

Paesaggio Scotellaro

Materiali per *Cantilena* (e per la prima Rosselli)*

Lorenzo Marchese, Chiara Schirato

I.

Sull'amicizia fra Rocco Scotellaro (1923-1953) e Amelia Rosselli (1930-1996) si è detto e scritto molto, nonostante le difficoltà di cogliere con precisione le ricadute tematiche e stilistiche di questo rapporto nell'opera di Rosselli. Allo stadio attuale, abbiamo poche certezze: che per Rosselli, più giovane dell'amico, allora concentrata su studi etnomusicologici e sulla scrittura in inglese e francese, quello per Scotellaro fu l'ultimo di una serie di lutti che minarono la stabilità psichica di lei, e al tempo stesso il primo mattone della scrittura poetica in italiano, cioè *Cantilena* (*poesie per Rocco Scotellaro*) (1953);¹ e che

* Anche se il contributo è stato ideato, discusso e steso da entrambi in ogni sua parte, precisiamo che i paragrafi I e IV sono da attribuire a Lorenzo Marchese, i paragrafi II e III a Chiara Schirato.

¹ La composizione dei testi è del 1953, come confermato in una lettera di fine anno al fratello John: «Ho sofferto del solito esaurimento nervoso di ritorno dalla Lucania [...] Ho scritto ancora poesia in italiano [...] prose piuttosto deliranti: strane, e scritte sempre in uno stato di *trance* [...] ad occhi chiusi», A. Rosselli, lettera a John, 14 gennaio 1954, citata nella *Cronologia*, in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, p. LXX; d'ora in avanti *OP*. Fra le testimonianze successive, si menziona almeno il ricordo contenuto in A. Rosselli, *Primavera*, in *Scotellaro trent'anni dopo*. Atti del Convegno di studio (Tricarico-Matera, 27-29 maggio 1984), Matera, Basilicata editrice, 1991. La prima uscita parziale delle ventisette brevi poesie si ha però dieci anni dopo la stesura, assieme ad altri componimenti di poesia in prosa. La pubblicazione avviene un anno dopo l'esordio di *Variazioni belliche*, a rimarcare quanto l'autrice le considerasse decisive per la comprensione della sua scrittura, e non certo degli *juvenilia*: *Cantilena*. *Prime*

questa influenza, a causa degli eventi, fu pressoché unidirezionale (di Scotellaro su Rosselli). Grazie a recenti ricognizioni, si ha oggi a disposizione qualche elemento in più per qualificare la presenza del poeta di Tricarico nell'opera poetica di Rosselli almeno fino alla fine degli anni Sessanta. Come ha argomentato Giovannuzzi, nella "prima" Rosselli Scotellaro figura, in piena ambivalenza, come una presenza riaffiorante, emblema di una perdita affettiva di cui la poesia ossessivamente parla non sapendo porvi rimedio. Così, Scotellaro è fra le prime figure della presenza-lacuna nella poesia di Rosselli, che trae una delle sue molte origini dalla «natura autoriflessiva del deuteragonismo»² del dialogo io-tu sotto il segno dell'assenza. Nel suo saggio Giovannuzzi rileva puntualmente i luoghi testuali in cui Scotellaro torna per metonimie e allusioni, per arrivare a *Diario ottuso* (1968) e *Serie ospedaliera* (1969), senza più un diretto legame autobiografico che richiami all'amico scomparso con l'esplicitzza di *Cantilena*: infine, ne constata la sparizione all'altezza di *Documento* (1976).³ Ma Scotellaro si distingue pure come modello di lingua e stile per la poesia di Rosselli: una prima traccia esplicita l'ha lasciata proprio lei, che in più interviste afferma di aver letto per esteso gli scritti di Scotellaro solo dopo la sua morte, e di aver apprezzato soprattutto *Contadini del Sud*, riservando invece alla poesia un giudizio piuttosto limitativo.⁴ Le inchieste a voci sovrapposte di Scotellaro colpiscono Rosselli per le costruzioni paratattiche esemplate sul dialetto, il lessico aberrante dalla norma e i codici della cultura popolare:⁵ tutti

Prose Italiane, in «Galleria», XIV, 1964, pp. 21-23 e 172-174; confluisce infine nei *Primi scritti 1952-1963*, Milano, Guanda, 1980.

² E. Tandello, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *L'opera poetica* cit., pp. XI-XLII: p. XXX.

³ Si rimanda a S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, in particolare al capitolo «Sequenze (per Rocco Scotellaro)», pp. 79-102.

⁴ «Mi mostrava raramente ciò che scriveva, ma mi dedicò anche una o due poesie. A me interessava però ciò a cui stava lavorando, *Contadini del Sud*, un libro in prosa che sicuramente mi ha molto influenzato. Anche le poesie le conobbi meglio dopo la sua morte, le ho lette di recente. Mi paiono piuttosto gracili; aveva più forza nella prosa», G. Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in A. Rosselli, *Antologia poetica*, a cura di G. Spagnoletti, Milano, Garzanti, 1987, p. 83.

⁵ «*Contadini del Sud* è stata la mia Bibbia per un mare di tempo... proprio linguisticamente, per gli esperimenti che faceva Scotellaro, col linguaggio dell'analfabeta che trascrive», P. Perilli, *Intervista con l'autrice*, in A. Rosselli, *Variazioni belleiche*, Fondazione Piazzolla, Roma 1995, poi, col titolo *Tra le lingue*, in Ead., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 168. Della questione,

elementi che, lungi dal definire una collezione di testimonianze solo «interessanti come materiale sociologico» (secondo un giudizio non isolato dell'epoca),⁶ rendono il libro incompiuto di Scotellaro un'opera del margine e dell'alloglossia, precorritrice inattuale delle riscritture di testimoni nella *non-fiction* recente.⁷ In questa raccolta, per ragioni autobiografiche, Rosselli viene a rispecchiarsi partendo dalla sua prospettiva, opposta, di espatriata ipercolta (arrivata in Italia dopo l'adolescenza), fino a stravolgere alcuni elementi sintattici popolari di *Contadini del Sud* in *Variazioni belliche* (1964).⁸

La nostra breve ricerca s'innesta su questa linea interpretativa senza proseguirla. Mettendoci un passo a lato, nei paragrafi che seguono abbozziamo un censimento della presenza di Scotellaro personaggio e poeta (individuando possibili continuità a livello di nuclei tematici, costanti figurali, lemmi) in *Cantilena* e poi, in subordine, anche in *Sanatorio 1954* e *Diario ottuso*, con licenza di allungarci fino a *Variazioni belliche* quando ci è parso di trovare elementi che rafforzassero un effettivo sistema di intertestualità, o che illustrassero un sistema di convergenze anche involontario, ma utile per capire meglio le opere di ciascuno dei due. Per farlo, tuttavia, non abbiamo adottato come primo polo del confronto *Contadini del Sud*, bensì le poesie di *È fatto giorno* e *Margherite e rosolacci* e il romanzo di «memorie» dell'*Uva puttanella*.⁹ La scelta è stata presa non solo per la diffidenza verso quanto dichiarava Rosselli circa la poca importanza, per lei, delle altre opere di Scotellaro (sulla scia degli studi su Rosselli, che puntualmente contestualizzano le auto-dichiarazioni dell'autrice, non di rado mendaci, sulle circostanze della propria poesia); ma anche perché ci pare che, alla prova del testo, una ripresa da parte di Rosselli si veda meglio prendendo i versi e le memorie di Scotellaro che non partendo dalle prose d'inchiesta, dove pure non mancano elementi di certo interesse. Infine, una lettura della presenza di Scotellaro in quanto personaggio, indagando il sostrato

dall'angolo d'osservazione della poesia, si è occupato a margine, in un discorso più ampio sull'eredità di Scotellaro, anche P. Giovannetti, *Scotellaro poeta eclettico (e poco contadino)*, in «Forum italicum», 50, 2, 2016, pp. 670-685.

⁶ C. Cases, *Mezzogiorno e coscienza letteraria*, in *Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987, pp. 126-127 [già in «Mondo operaio», Supplemento scientifico-letterario al n. 3-4, XI, Roma 1958].

⁷ P. Pellini, *Attualità di Carlo Levi e di Rocco Scotellaro. Un ripensamento critico*, in «Il Ponte», 1, 2018, pp. 126-137.

⁸ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia* cit., pp. 97-102.

