



HAL
open science

**AL DI LÀ DELLA VITA, AL DI QUA DELLA
MORTE” : LA CONDIZIONE POETICA DI
FERNANDA ROMAGNOLI**

Yannick Gouchan

► **To cite this version:**

Yannick Gouchan. AL DI LÀ DELLA VITA, AL DI QUA DELLA MORTE” : LA CONDIZIONE POETICA DI FERNANDA ROMAGNOLI. Nuova Corrente, 2018. hal-02370899

HAL Id: hal-02370899

<https://amu.hal.science/hal-02370899>

Submitted on 19 Nov 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Yannick Gouchan
AL DI LÀ DELLA VITA, AL DI QUA DELLA MORTE:
LA CONDIZIONE POETICA
DI FERNANDA ROMAGNOLI

Si l'Absolu échappe à la parole, il échappera à la négation
aussi bien qu'à l'affirmation; et n'en continuera pas moins à nous fasciner.

(PH. JACCOTTET, *Promenade sous les arbres*)

L'occasione offerta da questo convegno per leggere o rileggere l'opera di Fernanda Romagnoli ci fa entrare in un complesso e suggestivo universo poetico purtroppo tralasciato dalla critica italiana, sia da quella accademica che da quella militante,¹ e quasi del tutto ignorato da questa parte delle Alpi, dato che non esiste alcuna traduzione francese del *corpus* della poetessa. Qualche anno fa Ambra Zorat, promotrice di questo attuale *revival* della Romagnoli, aveva dedicato una tesi di dottorato alla poesia italiana femminile contemporanea² in cui accennava alla poetessa romana.

Le quattro principali raccolte di liriche (*Capriccio*, *Berretto rosso*, *Confiteor* e *Il tredicesimo invitato*)³ formano un notevole *corpus* che ricopre un arco temporale di quasi quarant'anni e nel quale è possibile rintracciare alcune parole chiave della poetica dell'autrice, quali il difficile rapporto con l'altro – ossia il modo con cui l'io si cimenta con il tu –, l'assidua ma problematica presenza di una figura divina, e soprattutto il binomio corpo/anima, così come dimostra l'emblematica lirica *Pregghiera*: «Ma con la mia anima tiranna / Ti pregherò, Signore. / Con questo corpo / nutrito dalle briciole cadute / all'orgoglio dell'anima, con questo / portatore di pena» (*Pregghiera*, BR, p. 18, vv. 1-6).

L'obiettivo di questo studio sarà quello di attraversare le quattro raccolte e alcuni testi inediti pubblicati nel 2003;⁴ s'intende innanzitutto presentare un percorso lirico molto denso e suggerire alcune proposte di lettura per riaprire l'opera della Romagnoli al vaglio di analisi stilistiche incentrate prevalentemente sulla prima persona e sulla sua valenza. Si tratterà di capire innanzitutto come si esplica l'analogia fra l'io lirico e gli elementi naturali, di individuare la definizione e la verbalizzazione di una ferita intima, infine di capire la delicata ma centrale questione dell'assoluto.

«Sigillato nella Natura è il Verbo»:⁵ una morfologia dell'io lirico

Le forme che prende il soggetto nelle prime liriche di Fernanda Romagnoli appartengono molto frequentemente al mondo naturale con cui stabilisce una forte analogia. In effetti, il corpo, l'anima, la mente vengono affiancati a vari elementi naturali, ma in modo diverso rispetto alle operazioni letterarie classiche di metamorfosi, nonché rispetto al correlativo oggettivo di tipo eliotiano o montaliano. L'analogia fra l'io e gli elementi della natura si presenta come mezzo per esprimere uno stato della coscienza poetante. Prima di analizzare le modalità di tale analogia nelle prime raccolte, va notato che nelle prime liriche dell'autrice – ossia nella raccolta *Capriccio* – il modello dannunziano alcionio e quello pascoliano, imprescindibili per la generazione di poeti italiani nati nei primi decenni del Novecento, agiscono ancora sulla raffigurazione stilistica dell'io di fronte alla natura e al paesaggio. Sarebbe certamente necessaria un'attenta analisi della formazione letteraria dell'autrice negli anni della giovinezza, ossia negli anni trenta e nei primi anni quaranta, per sapere come essa abbia potuto conoscere e assorbire la poetica dell'Ermetismo, per individuare i modelli probabili e rintracciarli nel microtesto, ma basti citare alcuni versi tratti dalla raccolta del 1943 per riconoscere, seppur indirettamente, il mondo alcionio dei pini e dei fiumi canori (in *Meriggio e Campane e fontane*)⁶ oppure la preghiera rivolta all'estate laziale «Alba, sii benedetta! / Per quella donna che alza già la faccia / a ricevere il dono del ritorno, / per ogni cosa intorno [...]» (*L'alba*, CA, p. 21, vv. 59-62). Il lessico e la sintassi pascoliana emergono invece sottilmente dalla lirica *La rondine*, o dal particolare evocato in *L'oliva*,⁷ mentre il suo *pendant*, *L'oliveto*, ci ripropone la parola myricea *maggese* (in *Lavandare* di Pascoli) e la dimensione umana universale del particolare vegetale: «[...] Umano / sento il cuor dell'olivo, / umano sforzo di radici fonde / che cercano nel buio / il succo buono, la nascosta goccia» (*L'oliveto*, CA, p. 52, vv. 21-25).

