

SIMONE TURCO, *Qui d'infinito altrove. Appunti e spunti critici su
Cristiana Bortolotti, cantrice di 'ciò che «resta»'*

Cristiana Bortolotti è una voce poetica oggi pressoché ignota al grande pubblico. In parte ciò è senz'altro dovuto alla collocazione editoriale di nicchia, cui è corrisposta una circolazione relativamente ridotta delle sue raccolte. Tuttavia, questo non implica un giudizio di valore, dato che spesso la poca penetrazione d'un dato autore presso il pubblico nulla ha a che fare con il reale valore dell'autore e dell'opera. Si tratta, in molti casi, di mera casualità, cioè di circostanze più o meno favorevoli. In realtà, specialmente agli esordi, l'opera bortolottiana suscitò un certo interesse in ambito critico; si ricordino a titolo d'esempio i saggi, incorporati nelle varie raccolte, a firma rispettivamente di Silvio Endrighi, Giuseppe Nasillo, Enrica Salvaneschi, Paolo Valesio.

Ciò nonostante, la Bortolotti resta un'autrice da scoprire, più che da riscoprire. Diverse sono le raccolte che scandiscono il suo canto: *Il gioco dell'aquilegia* (1994), *Munus* (2001), *Tâw* (2007), e quelle che ci sentiamo di chiamare se non maggiori almeno centrali, *La ruggine e la rosa* (1998) e *Euridice* (2007), nelle quali la maturazione autoriale è visibile e definita. Con questo breve saggio, senza la pretesa d'essere esaustivi, si mira a dare dell'autrice un profilo critico più sistematico e definito sulla base de *La ruggine e la rosa*, profilo che si spera ispiratore d'ulteriori indagini.

Si può dunque cominciare direttamente dal testo che fa da *incipit* a *La ruggine e la rosa*, e che è intitolato *Ad Amelia Rosselli*, recante ad esergo l'«11 febbraio 1996», data della morte della Rosselli (si è mantenuto il corsivo dell'originale):

*Resta che vita
irruente grappolo
di carnevali
è sul graspo quaresimale
e rara d'un sorso* 5
*si trangugia
altrimenti
se ne distilla il diamante
se in agguato
giace il buio* 10
*che dilania la mente
come flato
come alma della grotta
millenaria di cristalli;*

resta che un diritto 15
ti serba, l'orto dei padri
quel tonfo
sul guardo riverso
mirino, che tendesti
piú terso... 20
tonfo d'un grumo
tra quelli recessi,
frate, umorale
e grato
sul tuo nastro di brina 25
indistricabile
fra testo e ruina.

E quando alla pupilla
cupo nodo, il sole mostra
nella verde tresca 30
la ramura
di becchi irta
e di rossura
il cortile s'adira
su fronte di ragazzo 35
scroscia e fresca tuona
improperio celeste e viola.

Qui d'infinito altrove

resta, alla pietà di me
che ti svaporo 40
per truogoli
della tua mirra gravi
come meste secchie
e da lor carrucole
al grido sfrena 45
di quei grembi alla catena
ove la pietra d'acqua tua
garrula ride
e non trema.

Sulla base di questo *specimen*, sarebbe facile etichettare la Bortolotti come autrice difficile; forse sarebbe più giusto definirla, con una concatenazione semantica, ardua e ardita. È musicale, come mostrano le corrispondenze assonanti e consonanti delle coppie di versi e i punti di rottura degli *enjambements*. Del resto, la natura musical-corale del verso è tradita, *in primis*, dalla dedica alla Rosselli, autrice che sul verso musicale fonda anche teoricamente la propria opera e che alla relativa orecchiabilità del canto associa però un'effettiva difficoltà dal punto di vista semantico e, talvolta, lessicale.

Musicalità e, diremmo con un termine che la critica ha spesso usato in senso quasi denigratorio, preziosità delle scelte lessicali formano la struttura teorica su cui si costruisce man mano il canto della Bortolotti, la cui dedica alla Rosselli, seppur indicativa, non ne rivela del tutto la prospettiva poetica. Il terzo perno significativo è infatti l'elemento mitopoietico, che assume una valenza essenziale anche solo considerando le scelte tematiche delle varie raccolte. *Tâw*, ad esempio, affonda le radici in letture e suggestioni veterotestamentarie; *Euridice*, nel rapporto e dialogo costante con i testi classici; *La ruggine e la rosa* (antecedente a *Euridice* di quasi un decennio) mostra una fase al contempo apicale e intermedia, un *mélange* nel quale l'esperienza antichistica si arricchisce attraverso componimenti a tema libero, cioè meno legati a una scelta tematica univoca (come, appunto, in *Euridice*). *La ruggine e la rosa*, che è anche il titolo d'un componimento interno alla raccolta, evoca un'ambientazione tra il naturale e il fiabesco, e si spinge nella direzione eliotiana o montaliana del correlativo oggettivo puro nel quale significante e significato dovrebbero tendere asintoticamente alla completa sovrapposizione.

Così è infatti nel componimento emblematico che si è riportato sopra. A fungere da correlativi oggettivi sono alternativamente due tipi di composti: in primo luogo quelli formati da aggettivo e sostantivo, in ordine anche inverso (*irruente grappolo*, v. 2; *graspo quaresimale*, v. 4; *guardo riverso*, v. 18; *cupò nodo*, v. 29; *improperio celeste e viola*, v. 37), nei quali spicca un uso originalissimo e sistematico della sinestesia; in secondo luogo quelli formati da complementi di specificazione, dal forte legame genitivo (*alma della grotta*, v. 13; *orto dei padri*, v. 16; *tonfo d'un grumo*, v. 21; *nastro di brina*, v.25; *petra d'acqua*, v. 47), affiancati da complementi aventi la medesima struttura morfologica ma di segno e significato diverso (*millenaria di cristalli*, v. 14; *ramura / di becchi irta*, vv. 31-32; *di rossura / il cortile s'adira*, vv. 33-34; *fronte di ragazzo*, v. 35; *pietà di me*, v. 39), di qualità e di termine.