⁹ R. Scotellaro, *Uva puttanella* [1955], in Id., *Tutte le opere*, a cura di F. Vitelli, G. Dell'Aquila, S. Martelli, Milano, Mondadori, 2019, d'ora in avanti TO.

antropologico-culturale¹⁰ e le complesse figure poetiche evocate in *Cantilena*, chiude l'articolo. Come risultato collaterale, abbiamo creduto di evidenziare alcuni elementi che mostrano la precoce maturità di Rosselli nella sua ricerca di uno stile solo apparentemente semplice,¹¹ e che segnalano l'inaspettata continuità dei testi dei primi anni Cinquanta con le successive opere in versi.

II.

L'*Uva puttanella* si apre con l'immagine di Rocco che, la borsa da campagna in spalla, si avvia a piedi «per una partenza clandestina, per un saluto ai morti» (*TO*, p. 415). Evidentemente, il tema del cammino è posto in *incipit* di queste memorie per il suo valore metaforico: vita (e poesia) come viaggio. Quello di Scotellaro è un cammino senza una meta e un tragitto precisi, provocato apparentemente dalla sola smania di muoversi: eppure, significativamente, è allo stesso tempo un viaggio a vuoto, sancito dall'impossibilità di lasciare il paese e quindi da un'ineluttabile fissità. Difficile non notare come questo tema risulti fondamentale in tutta la poesia di Rosselli almeno fino a *Variazioni belliche*. Basti pensare ad alcuni passi della *Libellula*, punto di svolta cruciale per Rosselli, che considera il poemetto una sorta di simbolica nascita letteraria:

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. (*OP*, p. 197)

Il primo riferimento, letterale, è all'*incipit* dell'*Inferno* di Dante, e tuttavia ci sono degli elementi che saldano questi versi anche al ricordo di Scotellaro. Innanzitutto, il verbo *trastullare* che, come ha dimostrato persuasivamente Giovannuzzi, è un calco dalle parole di Michele Mulieri: «Infami, ladri e barbari mi trastullavano con lettere» (*TO*, p. 310).¹² Poi,

¹⁰ Su questo ringraziamo Ignazio Buttitta per alcuni preziosi suggerimenti bibliografici.

¹¹ L'intertestualità rosselliana è un campo estremamente ampio e studiato negli ultimi vent'anni. Cfr. almeno F. Carbognin, *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008; D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2014 (*Cantilena* non è però oggetto di un'analisi dedicata).

¹² S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia* cit., p. 99. Giovannuzzi, inoltre, pone l'accento anche su un altro passaggio dei *Racconti, dichiarazioni e scritti di Michele Mulieri*, sottolineandone «il procedere per paronomasie che

il contrasto tra un io in cerca e un tu che invece muore, immerso in un paesaggio campestre, anch'egli «nel mezzo del cammin» della sua vita: improvvisamente, a trent'anni. È chiaro, dunque, che Rosselli, nel declinare il tema della *peregrinatio*, contragga molti debiti non solo con Scotellaro-personaggio, come può esserlo quello dell'*Uva puttanella* o l'io lirico delle poesie, ma anche con Scotellaro-scrittore, persona fisica amata e persa.

La convergenza tra Scotellaro e Rosselli si fa particolarmente forte nei versi di *Cantilena*, che recupera esplicitamente il motivo del cammino. Se nel primo autore questo è un «bisogno di vita»¹³ – in altre parole la condizione reale, ma anche simbolica, del contadino che mira alla sopravvivenza –, nella seconda questo tema sfocia nel trascendente, e diventa allontanamento dal mondo per arrivare a una vita dopo la morte, in contrasto con chi, come Rosselli, è vivo ma immobile. *Cantilena*, in realtà, recupera sfumature che appartengono più alla poesia di *È fatto giorno* che alla prosa di Scotellaro, come si può intuire da questo confronto, che ha a sinistra poesie di Scotellaro e a destra testi di Rosselli:

e noi andremo in cerca di un tizzone
per ritrovarci nelle strade buie
(*TO*, p. 17)

la luna piena riempie i nostri letti,
camminano i muli a dolci ferri.
(*TO*, p. 34)

Tu che sei addormentato
Comprendimi
Ed ora ti sollevi
lesto
e passi via sereno
fuori delle mura della tua cittadella
Tu che chiarisci le vie.
(*OP*, p. 519)

Tu salito nella bruma
ti vedo lontano che ti aggiri
consigliando
che ne è di me e di te dopo la morte
tu, sui colli
(*OP*, p. 522)

provocano scarti logici e slogature, ma anche impreviste associazioni» (p. 98). Il passo (e soprattutto la riformulazione che ne fa Scotellaro nel cappello introduttivo, che qui riportiamo) è interessante, però, anche sul piano tematico, perché esplicita, in maniera molto semplice, il concetto di cammino come metafora di vita e di mezzo per la sopravvivenza dopo la morte, che riprenderà poi anche Rosselli: «La vita è una storia, ma da farla, il mondo è un passaggio. Passando per il mondo bisogna lasciare la propria traccia. Ammetto che Dio è passato per il mondo e anche noi passiamo in male e in bene. Può darsi che dopo morto il male può diventare bene» (*TO*, p. 301).

¹³ G.B. Bronzini, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, p. 67.

Scende la luna dal cielo
sul ciliegio e sul melo:
c'è chi dorme, io cammino,
per cadere nel giardino.
La luna è scesa dietro il muro calma:
io, lucano, non credo a questa palma.
(*TO*, p. 105)

la luna è una donna sola
la voglio seguire perché la sua
casa è lontana.]
(*TO*, p. 229)

Ahi piccola notte d'agosto
sei tornata a spazzarmi via la strada
bianca,
lucente
sotto la luna protettrice.
(*OP*, p. 523)

Rocco vestito di perla
come il grigiore dei colli vicino
al tuo paese]
mostrami la via che conduce
non so dove.
(*OP*, p. 524)

Delle poesie di Scotellaro qui riportate forse la più interessante ai fini del nostro discorso è la penultima, *Villa Meola*, non solo per l'ambientazione notturna e l'importanza della luce lunare che diventano sfondo privilegiato della litania di Rosselli (*Cantilena* si apre proprio con un'immagine di tramonto della luna), ma anche per il riferimento alla palma, simbolo del martirio: dunque di una morte prematura che, teme il poeta, non avrà nessuna compensazione simbolica e non prelude a una resurrezione.

In questo contesto, non va dimenticato anche il ruolo di mediatore rivestito da Dino Campana. Nel suo ultimo saggio su Rosselli, Sermini¹⁴ fa notare, infatti, non solo che probabilmente la prima lettura di Campana per la poetessa sia avvenuta grazie a Scotellaro (la qual cosa, si può aggiungere, può aver favorito la sovrapposizione tra la poesia di Campana e la figura di Rocco), ma anche che l'immaginario cristologico e francescano che affiora in *Cantilena* sia da ricondurre in particolar modo alla *Verna*,¹⁵ in cui Rosselli ha trovato consonanze con l'immagine di Rocco, sindaco dei poveri. Si entra, qui, in un gioco più complicato di allusioni e rimandi. Infatti, il cortocircuito che si crea fra Rosselli, Scotellaro e Campana finisce per comprendere anche Dante, e per intendere il tema del cammino non solo in senso simbolico (verso la purificazione o la salvezza), ma anche in senso metapoetico. Questo, nella *Verna*, è evidente nel continuo confronto con i grandi

¹⁴ S. Sermini, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, Firenze, Olschki, 2019, pp. 55-61. Sermini, tra le altre cose, ricorda un'affermazione molto rilevante di Rosselli, che mette luce proprio sul nesso Rocco-Campana: «Sono stata attratta da certi ritornelli dei meridionali, che si trovano anche nella poesia di Dino Campana», in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso* cit., p. 28.

¹⁵ D. Campana, *Canti orfici*, a cura di F. Ceragioli, Milano, Rizzoli, 1989, p. 128.

autori del passato, nella ricerca di un incontro con la poesia toscana, in particolare di Dante, «la sua poesia di movimento».¹⁶ Anche in Scotellaro il legame fra tutti questi elementi è ben visibile, seppure più frammentato: si ricordi ad esempio come il racconto di Chironna evangelico, del «fastidioso camminare da dentro il bosco» insidiato da animali feroci, in una sera di «immensa oscurità» (*TO*, p. 370) alluda al primo canto dell'*Inferno*,¹⁷ o di come per Giappone, nell'*Uva puttanella*, Dante sia «un eroe, un confratello riconosciuto dopo morto» (*TO*, p. 499), o ancora si pensi ai versi della *Dichiarazione d'amore a una straniera* in cui l'io, incapace di comunicare con la straniera Silvia («non ti ho saputo dire una parola», *TO*, p. 21), troverà un modo non verbale di raccontarle il suo mondo: «verrò tirando il mulo carico / degli aratri di ferro, / ti porterò gli odori della terra / incollata alle mie scarpe» (*TO*, p. 22). Da questo conglomerato di suggestioni nascono con tutta probabilità versi come quelli già citati dalla *Libellula*, o altri da *Variazioni belliche*: «O sonetto tu suoni con le campane / dei muli, – il passo è muto» (*OP*, p. 21). Qui il riferimento al sonetto non può che rimandare alla fascinazione di Rosselli per l'«equilibrio del sonetto trecentesco» (*OP*, p. 189), che porterà alla nascita dello spazio metrico, ma la dimensione del cammino al fianco di un mulo richiama esplicitamente l'immaginario della poesia di Scotellaro, come anche l'*incipit* della *Verna*. In *Cantilena* si può osservare invece, più sottilmente, che il tema del cammino come origine della poesia emerge piuttosto nella volontà di assumere e far risuonare la voce di Rocco, rappresentato come uno spirito camminante: un'anima che conosce la strada verso la pace ultraterrena e la sta imboccando senza esitazione.