Si vedano ora le categorie dell'analogia fra l'io e gli elementi naturali in alcune liriche selezionate. Da una prima comunione elementare e di tipo mistico-panico con la natura, per esempio nella lirica *L'alba*, in cui la luce e il vento della verginità mattutina sembrano negare la realtà bellica appena suggerita («Io distendo le mani, che vi piova / la chiarezza non respirata ancora, / l'anima

mia schiudo alla luce, monda / d'ogni tocco. Tu aprimi i capelli, / o brezza di levante» – *L'alba*, CA, p. 20, vv. 37-41), si passa alla categoria vegetale tramite una morfologia che si elabora con la foglia, il fiore, l'erba. Si prenda qualche esempio di analogia intesa secondo una duplice direzione, da una parte l'umano che diventa natura e ne risente il flusso vitale, dolce o violento, dall'altra la natura antropomorfa e la pietra architettonica fitomorfa:

[...] che l'ora m'inebri fin ch'io senta
Il mio corpo fiorire
[...]
Profumo d'acacia
che si mesce al mio sangue!

(*Invito*, CA, p. 27, vv. 1-16)

E già l'erba si chiude sul mio viso,
m'avvolgono merletti vegetali:
sudario da regina!

(*Arianna*, BR, p. 28, vv. 14-16)

[...] Già m'ingombro
di cupi stami. Pöllini irrequieti
mi violentano e fuggono. – Mai sazia,
infecondata.

(*Anime*, CO, p. 20, vv. 11-14)

Quanto resisterà la rosa incinta
nei suoi petali gonfi di segnali –
o quanto arditamente farà fronte al vento
la falange dell'erba, con pugnali
di papaveri pronti fra le dita –

(*Quanto*, CO, p. 10, vv. 1-5)

Dal campanile, ritto come stelo
di giglio nell'aria cilestre,
discende un suono raro [...]

(*Campane e fontane*, CA, p. 45, vv. 10-12)

Anche il personaggio in terza persona viene sottomesso all'analogia con il mondo vegetale come nel caso della fanciulla descritta nella lirica *Ad una bambina*, paragonata alla neve candida e le cui dita vengono, molto pascolianamente, paragonate a «certi steluzzi d'erba nuova» (*Ad una bambina*, CA, p. 59, v. 28).

Per quanto riguarda il mondo minerale, pietra e terra, si può individuare una volontà stilistica volta a spostare i riferimenti fisici

dell'io, in conflitto con l'altro e con se stesso, verso il lessico degli elementi della desertificazione: «fra i cerchi delle costole di pietra», oppure «come una grotta occlusa / o un delta disertato dai suoi fiumi» (*Tu dici*, BR, p. 33, vv. 11-14)⁸ sono due immagini usate per evocare l'attesa del marito. In modo identico, la coscienza di sé al risveglio dà luogo a una identificazione di natura geografica: «la mia fronte diviene continente, / il timpano un Frejus» (*Se al risveglio*, BR, p. 35, vv. 7-8). L'io si specchia impietosamente nel ciclo degli elementi per definire la doppia condizione di moglie e madre:

Per questo il cuore mio, gonfio di pietre,
suona ancora conchiglie
e il sudore dell'anima concima
praterie di camelie.

(*Eredità*, BR, p. 10, vv. 13-16)

A tutto ciò si aggiunge un'altra, seppur meno consistente, categoria dell'analogia, quella stabilita con l'acqua, metafora del flusso della coscienza notturna dell'io («E più spesso la notte, quando scorre / senza difesa il rivolo dell'anima» – *Bilancia*, CO, p. 11, vv. 1-2), ma anche elemento nella fusione estetizzante con il vegetale: «Le due fontane sono grandi coppe / sull'alto stelo, e giù ne piovon lunghe / erbe amare con verdi ondulamenti» (*Campane e fontane*, CA, p. 46, vv. 30-32). In queste poesie domina la sensazione primordiale di un corpo immedesimato negli elementi naturali tramite i procedimenti di metafora totalizzante («Io giaccio fra quest'onde / di terra fresca, e l'erba ha le mie chiome» – *Notturmo*, CA, p. 36, vv. 9-10) e di similitudine (la congiunzione *come* è molto frequente nelle prime liriche dell'autrice per identificarsi con il minerale, il vegetale, l'aereo)⁹ e anche tramite la scelta dell'aggettivazione. La verbalizzazione di uno stato esistenziale alla ricerca disperata del divino va di pié pari con l'analogia naturale, l'io condivide una condizione essenziale con la terra dov'è costretto a vivere: «Ed io, abbagliata, più non mi difendo / – confitta dal limo terrestre / come uno spino –» (*Quando*, BR, p. 15, vv. 18-20). In questa condizione fortemente vissuta tramite la descrizione fusionale con elementi della natura va rintracciata, soprattutto nella raccolta *Capriccio*, una probabile reminiscenza leopardiana con il nesso stabilito fra l'io e la luna. Citiamo ad esempio la lirica *Pre-sagio*: «Oh, s'io potessi / essere, o luna, con la tua saviezza, / paga

del poco che mi fu donato! // Io son come la nube sempre nuova /
che dell'umor del cielo si colora» (*Presagio*, CA, p. 74, vv. 14-18).

