeta-io*», identificandolo con «quello che ci racconta la sua storia. Per costui ciò che gli capita è, proprio in quanto gli capita, estremamente interessante». ⁴⁰ A tale postura viene contrapposta «la necessità del *poeta-oggettivo*, sia nel senso eliottiano del termine, sia nel senso di un impegno costante verso gli *altri*, per un'arte *eteronoma*». ⁴¹ Ora, è difficile pensare di poter chiedere a Rosselli di prescindere dal peso e dal valore di 'quel che gli è capitato': pur se straniata e rifunzionalizzata in modi diversi secondo i contesti, la biografia (e la tragedia di avere una biografia) è ovunque diffusa nell'opera rosselliana, senza che con ciò la sua presenza appaia in contrasto con una disposizione inclusiva «verso gli *altri*». L'oggettività è inseguita a livello metrico e formale, rappresenta lo strumento che assicura la comunicazione verso l'esterno di rappresentazioni soggettive ed esperienze biografiche. Sulla base di questi presupposti, allora, Rosselli avvertirà nella poesia di Porta un eccesso di automatismo negli accostamenti linguistici di *Metropolis*, come si legge nella recensione nel numero del giugno 1971 di «Rinascita» («Siamo critici verso questo testo, proprio perché ci è sembrato uno dei migliori della stagione, e perché esso è provocante e di livello poetico e tecnico notevolissimo. Ma non è chiaro dove porti l'autodistruzione verbale che il poeta fa di se stesso: meglio forse il silenzio, l'attività politica reale»). ⁴²

È logico che tali divergenze sul piano della poetica trovino riscontro nella traduzione. Diversi sono i casi in cui la versione di Porta si discosta da quella di Rosselli (e di Tandello) da un punto di vista linguistico e stilistico, secondo una prospettiva che modifica la stessa articolazione dell'io lirico. Lo scambio tra i due poeti è stato ricostruito, come detto, da Lorenzini; mi limiterò pertanto a fornire un solo esempio di lettura, il primo testo di S89:

⁴⁰ L'intervento, dal titolo *Poesia e poetica*, si legge ora anche in A. PORTA, *Tutte le poesie*, cit., pp. 609-612: 610.

⁴¹ *Ivi*, p. 612.

⁴² La recensione è ora disponibile in A. ROSSELLI, «*Metropolis*» di Porta, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di F. Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 97-98: 98.

Well, so patience to our souls
 the seas run cold, 'pon our bare necks
 shivered. We shall eat out of our bare hand
 smiling vainly. The silver' pot is snapped;
 we be snapped out of boredom, in a jiffy-
 run. Tentacles of passion run rose-wise
 like flaming strands of opaque red lava. Our soul
 tears with passion, its chimney. the wind cries oof!
 and goes off. We were left alone with our sister
 navel. Good, so we'll learn to
 ravish it. Alone. Words in their forge.
 Rosselli, S89

Dunque, va bene, pazienza per le nostre anime
 i mari sono freddi, sopr' i nostri colli nudi
 tremati. Mangeremo dalla nostra mano vuota
 sorridendo vanitosamente. La teiera d' argento è sbattuta;
 ci siamo liberati subito dalla noia, in un attimo-
 corsa. Tentacoli di passione corrono come fanno le rose
 come fiammanti colate di opaca lava rossa. La nostra anima
 si lacera con passione, suo camino. Il vento grida uffa!
 e se ne va. Fummo lasciati soli con nostra sorella
 ombelico. Bene, dunque impareremo
 a stuprarla. Sola. Parole nella loro fucina.
 Porta, S89

Bene, dunque, pazienza alle nostre anime
 i mari scorrono freddi sulle nude gole
 tremanti. Mangeremo dalla nostra vuota mano
 sorridendo vani. La brocca d' argento s' è chiusa di scatto;
 noi scattiamo via dalla noia, in un batter
 d' occhio. Tentacoli di passione corrono a mo' di rosa
 come fiammeggianti lingue di opaca rossa lava. La nostra anima
 strappa con passione, il suo caminetto. Il vento grida oof!
 e se ne va. Fummo lasciati soli col nostro fratello-
 ombelico. Benissimo, così impareremo a
 violentarlo. Soli. Parole nella loro fornace.
 Rosselli, N. A.