Un altro elemento che si può dedurre dagli esempi presi da Scotellaro, e che ha un forte peso poi in *Cantilena*, è la connessione tra i due motivi del cammino e della luce. Già Bronzini accenna al fatto che in Scotellaro esso è da ricondurre alla tradizione teologica medievale; Rosselli sembra comprendere appieno il valore spirituale di questa «teoria del cammino verso la luce mediato dal suono».¹⁸ Grazie al confronto sinottico delle poesie di Scotellaro e Rosselli, la poetessa deduce dall'amico lo scenario del pellegrinaggio notturno, da cui deriva l'importanza della luce lunare. Anche in questo caso è necessario fare un accenno a Campana, ma non quello di *Verna*, in cui prorompe il *mattino* come raggiungimento della purezza. Le luci di *Cantilena* sono

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Cfr. G.B. Bronzini, *L'universo contadino* cit., p. 73.

¹⁸ *Ivi*, pp. 64-65.

invece più vicine ai toni dei *Notturmi*,¹⁹ e la notte, sottolinea nel suo commento Fiorenza Ceragioli, è il momento della rivelazione.²⁰ In *Cantilena*, dunque, il momento notturno può essere collegato al tema della (difficoltosa) presa d'atto della morte dell'amico. Non a caso, la fonte di luce più di una volta è lo stesso Rocco, che in una delle liriche già citate «chiarisce le vie» (*OP*, p. 519), mentre in un'altra è «vestito di perla / come il grigiore dei colli» illuminati dalla luna (*OP*, p. 524). Al contrario, l'io lirico di Rosselli brancola nel buio. Già il primo frammento è esplicito in questo senso: il tramonto della luna (possibile allusione leopardiana) è contemporaneo alla scoperta della morte di Rocco e segna quindi il principio delle tenebre. A questo si aggiunge il riferimento alla propria cecità, l'incapacità di vedere le variazioni di luce; ma anche alla strada, nei versi di *Ahi piccola notte d'agosto*: la via da percorrere, infatti, esiste, è illuminata dal chiarore della luna, dalla guida di Rocco, ma la notte la «spazza via», la cancella. Questo nesso cammino-luce si riveste di un senso teologico grazie alla sovrapposizione di Rocco con Cristo, di cui qui si sottolineerà semplicemente il ruolo di guida che comporta l'elezione divina. Il contrasto buio-luce, infatti, coincide con la coppia oppositiva movimento-immobilità: se Rocco, da guida, cammina, si «aggira», si «solleva» e «passa via», l'io lirico, al contrario, è connotato dalla stasi, che può essere letta come l'impossibilità di raggiungere Cristo, ovvero di morire. Gli esempi sono vari: «Non mi muovo / c'è l'amico morto ieri che tiene compagnia / più che voi città false» (*OP*, p. 520); «tu salito nella bruma / ti vedo lontano che ti aggiri» (*OP*, p. 522); ma anche «mi sforzo, sull'orlo della strada», che sottintende, in modo meno esplicito, l'attesa di qualcuno che ha interrotto il cammino e che, perso, aspetta di essere guidato. In questi luoghi testuali (ma di fatto in tutta *Cantilena*) l'immobilità corrisponde a un senso di lontananza da Rocco, che diventa una «terra straniera» (*OP*, p. 520), e di abbandono di Rosselli.

Il tema del cammino subirà trasformazioni importanti nell'evoluzione della poesia di Rosselli: in *Variazioni belliche*, ad esempio, l'io oscilla fra la stasi e un movimento teso verso una salvezza spirituale (scopo non sempre esplicitato, ma evidente in molti passaggi, come in *Per un incontro casualmente inteso*: «O terra promessa lasci un / sentiero

¹⁹ Cfr. C. Geddes da Filicaia, *I «Canti orfici»: colori e suoni del mondo naturale*, in *Dino Campana. «Una poesia europea musicale colorita»*, a cura di M. Verdenelli, Macerata, eum edizioni università di Macerata, 2007, pp. 243-264. Si veda, per esempio, la descrizione delle stelle dell'*Invetriata* come «bottoni di madreperla», o nella *Sera di fiera*: «pallide notturne».

²⁰ Cfr. D. Campana, *Canti orfici* cit., p. 299.

obliquo come la serpe per i miei piedi» (OP, p. 177). Un esempio lampante è *Perché non spero tornare giammai*:

Perché non spero tornare giammai della città delle bellezze
eccomi di ritorno in me stessa. Perché non spero mai ritrovare
me stessa, eccomi di ritorno fra le mura. Le mura pesanti
e ignare rinchiodano il prigioniero. (OP, p. 160)

La lirica, infatti, al di là dell'esplicita ripresa da Cavalcanti, entra in risonanza con i testi visti finora: c'è un io esiliato che rientra in un luogo chiuso del sé, «di ritorno fra le mura» (come quelle del frammento *Tu che ti sei addormentato* in *Cantilena*). Non sembra sia un caso, poi, che le mura siano definite «ignare», esattamente come Rosselli descrive sé stessa in *Cantilena*: «Come te cavallo di campagna / son imbronciata / ignorantissima / ignara» (OP, pp. 521-522). La similitudine con Rocco presente in *Cantilena* può addirittura far pensare che la confusione di genere di *Tu che ti sei addormentato*, tratto tipico di Rosselli soprattutto della *Libellula*,²¹ per cui «il prigioniero» a logica può essere identificato solo con l'io lirico (femminile), possa essere stata indotta proprio da un sottinteso paragone/assimilazione dell'io con Rocco. Lo scambio di genere, poi, provoca anche un'ambiguità tra l'esterno e l'interno del sé, dando prova del fatto che nelle *Variazioni* il movimento è intricato,²² spesso torna su sé stesso, è per lo più fallimentare o inconcludente, molto più simile a quello dell'*Uva puttanella*, tipico degli «spaesati o pazzi, uccelli senza nido» (TO, p. 416).

Movimento e immobilità dovevano essere temi particolarmente cari ai due poeti, e probabilmente tra loro anche molto dibattuti, se Scotellaro dedica a M. (cioè Rosselli, che in quel periodo si faceva chiamare Marion, come la madre) una poesia in *Margherite e rosolacci* tutta giocata fra questi due poli:

Vedere e rivedere.
La fretta, la corsa: Lascia che guardi ancora questo posto
Correndo lontano, c'è la delusione di trovarsi
soli. E tornando indietro, si trovano le cose non
mosse, rifiorite o morte.

²¹ Cfr. G. M. Annovi, «e l'una era una donna, e l'altro non era un uomo». *Lingua, corpo e scambio di genere nella «Libellula»*, in *La furia dei venti contrari. Variazioni su Amelia Rosselli*, a cura di A. Cortellessa, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 60-68.

²² Cfr. C. Verbaro, «Fui, volai, caddi tremante»: *la semantica dello spazio e del movimento nella poesia di Amelia Rosselli*, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Rupino. Dal secondo Novecento ai giorni nostri*, a cura di E. Candela, Napoli, Liguori, 2009, p. 493 e *passim*.

Non ti farai un giardino, se non ti fermi a tempo
come pietra che non posa, non piglia ceppo. (TO, p. 250)

È interessante vedere come i ruoli, in questa poesia, siano invertiti rispetto a *Cantilena*: qui, è Rosselli che si muove, che corre addirittura. Ma la stasi di cui scrive Rosselli è una condizione tragica, perché la allontana dalla salvezza dell'anima, mentre quella di Scotellaro è un senso di stabilità, come si evince dal racconto *Pace e disamore*, quasi interamente dedicato all'incontro con Rosselli, in cui l'autore ripropone l'immagine della pietra: «Il paese: già l'ho lasciato, vado girando l'Italia per sapere dove posso prendere il "lippo", come una pietra, pietra che non si posa non piglia lippo» (TO, p. 588). Il «lippo» è il muschio: la vegetazione che cresce sulle pietre e le rende vive, per così dire, nella sedentarietà.