A questo punto si potrebbe ricordare Jean-Pierre Richard che, a proposito dell'analogia sensibile con elementi circostanti l'io, parla di una «materialità felice»,¹⁰ che può operare la fusione fra più sostanze presenti nelle prime liriche della Romagnoli, l'acqua, la terra, il cielo; ma tale fusione di materie verrà sempre più connotata dall'idea di deserto, di vuoto, di siccità, lungi quindi da un'armonia materiale. Una poesia più tardiva, *Anime*, mostra benissimo questa connotazione della materia a cui l'io si identifica. I primi versi ribadiscono l'idea di analogia tra i fiori primaverili e l'allegria, mentre al quarto verso il settenario ossitono del primo emistichio dell'endecasillabo, scandito da una forte interpunzione e ritmato in modo insolito da un trimetro formato da iambo-trocheo-iambo,¹¹ inaugura un sofferto autoritratto vegetale, contrassegnato dalla trasparenza che si fa opaca, dall'oscurità, dal movimento ansioso e infine dall'arsura del sole:

Vi sono anime liete,
puntuali alla luce, come al fiato
di marzo margherite.
Così fosse di me. Verso il mattino,
quando i sogni si fanno verticali
per leggerezza, io sono d'un tessuto
trasparente; nelle mie vene l'alba
beve il suo fresco vino.
Ma subito, al risveglio, la carne
ha già escluso la luce. Già m'ingombro
di cupi stami. Pòllini irrequieti
mi violentano e fuggono. – Mai sazia,
infecondata. – A me verrà la Grazia
con l'erpice di luglio, la vampata
del sole a piombo.

(*Anime*, CO, p. 20)

Se abbiamo citato questa lirica della terza raccolta dell'autrice è perché si osserva una chiara evoluzione alla metà di *Confiteor*, dove si assiste all'interruzione vera e propria del procedimento stilistico che si è analizzato finora. Ed ecco allora cessare la verbalizzazione di una condizione mediante l'immedesimarsi con elementi naturali a favore di un repertorio di immagini fondato sull'isotopia del fuoco e della cenere,¹² sulla metafora della malattia e della pia-

ga, e anche sulla prefigurazione della morte; da ciò deriva che l'io non è più solo in mezzo agli elementi naturali ma confrontato a un *tu* doppio, l'altro amato e il divino.

«La stigmata che in me sfolgora e dura»:¹³
tra le piaghe dell'io

La scomparsa progressiva del procedimento stilistico che accomunava il soggetto lirico con vari elementi naturali, alla metà della raccolta *Confiteor*, potrebbe corrispondere a una nuova definizione del proprio dissidio, tramite un io contrassegnato prevalentemente dai motivi della ferita e della lotta contro un tormento profondo che verrà palesamente nominato più tardi come un mostro che cova dentro il corpo.¹⁴ Tuttavia, sin da *Berretto rosso*, si era già assistito all'emergere di nuove scelte lessicali, che diventeranno con il tempo sempre più significative. Vi appariva ad esempio l'immagine della chiusura esistenziale di un «corpo labirinto» (*Se al risveglio*, BR, p. 35, v. 1). che tenta di esprimere una condizione umana, femminile ed estetica, impossibile da conciliare – siamo alla fine degli anni cinquanta e nei primi anni sessanta – e che diventerà una delle cifre più suggestive dell'autrice:

Crescere contemplavo la prigione
dello spirito mio,
il murarsi dell'anima
[...]
Così, allo spino che da lui [*mio cuore*] germoglia,
un corpo da tempo sepolto
parla delle sue vertebre di pietra
senza rabbrivire.

(*Orgoglio*, BR, p. 13).

In questa lirica si osserva come il lessico vegetale e minerale, che ricorre abitualmente nel repertorio della poetessa fin dalla prima raccolta, venga connotato dall'idea di lotta interiore. Fra le ricchissime scelte lessicali del periodo posteriore a *Berretto rosso* si trovano quindi la piaga e la ferita, in quanto spazi aperti da colmare nella coscienza smarrita: «Ora in fretta / rammendare al suo punto di rottura / la vita – mascherare il graffio al cuore» (*Stinto affresco*, CO, p. 25, vv. 13-15). L'isotopia corpo-ferita-lotta viene