Ebbene, allora, pazienza per le nostre anime
 i mari scorrono freddi, sopr' il nostro collo nudo
 abbrividito. Mangeremo dalla nostra mano nuda
 con sorrisi vani. La teiera d' argento s' è schiattata;
 schioccati fuori dalla noia, in un attimo
 fuga. Tentacoli di passione scorrono come una rosa
 come lingue di opaca rossa lava. La nostra anima
 si lacera con passione, suo camino. Il vento grida uff!
 e se ne va. Fummo lasciati soli con la nostra sorella
 ombelico. Bene, impareremo a
 stuprarla. Sola. Parole nella loro fucina.
 Tandello, S92

La versione in italiano di Rosselli rimodula il testo, rivendicando il suo diritto a un' autonomia semantica e formale. A differenza di Porta, Amelia traduce «necks», 'colli', con «gole» (ingl.: *throat*) e volge al presente il participio passato «shivered» del verso 3. «Our bare hand» viene invece reso in maniera abbastanza simile da Porta e da Rosselli mentre Tandello si discosta da entrambi, preferendo «nuda» a «vuota». La «silver pot» del verso 4 è «chiusa di scatto» per Rosselli, viene «sbattuta» in Porta, che si avvicina maggiormente al significato originario, perdendo l' insistenza sul suono sibilante che tanto l' inglese «snapped [...] snapped» quanto l' italiano «scatto [...] scattiamo» consentono e a cui Rosselli sembra tenere, come confermano diversi testi di *Variazioni Belliche*. La resa di «jiffy-/run» risente della formazione trilingue di Rosselli, la quale non traduce alla lettera la parola composta, bensì con un' espressione idiomatica. Viceversa, attraverso la traduzione letterale, Porta immette l' inglese nel suo idioletto, in ciò favorendo la «tendenza a una più spiccata discorsività»⁴³ della sua versione. Al verso 5 pure è notevole la resa rosselliana di «run rose-wise» con «a mo' di rosa»: la traduzione richiama gli inserti di italiano letterario decontestualizzato

⁴³ N. LORENZINI, *Poesia a quattro mani*, in A. ROSSELLI, *Sonno-Sleep*, cit., p. 18.

tipici della produzione italiana. La componente onomatopeica è estranea a Porta che difatti sostituisce «oof!», al verso 8, con «uffa!»: una soluzione che non si discosta molto dalla fonetica dell'originale.

Negli ultimi tre versi si consuma la maggiore alterazione semantica rispetto all'originale. Rosselli sottopone la 'nostra sorella ombelico' («our sister navel») a una mutazione di genere che né Porta né Tanello seguiranno. Lorenzini fa notare che «navel» è sostantivo maschile sia in inglese che in italiano e aggiunge che Rosselli è solita agli accostamenti audaci.⁴⁴ Se ritorniamo alle *note* di 0036, il già ricordato appunto relativo a *Well, so patience to our souls* si sofferma proprio su questa chiusa: «dalla passione sessuale alla sublimazione dello scrivere (ultimi tre versi)». In che senso la sublimazione dello scrivere sostituisce la passione sessuale e perché questa viene introdotta dal «nostro fratello- /ombelico»? Non è possibile fornire una risposta univoca a tale domanda, anche se, come spesso accade nella poesia di Rosselli, la componente biografica può offrire una proposta interpretativa coerente. La figura del «fratello- / ombelico» sembra infatti adombrare quella di Rocco Scotellaro, scomparso due anni prima la data di stesura del componimento, alla cui morte Rosselli fece sempre risalire l'origine della scrittura in italiano, tramite la stesura, nel 1953, delle poesie a lui dedicate e successivamente raccolte in *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in *Primi Scritti*. In questo senso, dunque, la violenza esercitata sul ricordo del proprio 'fratello' con cui l'io intrattiene un rapporto quasi osmotico consente di esorcizzare la passione erotica evocata mediante le «fiammeggianti lingue di opaca rossa lava». Davvero parole nella loro fornace.

⁴⁴ *Ivi*, p. 15.