È forse qui la differenza fondamentale fra i due scrittori, che ha radici nella loro biografia: mentre in Scotellaro si trova un forte senso di appartenenza al proprio paese, contrapposto a un desiderio e una necessità di fuga, Rosselli ha sperimentato più di una partenza forzata a causa della condizione dei suoi genitori. Anche per questo, nella poesia di Rosselli, è descritto per lo più un moto verso uno stato di serenità, in cerca di un «saldo "abitare la terra"». ²³

III.

Rosselli, nel suo intervento al convegno *Scotellaro trent'anni dopo*, parla del periodo in cui scriveva *Cantilena* in questi termini:

Ammetto che nel dicembre 1953, a quei ventitre anni io abbia, dallo spavento subito, nell'ispirazione dello scrivere e del paesaggio lucano, creduto d'essere divenuta lui, in senso buddistico forse; d'un tratto scrivevo in italiano dopo avere scritto soltanto in inglese sino a quei giorni. Strana sensazione, strana ispirazione!²⁴

Questa sorta di incarnazione in Rocco di cui parla Rosselli, che è *topos* antico, serve alla poetessa a giustificare un tipo di scrittura piuttosto lontano da quello che sarà poi il suo stile, conseguenza di una volontà di emulazione dell'amico, come per riportarlo tra i vivi attraverso la scrittura. Da questa intenzione scaturisce, come cercheremo di dimostrare, la maggior parte delle riprese intertestuali dall'opera di Scotellaro in versi e in prosa.

²³ C. Verbaro, «Fui, volai, caddi tremante» cit., p. 494.

²⁴ A. Rosselli, *Primavera* cit., p. 393.

La poetessa, comunque, indica come fonte di ispirazione il paesaggio stesso, dentro il quale è rimasta una quindicina di giorni dopo il funerale di Scotellaro: infatti, è facile individuare nel paesaggio collinare dove si aggira lo spirito di Rocco il panorama di Tricarico, e del suo cimitero, situato «nella piega di due colline» (TO, p. 415): «che ne è di me e di te dopo la morte / tu, sui colli» (OP, p. 522), «Rocco vestito di perla / come il grigione dei colli vicino al tuo paese» (OP, p. 524).

Ci sono alcuni componimenti che, già nell'ambientazione, mostrano riprese meno atmosferiche e più puntuali.

E dune di cenere umana
con rottami di ossa sconvolti
verso là dove placano i venti
su boscaglie di quercie cadute.
(TO, p. 130)

Mondo pollame divenuto malaticcio
duna di morti
(OP, p. 518)

Anche l'*haiku* «erba lunga / spianata / per adombrare / terreno marcio» (OP, p. 522) ha forse già in sé il ricordo di una poesia di Scotellaro, che emerge invece limpido nelle *Prime prose italiane*, dove, come in *La bugia*, scritta dall'amico, si crea un raccordo erba-parola:

Mi premono parole urgenti
a una fonte di luce
con acque senza peso alti zampilli.
Là solo potrei lavarmi
la faccia con le mani.
Ma sto tra prati d'erba nera
e quando voglio dico una bugia.
(TO, p. 133)

Erba nera che cresci segno nero tu vivi.
(OP, p. 555)

Le prime due allusioni intertestuali (da *Cantilena*) sembrano rispondere al semplice desiderio di evocare o imitare lo stile di Scotellaro. Le riprese, infatti, non comportano implicazioni rilevanti su ulteriori livelli del discorso, come quello tematico, ad esempio: anche il tema della degradazione del mondo nel frammento *Mondo pollame*, che pure è in consonanza con l'atmosfera quasi post-apocalittica di *Approdo*, il suo ipotesto, non può dirsi in rapporto di diretta filiazione da questo; non solo perché del tutto privo dell'elemento più importante di *Approdo*, che è il vento, ma anche perché la condizione di malattia è un motivo che in *Cantilena* è manifestamente legato alla perdita di Rocco («è toccato a te / a soffiare le nuvole / portarle fino al vicinato / come un caldo lenzuolo / per noi tutti ammalati», OP, p. 523). La

ripresa delle *Prime prose italiane*, invece, è meno superficiale, e rivela una comunanza di poetica. Per quanto riguarda la lirica di Scotellaro, dal titolo *La bugia*, la poesia scaturisce da un desiderio di purezza, di trasparenza e, se vogliamo, di verità, come suggeriscono i primi tre versi, contrapposto a una situazione fatalmente bassa, sordida, mendace, potenzialmente anche luttuosa, come si evince invece dall'immagine dei «prati d'erba nera».²⁵ Il brano di Rosselli, la nona delle prose italiane, per la sua brevità risulta anche meno comprensibile, ma proprio questa oscurità rende prezioso il rimando intertestuale. Il «segno nero» è sicuramente il segno della parola sulla pagina, ma forse evoca anche i trigrammi e gli esagrammi dell'*I Ching*. Il parallelo che si instaura tra il «segno nero» e l'«erba nera», d'altro canto, induce a pensare che il nucleo d'origine della poesia, la realtà da cui essa scaturisce, sia la stessa di cui parla Scotellaro nella *Bugia*.

Altri due richiami presenti in *Cantilena*, invece, portano inevitabilmente con sé il ricordo di Scotellaro stesso, del vissuto che i due poeti hanno trascorso insieme.

Ce ne dovevamo andare
perché nascessimo altrove
sotto le mura di cinta lontane
di due sante cittadelle.
Il suo carcere spettava ad ognuno,
ad ognuno il suo vagone
ci portarono in traduzione.
A Rimini campo neutro
crescemmo il nostro amore
dove i putti del tempio
ignari si toccano i nudi
sul mare turchino.
Nelle tue piane del Nord
dove ti sei fermata?
A chi risolvi la tua gioia di amare?
Io mi sono lasciato andare
nei sentieri affondati dai carri.
Ora noi ci parliamo tra le sbarre.
(*TO*, p. 24)

Tu che sei addormentato
Comprendimi
Ed ora ti sollevi
lesto
e passi via sereno
fuori delle mura della tua cittadella
Tu che chiarisci le vie.
(*OP*, p. 519)

Sventolo la bandiera e grido
Quanti puttini
sui gironi e
tu puttanone
(*OP*, p. 518)

Il riferimento così esplicito alle *mura della cittadella* permette di identificare in *Ce ne dovevamo andare* un possibile nucleo generativo di entrambe le poesie di Rosselli appena mostrate. La lirica di Scotellaro, infatti, deve aver avuto particolare risonanza nell'immaginario della

poetessa, dal momento che tratta di un allontanamento e di una distanza incolmabile pur nel reciproco amore. In Rosselli, naturalmente, per la morte dell'amico; in Scotellaro, a causa di una prigione che è fisica ed esistenziale, tema che, tra l'altro, sarà caratteristico della produzione successiva a *Cantilena*, specialmente di *Variazioni belliche*: non solo vi fa riferimento l'insistito uso della parola «cella» (un paio di esempi: «cella di granito solidale», *OP*, p. 53, «cella di tutte / le solitudini» e «cella delle pulchritudini», *OP*, p. 69), nel suo duplice significato di stanza del carcere e del monastero, ma, ancor più apertamente, anche versi come «cristo che non si muoveva per / sì picciol cosa, piccola parte della notte nella mia prigionia» (*OP*, p. 50), o «un ribelle / disfatto dalla sua propria disposizione / al bene si sorvegliava ansioso di finirla / con il male. Il mondo sorvegliava molto / stanco della prigionia. La sua propria / disposizione al bene lo imprigionava» (*OP*, p. 98).