molto chiaramente raffigurata nell' autoritratto spietato *Al mio corpo*, dove lo spazio fisiologico diventa un campo di battaglia in cui la piaga dell'anima finisce per rendere deserti anche gli intervalli vitali, ridotti a una mera «terra di nessuno» (*Al mio corpo*, CO, p. 12, v. 12) dove regnano la polvere e l'infinito vuoto. È proprio un combattimento intimamente sofferto quello che si svolge nella scrittura della Romagnoli per cui si verifica, man mano, una vera «guerra civile» (CO, p. 23, v. 16) nel labirinto dell'io, diviso tra momenti di pace e periodi d'«armistizio fra l'anima ed il corpo» (*Ad occhi chiusi*, TIAP, p. 133, vv. 1-2). Tale combattimento interiore procede grazie a una contaminazione, definita come «questa piaga segreta, questo tarlo» (*Eresia*, CO, p. 50, v. 2), che rode e ferisce impietosamente, mentre l'anelata e incumbente figura divina – sulla quale torneremo più avanti – si fa sempre più acutamente presente, sia a livello semantico, nei testi, che nelle oscillazioni della coscienza. In effetti l'eresia e «la stigmata» costituiscono due immagini importanti di *Confiteor* per raffigurare il dissidio interiore, un dissidio che l'io patisce, dentro di sé, come una «bruciatura profonda dell'anima», per ribadire una formula molto convincente coniata dal critico Paolo Lagazzi.¹⁵ Così il quinto verso della lirica *Pugnale* insiste, tramite una triplice iterazione che subisce un movimento decrescente fino all'oggetto metaforico all'origine del male («mia piaga, mio tormento, mio pugnale» – *Pugnale*, CO, p. 26, v. 5), insiste sulla ferita considerata come un nucleo poetico in grado di liricizzare un male di vivere che non assomiglia né al *tædium vitæ* classico né allo *spleen* “maschile” moderno, bensì a una forma d'impossibilità esistenziale generata dalla dicotomia psicologica e sociale fra donna, moglie, madre e poetessa, come viene definita in questi due versi di *In agguato*: «[...] non libera il cuore dal tormento / di vivere sempre in agguato» (*In agguato*, TIAP, p. 134, vv. 10-11).

Si cercherà quindi di sondare la genesi o, per lo meno, di rintracciare qualche elemento per la comprensione di questa impossibilità ad assumere una “forma umana” – per citare il titolo della prima sezione de *Il tredicesimo invitato* –, basandosi innanzitutto sui pochi dati biografici incrociati con alcune liriche. Cominciando da un testo scritto quando la poetessa aveva superato i cinquant'anni – *Tirate le somme*, siamo nei primi anni settanta circa –, dove il bilancio esistenziale, allontanato dall'io tramite l'uso della seconda persona plurale, presenta la biografia essenziale di una

donna confrontata all'impossibilità («Dalla vita colsi: / un amore impossibile»), si arriva sino alla condizione coniugale subita quasi fosse un fatto naturale («uno sposo / giusto a suo modo – [...] / – / E pazienza»), alla maternità («Una figlia ebbi, un'ardita / piccola rosa che già fugge e assalta / la sua scala di spine troppo in fretta») e infine a un imperativo di ragione interiore che la assilla senza requie («Abituata / con i miei tanti sogni a ragionare» – *Tirate le somme*, CO, p. 16). Il rapporto, frequentemente ma moderatamente conflittuale con il marito, sposato nel 1948 e perduto nel 1978, viene esposto in alcune poesie, tra cui *Ottavo comandamento*, in cui la bugia s'intercala fra gli sposi consapevoli di fingere pur accettando la propria parte nella commedia sociale e coniugale («sono una donna che molto può capire» – TIAP, p. 140, v. 9). La solitudine e l'angoscia improvvisa che seguono una violenta lite coniugale sono anche il tema della lirica *Commiato* (TIAP, p. 181), mentre il ritorno sulle ansie provate alla fine dell'adolescenza costituisce il tema di una lirica di acuta introspezione, *Eredità*, in cui la madre lascia alla figlia solo la speranza, e nasconde tra l'intimità dei versi un sentimento di disagio esistenziale apparso molto presto: «[...] Io, non sacra / che nell'eseguità del mio dolore, / non triturata che da oscuri affanni» (*Eredità*, BR, p. 10, vv. 8-10). L'io lirico espone una sofferenza, sia concreta che metaforica, trattenuta dalle convenzioni della vita sociale e familiare che ne sono all'origine. In effetti l'immagine della malattia viene usata per esprimere uno stato di separazione taciuta e dolorosa fra l'obbligo biografico (la «solita faccia» di chi recita la parte della vita quotidiana come un «dovere») e la scrittura dell'anima:

Io respiro, miei cari, converso,
passeggio, ho la solita faccia.
Ah, fa bene il proprio dovere
quest'antica filaccia dell'anima,
quest' avida benda
mai sazia di bere dolore:
che intatta si mostra nel verso,
ma all'interno non è che rossore.

(*Avida benda*, CO, p. 29, vv. 5-12)

È importante notare come nella postfazione aggiunta alla raccolta *Il tredicesimo invitato e altre poesie*, Donatella Bisutti sottolinea molto chiaramente che questa separazione fra l'io lirico e la

donna che vive in famiglia altro non è che una sintesi della declinazione di una serie di forti dicotomie fondate sull'inconciliabilità fra vita e scrittura, accettazione dell'ordine e ribellione artistica.¹⁶ Ma esisterà senz'altro uno scarto fra quello che la critica ha percepito dei rapporti in famiglia mediante la lettura delle liriche e quello che realmente succedeva in famiglia. Comunque si tratta della contraddizione tra donna e poetessa e, ovviamente, anche di quella tra sposa, figlia e poetessa, come viene definita in modo semplice, ma intenso, nella lirica *Confiteor*, tramite le virgolette del discorso esterno – nonché tramite un terribile inciso fra lineette –, come se chiamarsi madre e sposa provocasse un sentimento di straniamento per l'io lirico, giacché solo la scrittura sembra rappresentare la vera vita, appena riconosciuta perché considerata come un «nulla» inconfessato:

A dirmi «madre» provo, a dirmi «sposa».
Solo parole, leste a fuggir via
– ladre – coi vaghi suoni della vita,
coi suoi barlumi. A esistere, in balia
resto d'un nulla, un soffio, che non osa
neppure in sé chiamarsi «poesia».