La ripresa in *Tu che ti sei addormentato*, comunque, conserva lo scopo principale evocare le immagini e l'*usus* di Scotellaro. Non così *Sventolo la bandiera*, la cui intertestualità è più interessante. Il primo verso del componimento, infatti, mostra gesti di lamentazione funebre: mentre il «grido» è un gesto rituale classico, riconducibile ad esempio alla figura delle prefiche (lo approfondiremo nel paragrafo IV), «sventolare la bandiera» non lo è. Questo ci fa supporre che l'immagine tragga spunto da un'altra poesia di Scotellaro, *La corona del disamore* (titolo che, forse, è in qualche relazione anche con il racconto *Pace e disamore*, scritto nello stesso anno, il 1951):

Portammo la bandiera un poco per uno
dalla casa alla chiesa al cimitero
a Pancrazio il fuochista:
morì con la polvere,
ma la faccia era ancora viva (*TO*, p. 238)

In verità, il richiamo alla bandiera in *Cantilena* non può non far pensare anche a *Figlio del tricolore*, il racconto-intervista a Michele Mulieri, in *Contadini del Sud*. Chiaramente l'intera prosa, sin dal titolo, si svolge sotto la bandiera, ma un peso particolare può aver avuto la poesia di Mulieri, *La canzone del tricolore*, dove si trovano versi come questi finali:

Il verde l'amore mai si perde, troppo è il patire,
ma io alzo la bandiera,
questo lo scrive Michele Mulieri l'avventuriere. (*TO*, p. 327)

Anche se qui non si parla di lutto, è rilevante che l'atto di innalzare la

bandiera sia descritto come un atto di resistenza al dolore, in nome di un «verde» che può essere simbolo forse di speranza, forse dei diritti naturali come l'uguaglianza e la libertà.

A questi elementi che richiamano il lamento funebre segue il riferimento ai putti sui «gironi», quindi probabilmente delle mura, che da un lato evoca, partendo da *Ce ne dovevamo andare*, la memoria di un rapporto d'amore, dall'altro invece dà avvio a delle associazioni verbali (come molto spesso accade in Rosselli) le quali rovesciano il contenuto della lirica con esiti fortemente ironici. L'immagine dei putti entra in cortocircuito con il ricordo dell'*Uva puttanella*, al punto che Rosselli decide di giocare sui suffissi e sulle paronomasie, generando così il binomio *puttini-puttanone*. Va notato, a riguardo, come per Scotellaro l'uva puttanella fosse metafora del proprio io: «Io e il mio paese meridionale siamo l'uva puttanella, piccola e matura nel grappolo per dare il poco succo che abbiamo».²⁶ L'appellativo «puttanone» ha una paradossale coerenza con gli ipotesti di Scotellaro, ed è al contempo dissacrante: una risposta sarcastica (e amara) al dolore della perdita.

IV.

Cantilena è una sequenza poetica composta di getto dopo la morte improvvisa di Scotellaro. A prima vista rientra nel genere e nel linguaggio di una lamentazione funebre di stampo pseudopopolare, e perciò assume i tratti di un'opera insolitamente ingenua e accessibile per gli standard dell'autrice: un esordio, almeno rispetto alla media stilistica di Rosselli in italiano, poco "rosselliano". Senza dubbio, lo *shock* della perdita costituisce il primo gradino di una rielaborazione formale della figura di Rocco, che ritorna cifrata nelle poesie della maturità negli anni Sessanta. Varie spie testuali parrebbero rimandare alla dimensione del «pianto rituale» che viene studiata da Ernesto De Martino e dalla sua *équipe* all'incirca negli stessi anni, prendendo a campione proprio le prefiche contadine della Lucania:²⁷ «la ribellione e la protesta di fronte alla morte» («Mi sforzo, sull'orlo della strada / a

²⁶ R. Scotellaro, *Frammenti e appunti dai quaderni dell'«Uva puttanella»*, in Id., *Uno si distrae al bivio*, Roma-Matera, Basilicata editrice, 1974, p. 105.

²⁷ È anche l'opinione di Vitelli, che definisce il linguaggio di *Cantilena*, con termini demartiniani, un «tentativo di elaborazione del lutto ai fini di una sua domesticazione», F. Vitelli, *Amelia Rosselli e Scotellaro. Un lago nella memoria*, in «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 65-89: p. 72. Del resto, nemmeno la scrittura di Scotellaro è aliena da contaminazioni antropologiche e interessi etnografici (anche in polemica con De Martino stesso): si veda su questo il puntuale studio di F. Mirizzi, *Scotellaro e il popolare*, in «Lares», 82, 3, settembre-dicembre 2016, pp. 371-390.

pensarti senza vita / Non è possibile, chi l'ha inventata questa bugia», *OP*, p. 518), la persistenza terrena dei morti che «continuano le abitudini che avevano da vivi» («Ed ora ti sollevi / lesto / e passi via sereno», *OP*, p. 519; più avanti «Tu salito nella bruma / ti vedo lontano che ti aggiri / consigliando», *OP*, p. 522), l'«ebetudine stuporosa»²⁸ (cioè uno stato intermittente di stupefazione e spossamento di sé, in cui la prefica può interrompere e riprendere *ex abrupto* la lamentazione), che permea pure il dettato di Rosselli. Il discorso di *Cantilena* è altalenante e digressivo nel suo scarto continuo fra la (preponderante) evocazione del «tu» morto, l'invettiva (contro le «città false» come Bologna, contrapposta a Matera, e la «terra straniera», forse Portici, che ne accoglie il corpo senza riguardo, *OP*, p. 520), il lampo paesaggistico («La luna / balla / e sospira / per i campi», *OP*, p. 520) e il grido appena articolato («Lasciatemi / ho il battito al cuore», *OP*, p. 524). È stato notato a ragione che l'uso della rima baciata e le ripetizioni integrali dei versi conferiscono un andamento quasi da filastrocca infantile, semplice e immediato.²⁹ Ugualmente, il sostrato popolare affiora (almeno come termine di paragone) nel lessico semplice e nella sintassi elementare, paratattica e spezzata, di *Cantilena*. Il quadro è tuttavia più mosso di quanto appaia, anzitutto perché rima baciata e figure-base della ripetizione di due interi versi sono fenomeni che si verificano tre volte nello spazio di ventotto frammenti: nel secondo e nel diciassettesimo («piccolino» / «inchino», «abbandonato», «disincantato», *OP*, p. 517; «Bello eri ma troppo fino e troppo caro / bello eri ma troppo fino e troppo caro / ti debbo levar / ti debbo levar / e cercar», *OP*, p. 521). In secondo luogo, la caratura (non sappiamo quanto inconsapevolmente) folklorica di *Cantilena* non vuol dire che dobbiamo leggere questi versi tenendo a riferimento De Martino, magari interpretandoli come una variazione su una tradizione locale preesistente o come «una sorta di poema sul modello del compianto delle donne nelle veglie funebri popolari del Sud».³⁰ L'autorialità di Rosselli è forte e complessa da subito, ed emerge leggendone, in parallelo, due sottotesti: quello di Scotellaro e quello che rimanda a un bacino religioso, antropologico e psicanalitico definito. In questo senso, *Cantilena* inscena il funerale di un poeta mentre annuncia il battesimo di un altro poeta dall'identità

²⁸ E. De Martino, *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria* [1958], Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 73, 76, 79.

²⁹ S. Di Gianvito, *Dinamiche e funzioni linguistico-testuali nei «Primi scritti» di Amelia Rosselli*, in «Critica letteraria», 187, pp. 387-410: p. 393.

³⁰ L. Barile, *Trasposizioni: i due mestieri di Amelia Rosselli*, in «California Italian Studies», VIII/1, 2018, pp. 1-23: p. 10.

già netta.

Personaggi morti che ritornano alla vista, incerti fra due soglie, affollano i versi e le prose di Scotellaro, con varie declinazioni che, ci sembra, ritornano nell'immaginario semplificato di *Cantilena*. In Scotellaro abbondano i morti-vivi, come il compagno di carcere Brancaccio che, nel frammento IX della Parte terza, ci viene presentato con un'immagine paradossale che ne sottolinea la cattiva stella:

Era morto – già quando nacque – diceva lui Brancaccio, il giovane napoletano sifilitico che era l'odio della guardia infermiere: lo avevano messo nella cassa, lo stavano portando, la madre dette gli orecchini a San Nicola e allora lui urlò. Lo chiamarono il morto vivo. (*TO*, p. 482)

Fuori dal carcere, la comunità di Scotellaro è non di rado un consesso di apparizioni di defunti che non passano e quindi, inversamente, non possono neanche vivere nel senso stretto del termine. La loro presenza responsabilizza e vincola l'io lirico, che evoca i morti sia come presenza confortevole, sia come segno di una possessione che avvince l'io al suo luogo d'origine, e che si può sciogliere solo con un esorcismo. In *Cantilena* l'oggetto del discorso, come si evince, è morto sin dal secondo verso («ti presi fra le braccia, morto», *OP*, p. 517), ma oscilla di continuo fra una puntualizzazione stravolta e ossessiva della sua natura di cadavere («Tu con la testa spaccata morto morto morto per terra tu con la testa spaccata», *OP*, p. 518) e la constatazione della presenza fisica di Rocco, in qualche misura ancora vivo, nei luoghi che ne testimoniano il passaggio. Dopo la deposizione non c'è la segregazione del morto nello spazio separato della sepoltura, e nemmeno una compiuta resurrezione secondo quanto suggerirebbe l'accostamento cristologico: al contrario, la presenza di Rocco viene vista da Rosselli nei termini, antropologicamente parlando, di una «uscita incontrollata» del morto, che «minaccia l'equilibrio e l'ordine dei viventi»,³¹ e la lingua poetica qui a battesimo è leggibile anche come un «delirio verbale scatenato contro il fantasma dell'assenza: un esorcismo contro la morte» (così scrive Barile, senza riferirsi in specifico a *Cantilena*).³² Una simile incertezza di Rosselli non esprime solo l'incapacità traumatica di elaborare compiutamente la scomparsa dell'amico, che giustificerebbe un'interpretazione esclusivamente «psicanalitica» delle poesie, ma dialoga da vicino con l'immaginario

³¹ L. M. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud* [1981], Palermo, Sellerio, 1996, p. 57.