(*Confiteor*, CO, p. 21)

Si giustifica quindi la metafora dell'inquilina in affitto nella propria esistenza familiare presente in una lirica molto dickinsoniana del *Tredicesimo invitato* (TIAP, p. 90), mentre l'esistenza autentica viene rimossa nei versi, quasi seppellita, nell'immagine dell'io raffigurato morto-vivo in *Avvento*, mediante manifestazioni sensitive d'aria, di colore, di brivido, di scompiglio nella casa domestica, «solo l'attimo / di rifluire via» (*Avvento*, TIAP, p. 20, vv. 19-20). La condizione di straniamento fra donna scrittrice e persona sociale (ossia il dissidio fra i cognomi Romagnoli e Raganella), spesso esistente nel mondo delle lettere al femminile, acquista nella Romagnoli una profonda lucidità che ferisce, soprattutto negli autoritratti allo specchio in cui la distanza stabilita fra l'io e il proprio riflesso viene ribadita dalla definizione di sé in terza persona del plurale: «quella donna dall'anima dimessa / dicono che son io» (*Io*, BR, p. 39, vv. 8-19).¹⁷ Tuttavia questo dolore, generato dalla consapevolezza dell'io di fronte al mondo in cui è costretto a vivere, si fa tesoro per la scrittura, divenendo, per dirla con Attilio Bertolucci, un male considerato come un privilegio,¹⁸ in quanto la ferita

della donna arde e fa nascere il fuoco della creazione che finisce per «salire in gola» (*Quanto*, CO, p. 10, vv. 10-11). L'ultimo verso endecasillabo della lirica *Stigmata*, ritmato in modo insolito dagli accenti sulla seconda, la sesta e la settima sillaba, con un settenario tronco e un quinario, ambedue con un forte attacco sdrucciolo, potrebbe prosodicamente raffigurare tale prossimità tra ferita e scrittura: «la stigmata che in me sfolgora e dura». Inoltre si potrebbe vedere, attraverso la travagliata accettazione della condizione familiare di sposa e di madre, una metafora dell'immedesimazione del proprio tormento, in quanto il mostro che assilla lo spirito della scrittrice finisce addirittura per essere considerato intimamente come «amante mio, mio figlio, mio fratello» (*Processo*, TIAP, p. 39, v. 22). La poesia della Romagnoli sarebbe quindi una coabitazione tormentosa fra corpo e anima, piaga e assoluto. Vediamo ora alcuni fra i vari procedimenti stilistici usati con insistenza dalla Romagnoli per verbalizzare tale «stigmata».

L'ossimoro e l'antitesi sembrerebbero due fra gli strumenti più adatti per esprimere la contraddizione esistenziale d'opposizione da cui scaturisce il soffio lirico, come possiamo osservare nel verso «Poi ghiaccia siederò, l'anima in fiamme» (*Tu dici*, BR, p. 34, v. 26), oppure nella figura dell'angelo apparentemente custode, rannicchiato nello spirito, che mostra, tramite un *enjambement*, l'altra sua faccia, e diventa un «mostro incompiuto» (*Processo*, TIAP, p. 39), che tradisce; o ancora nell'espressione del difficile rapporto coniugale fatto di sentimenti misti e antagonisti: «noi ci detestiamo con amore» (*Dolore a due*, CO, p. 31, v. 1). Anche nella lirica *Sobillazione* la ferita interiore, chiamata «dilemma» (*Sobillazione*, CO, p. 49, v. 8), svanisce e rinasce insieme. Ma, più che l'ossimoro fra parole, si tratta di una situazione ossimorica tra l'io assente-presente e il mondo a cui appartiene, donde la famosa metafora del «tredicesimo invitato» della lirica omonima: invitato, ma assente, di fronte al piatto vuoto, ossia individuo «rimasto chiuso fuori» (*Il tredicesimo invitato*, TIAP, p. 22, v. 15). Ma dopo una lettura completa del *corpus* lirico della Romagnoli – comprese le poesie inedite aggiunte da Donatella Bisutti nell'edizione 2003 –, un altro procedimento, molto più significativo e originale, in quanto elemento sintattico dell'identità stilistica dell'autrice, risulta centrale e quindi capace di assumere una valenza tutt'altro che secondaria nell'espressione della ferita: si tratta dell'inciso e dell'apposizione. Si prenda qualche citazione emblematica a guisa di esempio. È

possibile reperire una prima occorrenza di inciso fra lineette nella lirica *Olocausto* (di *Berretto rosso*) in cui viene evocata la figura divina sulla quale torneremo nella terza parte del nostro studio. Il tentativo lirico per definire la propria condizione di assente-presente e viva-morta trova, nella serie di incisi della lirica fondamentale *Avvento*, una formula assai convincente, in quanto la poetessa segnala con i trattini parentetici i margini della ferita intima:

creatura di lucente libertà
– io – che piangete morta.
[...]

Senza toccar le cose – non ho mani –
Senza lasciar firme sugli specchi
– non ho respiro –

(*Avvento*, TIAP, p. 20, vv. 3-11)

L'inciso e l'apposizione prima evidenziati come un segno d'interpunzione esplicativa (ad esempio: «un attimo sulla terra / – lieve – come un coriandolo», *Carnevale*, TIAP, p. 70, vv. 10-11), tendono, allungando la misura del verso, a rendere più acuta un'antitesi. Il procedimento si rivela come la trascrizione sintattica di uno stato esistenziale d'impossibilità che avevamo suggerito: «Signore, non eravamo preparati / – per vedere – a restare accecati» (*Per vedere*, TIAP, p. 29, vv. 20-21), oppure si cerca invece di rendere il verso molto più sintetico, nominale ed asciutto, essenzialmente crudo, come un aforisma: «[...] Ragno, il tempo. / Gli uomini, prede – il vinto e il vincitore» (*La rete*, CO, p. 76, vv. 12-13). La parentesi – come i trattini parentetici – ci conferma la valenza dell'inciso come spazio analitico per l'ethos della poetessa che spiega a se stessa, commenta (vedi l'esempio di *In morte di*, in *Il tredicesimo invitato*), ribadisce, sancisce una lucidità che traspare solo nei versi:

Penso che il mio dolore a poco a poco
pungerà meno (e questo anche fa male,
ché con lui tutto il resto avrò perduto).

(*Pugnale*, TIAP, p. 150, vv. 10-12)

Gridai: «Non ritornare!»
E fui sola – sconfitta – supplicando
vanamente quell'eco sulle scale.

(*Commiato*, TIAP, p. 181, vv. 10-12)

Il trattino, col suo effetto di teatralizzazione della coscienza afferma, come una didascalia, la lucidità e l'ironia; giustamente, esso è talvolta accompagnato da battute sotto forma di discorso diretto, fra virgolette o senza, che sono la voce dell'io lirico o del *tu* molteplice (che tenderemo di definire fra poco), oppure dell'anima personificata dai *verba dicendi*:

[...] Ed in silenzio «Pròvati
a disfare il già fatto»
ti sfido – approfittando
che mi volgi la nuca, per sorridermi.

(*Dolore a due*, CO, p. 31, vv. 16-17)

[...] non m'appare inganno
ma verità – né che superbia sia
la risposta dell'anima: «Comprendo».

(*Le voci*, CO, p. 19, vv. 17-19)

Anima, questo vuoi? – Risponde: Accetto.

(*Incendio*, CO, p. 13, v. 19)

«Mio Dio, se t'abbandono io sarò abbandonata»: ¹⁹ l'altro e la ricerca dell'assoluto

Il dialogo con l'anima ci fa entrare in un'altra dimensione della condizione poetica di Fernanda Romagnoli, contraddistinta dalla presenza assidua di una seconda persona, mai chiaramente identificata se non con parole generiche, per rivelare due altre presenze nella vita della poetessa: da una parte il coniuge, l'amato,²⁰ dall'altra il divino, l'irraggiungibile.

L'altro amato, ossia il marito della poetessa, viene evocato in varie liriche come il "caro doppio" con il quale il rapporto sentimentale si rivela insieme molto stretto (si legga *Tu sapessi*, in *Confiteor*, dove l'io si definisce come «Tua Eva, divenuta, tuo serpente») e conflittuale (si legga per esempio *Dolore a due*, in *Confiteor*). In una bellissima lirica d'amore coniugale l'autrice si rivolge al tu insistendo sulla sua condizione di sposa ansiosa di giustificare l'affetto sincero di fronte ai supposti rimproveri del consorte: «Che non so amarti, dici. // Ma chiedilo al tremore delle mani / quando si fanno nido alla tua nuca» (*Tu dici*, BR, p. 33, vv. 1-3). D'altronde l'amore coniugale si confonde con lo spazio domestico ove la donna aspetta e, mentre

avevamo notato una morfologia vegetale o minerale dell'io nelle prime raccolte, qui si nota una morfologia casalinga dell'io che accetta lo statuto di moglie: «T'aspetterò, tutt'una con la casa, / insieme impallidendo a poco a poco» (*Tu dici*, BR, p. 33, v. 20).

Per quanto riguarda l'altro divino, esso si fa sempre più acutamente assiduo nelle liriche man mano che l'io riconosce «la stigmata» esistenziale che lo ferisce e ne costituisce un privilegio per la scrittura. Benché Fernanda Romagnoli non scrisse mai del tutto una poesia religiosa o mistica, ragion per cui non può essere considerata come una scrittrice cattolica, la presenza del divino rimane tuttavia essenziale nella ricerca di un assoluto, in grado di chiarire la lacerazione e i dubbi dell'anima. Non risulta difficile condividere l'opinione di un poeta cattolico come Carlo Betocchi, il quale affermava che in Fernanda Romagnoli prevale «un religioso sentimento dell'esistenza».²¹ Proprio da questo sentimento evidenziato dal poeta toscano si può partire per analizzare in che modo la scrittrice nomini questa presenza divina.