³² L. Barile, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Roma, Nottetempo, 2014, p. 45.

più cupo della poesia di Scotellaro e, attraverso la sua presenza testuale nascosta, ne ferma il corpo sulla pagina. In *Pace coi miei morti* di Scotellaro la convivenza è presentata nei termini di una veglia, di una coazione alla poesia che anticipa da vicino l'allucinata tensione di Rosselli a "lamentare" nei versi il morto-vivo Rocco:

Il vento che solleva la tendina
riporta la bambina che mi stette accanto
io la toccavo, e non aveva pensieri.
Sono in pace con i miei morti,
non voglio dormire, ma cantare. (TO, p. 56)

In *Invito*, ancora, l'impossibilità di morire apre a uno scenario di festa e di musica, interessante perché la musica rituale, calata in un contesto funebre, torna (crediamo volutamente) in due punti di *Cantilena* («un'arpa la tua voce / e le tue mani / suonano tamburelli»; nel frammento successivo leggiamo «e tu che mi musicavi attorno», *OP*, p. 519):

Oh! qui non si può morire!
Venite chi vuole venire:
suoneremo la nostra zampogna
soffiando nella pelle della capra,
batteremo sul nostro tamburo
la pelle del tenero coniglio. (TO, p. 192)

Altrove, il mondo animale è l'emissario di questa zona sommersa, in linea con le acquisizioni dell'antropologia sulla morte.³³ Succede in *Camminano sulle zampe dei gatti*, così come, non dissimilmente, in *Cantilena* il morto riappare in sembianze animali («Come te cavallo di campagna / son imbronciata», *OP*, p. 521),³⁴ circondato da un «mondo pollame» (*OP*, p. 518). Si tratta generalmente in Scotellaro (e di riflesso in Rosselli) di animali da cortile, forse giustificabile con la consuetudine del mondo contadino con quel tipo zoologico.³⁵ Nella

³³ Sulla «trasformazione animale dell'anima» e sulla conservazione del principio vitale del morto in particolari forme animali, spesso fortemente antropomorfizzati, si veda almeno A. M. Di Nola, *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto* [1995], Roma, Newton Compton, 2003, pp. 253-267.

³⁴ Più ambigua è l'attribuzione di «trionfante / elefante di pena» (*OP*, p. 521), che è difficile ricondurre chiaramente al soggetto (l'io che riempie di lacrime di dolore un'urna funeraria) o all'oggetto (l'urna stessa, definita perifrasticamente «vasetto / greco-latino»).

³⁵ È l'ipotesi di Di Nola: «gli animali domestici di cortile, con i quali il contadino

chiusa di *Camminano sulle zampe dei gatti*, per esempio:

Ha ripreso la vita
dei piccoli rumori.
Sono sui tetti le anime
dei morti del vicinato,
camminano sulle zampe dei gatti. (TO, p. 68)

L'incarnazione dei morti in presenze quotidiane non è circoscritta d'altronde agli animali. Riguarda anche le figure ricorrenti dei genitori, che sono riplasmati secondo lo stesso immaginario di compresenza morte-vita. È importante insistere su questo immaginario perché non si tratta di una delle tante risorse retoriche della poesia di Scotellaro, ma testimonia su un piano di poetica una ricorrente inclinazione, nella sua opera, al ritorno del soggetto nell'inseparato. La rinuncia all'azione e l'abbandono alla morte trovano alloggio nella sfera onirica, in un sistema simbolico di buio e apparizioni notturne, come contrappeso alla parte più "impegnata" e sociale della sua poesia dove la solarità è l'emblema del volontarismo popolare.³⁶ Da un lato, il padre defunto, in quanto fantasma convinto di essere vivo (TO, pp. 513-515), infesta l'ultima notte in convitto di Ramorra, il protagonista dell'omonimo racconto (dove, non a caso, l'io-narrante proprio all'inizio della storia invita Ramorra a pensare a se stesso come a «un morto che può risuscitare», TO, p. 511) che fa da avantesto all'*Uva puttanella*; ma torna come presenza non precisamente sovranaturale, quanto infra-naturale, all'inizio dell'*Uva puttanella*. Qui il padre morto è uno dei motori narrativi («So che questo posto ti piaceva, padre, più che ogni altro, mamma non vuol venire mai sola perché ti incontra vestito da serpente o ti ode borbottare sotto le fabbriche», TO, p. 418). Dall'altro lato, il corpo della madre è il luogo della regressione, in cui la donna e il figlio possono ritrovarsi una volta imboccata la via della vita mancata, nelle due polarità del desiderio di non nascere (in [*C'è qualcosa più dentro come nel cuore*] «Mia cara madre, non ti graffierei più la pancia / con i miei occhi ciechi, per venire alla luce», TO, p. 244) e dell'invito a morire (in *Mamma* «Muorimi, mamma mia / ché

o il pastore vivono in consuetudine, o gli animali di stalla appaiono spesso esseri dotati di potere nascosto o comunque creature inquietanti, soprattutto nei presagi che riguardano la morte», *La nera signora*, cit., p. 259. Fra gli animali citati hanno un posto di rilievo i topi e i gatti, appunto ricorrenti in Scotellaro.

³⁶ Per un esempio (fra i tanti) dalla celebre *È fatto giorno*: «Allungate i passi, papi e governanti / alla luce degli scalzacani che vi hanno smentito. / Perché nel cielo si alza il sole / e dice tutte le verità, anche di voi» (TO, p. 249).

ti vorrò più bene», *TO*, p. 128). Non può stupire quindi che tutto ciò si riversi anche negli autoritratti lirici (in *Poesia* «Quando ho parlato / parte di me / è / del fantasma», *TO*, p. 129), contribuendo a formare un principio di poetica basato sull'immaturità coatta e sull'incapacità a crescere che, con accenti meno fantasmatici, emerge anche altrove. Lo stesso titolo dell'*Uva puttanella*, si sa, richiama per metafora una qualità esistenziale acerba, che è sì del poeta (di cui, nelle sezioni a noi giunte, sono narrate le difficoltà ad affrancarsi dal luogo d'origine, e a crescere) ma esprime una più ampia resistenza a maturare (cioè, sul piano collettivo, a diventare moderni) della comunità in cui egli è inserito. Una poesia senza titolo del 1952 enuncia questo dissidio della maturità come orizzonte mancato del soggetto:

Viene mia madre: – Quando ti farai grande? –
C'è nei nostri modi quello di essere
grandi, a una certa età, per tenere come
figli il padre e la madre. E io non sto
crescendo abbastanza. (*TO*, p. 245)

Diventare padri dei propri genitori, in altre parole farsi carico di chi si ha intorno (nei versi precedenti si allude ai «grandi amici numerosi» e alla constatazione desolata che «io non ho nulla da fare per loro»), è il compito di cui Scotellaro non si sente all'altezza, qui come in altre liriche (in *Via Pretoria – corridoio* «Io ero un bambino / difficile a crescere», *TO*, p. 206). Se questo nucleo di senso è interessante di per sé, dobbiamo notare che, per quanto qui ci interessa da vicino, in Rosselli rientra questo immaginario a due corni: l'incapacità di crescere e la presenza dei morti-vivi.

Il primo corno, forse meno visibile, si nota nella prima immagine del cadavere: Rocco-Cristo è «piccolino» (*OP*, p. 517), anche per via di una probabile ma non esclusiva consonanza con l'immagine di Francesco d'Assisi come *alter Christus*,³⁷ e Rosselli si rappresenta contraddittoriamente nelle vesti di *mater dolorosa* e di sorella, come ha intuito Giovannuzzi mettendo *Cantilena* a sistema con i versi sul travaglio di Maria/Marion/Rosselli in *Contiamo infiniti morti!*, una delle più note poesie di *Variazioni belliche*.³⁸ Non può essere del tutto madre, perché anche lei, nell'interscambio dei ruoli fra Maria e Cristo, è in trappola in una zona di mancata adultità. Ciò emerge con maggiore chiarezza

³⁷ Sull'esemplarità francescana dell'intera prima parte di *Cantilena* riflette S. Sermini, «*E se paesani / zoppicanti sono questi versi*» cit., pp. 57-59.