Si legge in effetti, sin da *Berretto rosso*, uno dei primi testi importanti sulla fede, una preghiera rivolta direttamente al *Signore* (*Preghiera*, BR, p. 18, vv. 2 e 14), ritmata da un'anafora di tipo francescano in cui la parola *Signore* ricorre due volte in epifora. Nella stessa raccolta Dio viene suggerito mediante il possessivo e il pronome personale con l'iniziale maiuscola («A me basta il Suo nome / [...] Egli conosce» – *Olocausto*, BR, p. 24, vv. 8-13); oppure mediante la parola *Iddio* (*Rosaio*, BR, p. 32, v. 9), immagine astratta di una forza assoluta e incomprensibile. Nel *corpus* poetico si trova quindi il “tu divino” chiamato, quasi sempre con la maiuscola, *Signore*, *Dio* o *mio Dio* (*Preghiera* e *Per la bosaglia*, CO, pp. 69 e 71), oppure con i pronomi della seconda o della terza persona *Tu*, *Egli*, *Lui*, ad esempio in *Scala di Giacobbe* (CO, p. 70), ma anche in tutta la sesta e ultima sezione della raccolta del '73.

L'inciso con il trattino, che avevamo individuato come un procedimento originale della poetessa, acquista una valenza eccezionale di pausa riflessiva nel ritmo del verso, nonché nella coscienza dell'io lirico, nell'appello al divino irraggiungibile e misterioso, come viene delineato nella lirica *Per assurdo*, dove il modo congiuntivo ipotetico tenta di fingere la comprensione e la visione di tale mistero, pur accettando, umanamente, di non volerlo veramente: «potessi intravedere la Tua Faccia / [...] Signore, anche potessi – non vorrei» (*Per assurdo*, CO, p. 67, vv. 2-7). Infatti l'io

si raffigura persino come l'animale che viene sottomesso all'ordine divino, attraverso una metafora venatoria: «Mio Dio, mio cacciatore: / io sono il cane all'erta dei tuoi segni» (*Per la bosaglia*, CO, p. 71, vv. 3-4). L'atteggiamento di attesa di un'impossibile cosa, ma pur necessaria,²² costituisce un altro aspetto della condizione poetica contraddittoria della Romagnoli, presente nella vita mondana e casalinga, benché assente in quanto anima ferita, avida di un intenso dialogo con il divino, benché consapevole della sua impossibilità, se non nell'aldilà, grazie al ricongiungimento: «Ma già saremo Uno» (*Poi*, TIAP, p. 40, v. 14). L'altro divino che abita nella mente e nell'anima della scrittrice sembra quindi implicitamente dominare e giudicare l'operazione poetica che fa i conti con i tormenti dell'esistenza: ma più che un Dio associato a una fede cristiana referenziale (nelle poesie ci sono vari riferimenti alla Bibbia) si potrebbe parlare di un assoluto invano agognato, una luce che illumina l'anima, comune in fin dei conti a ogni artista che sfiora la dimensione mistica, come si legge alla fine di *Idi di marzo*, in cui tale assoluto riassume il vuoto e il pieno della coscienza:

Dovrò chiederti conto, mio Tutto,
mio Nulla, mio Chi – illegalmente
nominato in me Dio.

(*Idi di marzo*, TIAP, p. 43, vv. 18-20)

A guisa di conclusione, al termine di questo breve itinerario critico fra le liriche di Fernanda Romagnoli, vorremmo giustificare il titolo del nostro saggio. Se il paragone stabilito da molti lettori fra la poetessa romana ed Emily Dickinson sembra inevitabile, per tematiche e sensibilità comuni, per il rapporto intenso con il divino invisibile, per l'uso, dal punto di vista stilistico, della sequenza sintattica fra trattini parentetici o lineette – benché con una valenza assai diversa per l'autrice italiana –, e perché la poetessa americana viene citata in epigrafe della raccolta *Berretto rosso* («Love is anterior life / posterior death...»),²³ la condizione di queste due donne scrittrici resta in bilico fra un'assenza lirica del mondo dei vivi e il traguardo lontano della scomparsa dal mondo, ossia, per dirla con la Romagnoli, «io sono già morta / da viva [...] / ma il corpo non ero io» (*Falsa identità*, TIAP, p. 28), ovvero con un forte effetto di estraneità. «Al di là della vita» significa che il vero destino artistico della donna è altrove, per lo meno fuori dal mondo domestico, coniugale, materno, in cui essa pure vive in

modo, si potrebbe dire, parallelo e silenzioso, perché «This world is not conclusion; / A sequel stands beyond, / Invisible, as music, / But positive, as sound».²⁴ «Al di qua della morte» significa invece che, nonostante tutto, la donna non riesce a superare lo spazio dei «ghetti del corpo» (*Sobillazione*, CO, p. 49, v. 1) in cui è rinchiusa. Solo l'esercizio quasi spirituale della poesia permette di intravedere ogni tanto una forma di ritrovamento con se stessa, leggero come un soffio – lo ribadisce chiaramente la lirica *Confiteor* –, esile come un filo ma forte come un viatico, col quale si possa procedere lungo le traversie della campagna interiore.²⁵

¹ L'autrice è assente dalla maggior parte delle antologie e degli studi sulla poesia italiana del Novecento. La scarsa documentazione critica si limita a qualche articolo (ad esempio P. LAGAZZI, *Elogio di Fernanda Romagnoli*, in *È morto il Novecento? Rileggiamo un secolo*, a cura di D. Maffia e C. Mezzasalma, Passigli, Firenze 2007, pp. 524-530; E. PECORA, *L'assenza-presenza di Fernanda Romagnoli*, in Id., *La scrittura immaginata*, Alfredo Guida Ed., Napoli 2009, pp. 177-180) e prefazioni, postfazioni o recensioni di raccolte. Di recente si possono leggere le pagine dedicate all'analisi della poesia *Sola* (*Il tredicesimo invitato*) nel saggio di D. BARBIERI, *Il linguaggio della poesia*, Bompiani, Milano 2011, pp. 176-180, nonché l'articolo di A. DESIDERI, *La cantatrice inquieta dell'invisibile. La colpa di esistere nella poesia di Fernanda Romagnoli*, in *Con la tua voce. Incontri con dieci poetesse del Novecento*, a cura di G. Fantato, La Vita felice, Milano 2010, pp. 97-111. Sulla fortuna critica fino al 2003: D. BISUTTI, *La fortuna critica di Fernanda Romagnoli e gli inediti*, in *Il tredicesimo invitato e altre poesie*, a cura di D. Bisutti, Scheiwiller, Milano 2003, pp. 183-192.

² A. ZORAT, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi. Percorsi di analisi testuale*, relatori F. Livi e C. Benussi, Université Paris Sorbonne-Università di Trieste, 2009.

³ Le raccolte saranno d'ora in poi abbreviate nel testo con le sigle CA per *Capriccio* (Signorelli, Roma 1943), BR per *Berretto rosso* (Edizioni del Sestante, Padova 1965), CO per *Confiteor* (Guanda, Parma 1973) e TIAP per *Il tredicesimo invitato* (Garzanti, Milano 1980) ora in *Il tredicesimo invitato e altre poesie* (Scheiwiller, Milano 2003).

⁴ Nel volume *Il tredicesimo invitato e altre poesie*.

⁵ *Quanto*, CO, p. 10, vv. 8-9.

⁶ *Meriggio*, CA, pp. 42-44; *Campane e fontane*, CA, p. 45, v. 15.

⁷ *La rondine*, CA, pp. 38-41; *L'oliva*, CA, pp. 48-50.

⁸ Per l'analogia fra terra deserta e condizione umana si vedano anche *Al mio corpo* (v. 12) e *Incendio* (vv. 1-6), entrambe raccolte in *Confiteor*.

⁹ Per esempio: «i miei capelli sento come l'alghè / umidi» (*Novilunio marino*, CA, p. 26, vv. 39-40) oppure «son io come la gemma / tutta chiusa [...]» (*Invito*, CA, p. 28, vv. 36-37); o ancora «Io son come la nube sempre nuova», (*Presagio*, CA, p. 74, v. 17).

¹⁰ J.P. RICHARD, *Proust et le monde sensible*, Points Seuil, Paris 1990 [1974], p. 163.

¹¹ Ci sia concesso procedere a una lettura ritmica di questo endecasillabo insolito, ispirato ai piedi classici, il che fa intravedere un'ansia dell'io, alla cesura, che si sta autodefinendo in contrapposizione con le «anime liete» dell'*incipit*.

¹² Per esempio: «in quelle notti di congiura e d'odio / la fiamma geme» (*Sobillazione*, CO, p. 49, vv. 11-12); o «Come scoppia un incendio giù in cantina / [...] / più nulla in cui bruciare: ma fantasmi / di cenere [...]» (*Incendio*, CO, p. 13, vv. 7-17); oppure «con fiori sulle palpebre violetti / con cenere di baci sulle labbra» (*Se al risveglio*, BR, p. 35, vv. 4-5).

¹³ *Stigmata*, CO, p. 8, v. 13.

¹⁴ «T'ho visto in sogno, spirito che m'abiti. / Dormivi rannicchiato feto d'angelo, / mostro incompiuto. Dentro di me, in travaglio» (*Processo*, TIAP, p. 39, vv. 1-3).

¹⁵ P. LAGAZZI, *Elogio di Fernanda Romagnoli*, p. 526.

¹⁶ D. BISUTTI, *La fortuna critica di Fernanda Romagnoli e gli inediti*, p. 187.

¹⁷ Un altro autoritratto allo specchio: *Ritratto*, CO, p. 7.

¹⁸ A. BERTOLUCCI, *La camera da letto*, in *Opere*, a cura di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Mondadori, Milano 1997, p. 814.

¹⁹ *Pregbiera*, CO, p. 69, vv. 16-17.

²⁰ «forse, l'amato, l'altro vagabondo...» (*Fioritura d'ottobre*, CA, p. 67, v. 20).

²¹ C. BETOCCHI, in *Poesie di Fernanda Romagnoli*, Introduzione, in "Forum Italicum", VI (1972), 3, settembre, pp. 398-401: 399.

²² «L'anima tace immota / quando su lei, Signore, Tu non splendi» (*Il tordo*, TIAP, p. 124, vv. 1-2).

²³ *Berretto rosso*, p. 5. Nella lirica della Dickinson si legge invece «Love is anterior to life, / Posterior to death», in E. DICKINSON, *Lieu-dit l'éternité*, Points Poésie, Paris 2007, p. 192, vv. 1-2.

²⁴ *Ibi*, p. 122, vv. 1-4.

²⁵ Si legga a questo proposito l'interessante saggio di A. DESIDERI, *La cantatrice inquieta dell'invisibile...*, p. 106. Abbiamo mutuato l'espressione «campagna interiore» da una lirica della Dickinson: «that Campaign inscrutable / Of the Interior», in EAD., *Lieu-dit l'éternité*, p. 228, vv. 7-8, in cui «campagna» assume, in italiano, due significati complementari.