³⁸ S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia* cit., pp. 90-96.

in un testo successivo di più di dieci anni a *Cantilena*, per quanto sembri strano, nell'evoluzione della scrittura di Rosselli, riscontrare la chiarificazione di uno stesso argomento. In *Diario ottuso* infatti Rocco è definito «giovane forte sorpreso fratello» (*OP*, p. 838, sequenza III) e il rapporto non ha più implicazioni filiali. Tutti gli elementi sottolineano un ripiegamento del tempo su una coppia di giovani, i quali

fecero di se stessi dei grandi pugnali sacrificando all'infanzia e la felicità stonata in quell'ambiente, i due loro corpi senza importanza sinché le lentiggini coprendo i loro visi non ebbero il sopravvento sulle loro stonate facce d'amore giovanile sconosciuto a loro stessi (*OP*, p. 837).

Il dettaglio più inquietante che coglie il lettore è la simmetria istituita fra i due giovani e i pugnali, che, in una voluta torsione autobiografica, richiama uno dei traumi fondativi di Rosselli: i pugnali sono infatti lo strumento (non un *hapax* nella sua poesia: tornano per esempio in *Sanatorio 1954*, in cui a pugnalarlo l'io lirico è la Madre) con cui Carlo e Nello Rosselli vennero assassinati il 9 giugno del 1937. Il sacrificio descritto in *Diario ottuso* assume i connotati di un parricidio involontario, del tutto vano, che li rinsalda in una dimensione infantile («sacrificando all'infanzia») e ripiega il tempo su se stesso, come traspare dai riferimenti ai «due freschi corpi e facce a ritroso che camminano nulla sapendo di successive disgrazie» e ai «visi freschi e duri, calcoli non prevenuti a tempo, che smagliavano la forza rotonda dei loro cadaveri» (*ivi*). In poche parole, quella di *Diario ottuso* è anche una storia di crescita mancata e illusoria, in toni via via più espliciti («L'uno non fu mai uomo pienamente e l'altra rifiutò di esser donna», *OP*, p. 839 sequenza IV),³⁹ che ci riporta alle visioni analoghe, benché

³⁹ Giovannuzzi trae dalla descrizione del legame in Rosselli il sospetto di un'«omosessualità appena adombrata» di Scotellaro (*Amelia Rosselli. Biografia e poesia* cit., p. 113), rispetto al quale Rosselli si pone esclusivamente come sorella spirituale. Anche se il processo interrotto di formazione sessuale è un cardine di *Diario ottuso* e la passione di Rosselli è stilizzata con tratti sacrali, non ci convince interpretare il passaggio come un documento attendibile sulla relazione fra i due o su un'omosessualità di Scotellaro, anche a causa di testi che sembrano offrire un'altra versione. Si pensi per esempio al racconto *Pace e disamore*: qui Scotellaro rievoca l'incontro con Rosselli (qui «Francis») al convegno veneziano del 1950, e l'amicizia nasce sotto il doppio segno della colpa (Francis dice piangendo «Avrei dovuto morire con loro») e dell'attrazione fisica («Non accese la luce nella stanza, subito mi aveva piegato sul letto: "Non sono innamorata, ma voglio stare con te. Spogliamoci!"», *TO*, p. 589). Anche Vitelli individua nel sentimento di Scotellaro per Rosselli una «congiunzione di amicizia e attrazione, e un riconoscersi attraverso di lei nelle posizioni politico-ideologiche del padre Carlo», F. Vitelli, *Amelia Rosselli e*

più temperate, di Scotellaro e di *Cantilena*. L'approdo è ancora una volta la sfera intermedia della morte-vita, che è il secondo corno di questo proliferante serbatoio di immagini di *Cantilena*.

Se il soggetto non può crescere, non può neanche vivere o morire come tutti gli altri: il Rocco delle poesie del 1953 obbedisce a questa concezione, funzionando anch'esso come una figura di compresenza morte-vita. Rocco, con la sua consistenza cadaverica e diffusa nel paesaggio lucano che lo assorbe, argina contraddittoriamente il lutto dell'autrice: il pianto rituale non può assolvere alla sua funzione di congedo, perché il cadavere non è completamente tale, ma al tempo stesso, in questo ingorgo della poesia, esso prende i crismi di una figura sempre sull'orlo di un ritorno in vita. È a questo doppio ordine del discorso che rimandano alcune figure, più o meno lampanti, di *Cantilena*, rubate a fonti sincretiche, religiose e antropologiche, di cui qui si dà conto in breve. Cominciamo dalla figura di Cristo, che si staglia sin dall'*incipit*. Incarnandolo, Rocco rappresenta un essere umano e divino al tempo stesso, morto a trent'anni, che si sacrifica per la sua comunità, oltre a rimandare obliquamente all'universo poetico di Scotellaro, dove gli accenni attualizzanti a Cristo non sono rari. In due poesie Scotellaro si identifica più o meno esplicitamente con questa figura (*Il vicinato* e *Eli eli*), mentre in altre Cristo fa da pungolo morale per un poeta che sente la propria colpa (*Nella chiesa*), o da termine di paragone (*Invettiva alla solitudine*). Nel frammento IV della Parte seconda dell'*Uva puttanella* abbiamo una scena di crocifissione, in cui l'ombra di Cristo appare nel «ferro nero» di un paesaggio autunnale, e prelude (di nuovo) a una ricomparsa del fantasma del padre del poeta (*TO*, p. 447). A un secondo, decisivo livello, in *Cantilena* la figura di Cristo non può non rimandare a una possibile resurrezione (sebbene solo accennata e mai realizzata) sulla linea della cultura funebre popolare in cui il ritorno in vita di Cristo è un «modello religioso di domesticazione della morte»: ⁴⁰ Rocco, insomma, non può né tornare fra i vivi né sparire del tutto. Lo dicono alcuni richiami meno trasparenti, a cominciare da un elemento di intertestualità interna di Rosselli. Quando nel penultimo frammento di *Cantilena* Rosselli si rivolge a Rocco col suo nome, per l'unica volta, gli assegna l'attributo «vestito di perla / come il grigiore dei colli vicino al tuo paese» (*OP*, p. 524). Naturalmente «perla» è, al grado zero, il colore dell'oggetto poetico che si compenetra nel suo paesaggio. Ma se proviamo ad allargare

Scotellaro cit., p. 66.

⁴⁰ L. Lombardi Satriani, M. Meligrana, *Il ponte di San Giacomo* cit., p. 95.

lo sguardo, alcune coincidenze possono rivelarsi delle scelte. Nella chiusa della prosa francese *Sanatorio 1954*, il *focus* (per così dire, vista l'estrema tortuosità referenziale del discorso) è nei genitori. Eppure alcuni elementi ci richiamano altrove:

Il s'est tué, il s'est tué! Pourtant l'île était faite pour nous tenir doux, forts, misérables mais vivants... Peut-être que je le suivrai dans son pays natal; j'y cours, comme une mendicante, sans dignité. Je ne parlerai plus: – je chanterai un air paysan; en prison, en prison irai-je, compter mes perles, sonner les cloches du hasard, comme une tendre mère que l'on a dévalisé les possessions, ses deux fils adorés, leur cendre une fine poussière. (*OP*, p. 537)

L'andare in prigione potrebbe richiamare l'esperienza concreta del carcere in Scotellaro, traslata sull'io dell'autrice. Nella stessa direzione, fra i lacerti di significato che possiamo cogliere, inquadrriamo la presenza di un io lirico che è madre e segue un soggetto maschile nel suo paese natale a cui è fortemente legata. Le perle («en prison irai-je, compter mes perles») in questo senso sarebbero una presenza dal significato non chiarissimo: potrebbero rimandare a Cristo (nella parabola della perla del Vangelo secondo Matteo, 13, 45-46, la perla simboleggia il prezioso mistero del Regno dei cieli: tale nozione è rielaborata dalla teologia paleocristiana, come in Efrem il Siro) o alle lacrime di Maria (secondo una ricorrente iconografia rinascimentale che, da un lato, rimanda alla purezza sacrale e dall'altro rappresenta le perle come prefigurazione delle lacrime della Madre, oppure presenta le lacrime in foggia di perle). Ciò che conta è che si tratta di un'immagine volontaria, ribadita per di più almeno in due luoghi di *Variazioni belliche* che evocano chiaramente Scotellaro. La seconda poesia del libro, *E l'albeggiare sarà*, allude a una figura spezzata dal proprio «amare / giocondamente», di cui si vede in controluce la natura cadaverica («ossa camuffate / che / premono, nel eccitato sconvolto riso»); e soprattutto, la poesia si apre con una saldatura fra un'alba e una «fila di perle» indossata da questo «tu» perduto e vigoroso «sul tuo perleo / collo» (*OP*, p. 8), cosicché non è gratuito riconoscere dietro di esso la presenza del Rocco trasfigurato di *Cantilena* e di *Sanatorio 1954*. Nel verso in clausola di *Colma di ansie tributarie rinascevo a miglior vita*, poi, abbiamo un'altra scena di deposizione di un cadavere, corredata da un'azione ripresa da *Sanatorio 1954* (e, questa l'ipotesi, *in nuce* da *Cantilena*): «Contavo perle e stringevo fra le braccia una pallida mummia», *OP*, p. 150. Al di là di questo minimo carotaggio lessicale, i risultati più interessanti per indagare l'articolazione della

morte-vita vengono se scegliamo di interpretare *Cantilena* dando credito ai suoi rimandi all'antropologia e all'alchimia. Quando Rosselli scrive «Avanti io seppi t'eri spezzato / come un bastone d'oro» (*OP*, p. 519), il bastone d'oro sembrerebbe solo una metafora, ma l'atto di spezzarsi ci fa supporre che Rosselli stia alludendo a un celebre passo del *Ramo d'oro* (1890) di Frazer. Lo fa coprendo parzialmente le tracce del suo richiamo, perché la traduzione corretta dell'inglese «golden bough» (e Rosselli non poteva non saperlo, avendo anche a disposizione le traduzioni italiane)⁴¹ è «ramo», mai «bastone». Frazer si riferisce al vischio, che a logica non può ramificare in modo tale da produrre «bastoni». Ma il ricorso a un passo del penultimo capitolo ci fa capire come *Cantilena* dialoghi con Frazer, e che cosa è plausibile che voglia dirci:

Ne deriva quasi inevitabilmente la conclusione che il ramo d'oro non fosse altro che il vischio visto attraverso il velo della poesia o della superstizione popolare. Ora, abbiamo trovato ragioni per credere che il sacerdote del bosco di Aricia – il re del bosco – personificasse l'albero su cui cresceva il ramo d'oro. E se quell'albero era la quercia, il re del bosco deve essere stata una personificazione dello spirito della quercia. E quindi facile comprendere perché prima di poterlo uccidere bisognasse rompere il ramo d'oro. In quanto spirito della quercia, la sua vita o la sua morte risiedeva nel vischio sopra la quercia e finché il vischio restava intatto egli, come Baldr, non poteva morire. Per ucciderlo era dunque necessario spezzare il vischio e probabilmente, come nel caso di Baldr, gettarglielo addosso.⁴²

L'essenza di Rocco risiede nel «bastone d'oro», che, una volta spezzato, gli consente di essere ucciso. Ma questo rito è già stato compiuto («Avanti») senza che l'io lirico ne sapesse nulla («la costante prudenza / m'aveva fatta cieca / quasi ignara», *OP*, p. 519). Rosselli, agli albori della scrittura in italiano, non percepisce la sua poesia come un linguaggio che può “uccidere” il fantasma di Rocco: insegue il rito funebre avvenuto in un tempo imprecisato. È possibile riportare in vita chi è la personificazione mitica della stessa possibilità di morire (Rocco è *come* il ramo d'oro, non vi è connesso da un qualche rapporto magico)? Sembra che Rosselli ci suggerisca di no, e si limiti a constatare la persistenza del cadavere, a conviverci, senza via d'uscita.

⁴¹ Quella più recente per Rosselli, in particolare, è di Einaudi: esce nel 1950 in due volumi, per la traduzione di Lauro De Bosis, col titolo *Il ramo d'oro. Studio della magia e della religione*.

⁴² J.G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, trad. it. di L. De Bosis, Torino, Bollati Boringhieri, 2012, p. 1106.

In questo senso sono da interpretare le tenui ipotesi di resurrezione che raggiungono un apice contraddittorio in un'ultima figura da passare al vaglio: quella della pietra filosofale. Si è già menzionato uno dei frammenti più "cantilenanti" della raccolta, che però assomma alla semplicità apparente un richiamo erudito:

Bello eri ma troppo fino e troppo caro
[...]
ti debbo levar
e cercar
la pietra filosofale (*OP*, p. 521)

La pietra filosofale è un simbolo alchemico ricorrente attraverso i secoli e quindi definire un rapporto parrebbe arduo, ma la precisa fonte di Rosselli, verosimilmente, è nella definizione che di questo elemento dà Carl Gustav Jung in *Psicologia e alchimia* (1944). Nel 1953, prima della composizione di *Cantilena* il cui *terminus post quem* è il 15 dicembre (quando Scotellaro muore),⁴³ Rosselli aveva iniziato su suggerimento di Roberto Bazlen una decisiva analisi con Ernst Bernhard, che nei preliminari della terapia consigliava spesso ai pazienti la lettura di saggi di Jung. Grazie allo scavo su documenti d'archivio e scritti di autoanalisi del primo scorcio degli anni Cinquanta, condotto da Chiara Carpita presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, abbiamo «forti ragioni per credere che Amelia Rosselli conoscesse *Psicologia e alchimia*, testo molto amato sia da Bazlen che da Bernhard»⁴⁴ e che cercasse in testi di quei generi (psicoanalisi, alchimia, teosofia) spunti per l'immaginazione poetica. Nel saggio dello psicoanalista tedesco, la pietra filosofale è indagata nella sua natura polivalente: a volte è un mezzo per produrre l'oro; altre volte, in maniera significativa, è uno strumento per allungare la vita o per restituirla; altre ancora, in base alle ricostruzioni junghiane del sapere alchemico medievale, non è (solo) una pietra, ma un'entità che può assumere fattezze molto diverse, complessivamente congrue alla rete di significati che Rosselli evoca. La pietra filosofale è «ermafrodita»

⁴³ Non va dimenticato che Rosselli insiste sulla composizione "a caldo" di *Cantilena* dopo i funerali dell'amico, nella già citata lettera a John e anche in un'intervista tarda: «Ho cominciato a scrivere i miei primi versi validi in italiano subito dopo il suo funerale», M. Camboni, *Incontro con Amelia Rosselli*, in «DWF», 29, 1, 1996, p. 70. L'ambientazione invernale, col richiamo puntuale al «nuovo anno» che arriva (*OP*, p. 524), lo conferma.

⁴⁴ C. Carpita, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti*, in «Allegoria», 55, gennaio/giugno 2007, pp. 146-179: p. 170.

(quindi qualcosa che sintetizza contraddittoriamente Rocco e l'io femminile che scrive); è anche «un essere mistico chiamato anche *Deus terrestris, Salvator, Filius macrocosmi*, una figura che può essere paragonata unicamente all'*Anthropos* gnostico, all'uomo primordiale divino»;⁴⁵ e naturalmente è stata letta, in una tradizione seicentesca che fa capo al testo anonimo *Pietra acquatica dei Saggi* (1619), come il corrispettivo di una Pietra celeste, garante di vita eterna, che altri non è, ancora una volta, che Cristo.⁴⁶ Le corrispondenze chiariscono meglio cosa il frammento possa significare. Rosselli cerca nella «pietra filosofale», ancora e senza successo, la figura di Rocco-Cristo, e insieme la possibilità di strapparla allo stato intermedio in cui si è smarrito, per riportarlo alla vita. La pietra è dunque, nel solco della psicoanalisi junghiana, uno strumento di individuazione del sé, che Rosselli non troverà: davanti al fantasma diffuso e inafferrabile di Rocco, il processo espiatorio non si può compiere. Con l'apparente semplicità del suo linguaggio, la moltiplicazione delle figure di *Cantilena* e i sottili rimandi intertestuali a Scotellaro documentano lo smarrimento dell'amica che resta; costeggiano il baratro della mancata individuazione (in senso bernhardiano) che, nei termini classicamente lirici di una maturità irraggiungibile, s'intravede già nella vena più cupa della scrittura dell'amico scomparso.

⁴⁵ C. G. Jung, *Psicologia e alchimia*, trad. it. di R. Bazlen e L. Baruffi, Torino, Bollati Boringhieri, 1983, p. 243.

⁴⁶ *Ivi*, p. 421.