Tale impiego dei correlativi in forma sinestesica aumenta la forza evocativa dell'insieme, e contribuisce a darne un'immagine che non è né classica né moderna, ma certamente anti-contemporanea. Anche la scelta lessicale, infatti, va controcorrente rispetto al gusto per la frammentazione o infinitezza sintattica e per la facilità terminologica che caratterizza tanta poesia odierna. Pare un canone inverso fortemente meditato, che gioca sulle difficoltà del verso mediante un meccanismo di attrazione-repulsione e che, in armonia con la virtù musicale cui s'è accennato, fa del suono il primo e principale elemento con il quale il fruitore del canto si trova a fare i conti. Sono i suoni a essere interiorizzati ancor prima dei significati, cosicché spiccano le consonanze aspre delle *r* e le relative combinazioni *dr* e *tr*, che aumentano l'attrito fra testo e lettore. A livello di assonanze, dominano i dittonghi e le vocali lunghe, in special modo la *a*, la cui profondità fonica funge da antagonista ritmico allo stridore delle consonanze.

La breve analisi fonetico-formale che si è presentata vale per gran parte dell'opera della Bortolotti, divenendo quasi un aspetto tipico che accomuna l'autrice al Montale degli *Ossi*. Come Montale, la Bortolotti attua una ricerca delle essenze che mette in relazione suono e contenuto in un *continuum* senza soluzione. La metafora montaliana è, tra le altre cose, espressione del tentativo di guardare ciò che sta sotto l'apparenza dell'oggetto¹; per attuare tale processo è necessario 'essiccare' e 'scarnificare', ovvero togliere gli strati superficiali anche a costo di scoprire un'aridità dell'essere così ben incarnata dall'osso di seppia.² L'oggetto da indagare poeticamente in questo modo è a sua volta espresso dalla parola, e Montale in effetti sceglie, nella prima raccolta in particolare, un lessico i cui suoni costitutivi rimandino all'operazione di levigatura dell'idea soggiacente all'oggetto stesso.

La Bortolotti fa di tale scarnificazione un *constant feature*, un marchio che pare tendere nella direzione filosofica della tradizione montaliana e, in parte, ermetica, dalla quale in ogni caso Montale in parte si discosterà.³ La Bortolotti, autrice vivente nel momento in cui vengono scritte queste pagine, non ha ancora deviato da tale corso. Esistono tuttavia, a parte il linguaggio, delle differenze notevoli tra l'impostazione degli ermetici ed esistenzialisti italiani (si aggiungano a Montale Ungaretti, Quasimodo, forse Zanzotto e Sereni, e sicuramente la Spaziani e la Campo) e le prospettive cui tende l'autrice. Se nell'universo montaliano – portando avanti il conveniente confronto con l'osso di seppia – una volta terminato il processo di spoliatura di oggetto e parola poco rimane di vero e sostanziale, in quello bortolottiano non si ravvisa un'assoluta annichilazione dell'essere. In altri termini, si tratta d'un destratificare che non arriva mai a una fine, a 'un' fine, a una determinazione essenziale. Pare invece che sia il processo a dover essere considerato, 'socraticamente', determinazione e oggetto dell'indagine. Non esiste, cioè, un osso di seppia finale e dirimente che pur contrastando con la pienezza della vita ne predichi la caducità anche in termini metafisici.⁴

Nei versi dedicati alla Rosselli la spoliatura della parola si spiega come alternanza tra l'*irruente grappolo* della vita, che ne mostra la pienezza, la rapidità (il *orso*, v. 5, o fugace *flato*, v. 12) con cui si consuma, e il distillato ch'essa lascia

¹ Nel Montale maturo, il correlativo oggettivo diviene una sorta di 'correlativo soggettivo'; si vedano Grignani-Luperini (1988), pp. 424-sgg.

² Un (relativamente) recente ed esaustivo studio della nozione di aridità e secchezza negli *Ossi di seppia* è quello della Ott (2006, ma 2003 nell'originale tedesco), che peraltro vede nell'io-poeta montaliano la lotta con «una natura impenetrabile, arida, segnata dal continuo dissolvimento delle forme» (p. 86). Ciò è ben lontano dalla nozione bortolottiana, nella quale è il disfaccimento stesso a cagionare il canto e a fornire la ragione soggiacente all'esperienza vitale.

³ Sull'evoluzione del rapporto di Montale con la materialità si veda Biasucci (2010).

⁴ Cfr. Ott (2006), pp. 129-130.

dietro di sé (*diamante*, v. 8; *cristalli*, v. 14; *grumo*, v. 21). È uno sfogliarsi che ne chiarisce il senso (*guardo riverso*, v. 18, che s'accoppia col mirare *terso*, vv. 19-20) ma al contempo ne pietrifica l'agire e ne disperde il significato più recondito, come è evocato dall'immagine dello svaporarsi e del truogolo dal quale arduamente s'attinge con meste secchie un'acqua pesante e presto asciugata (vv. 40-44). Ciò fa da contrappunto alla serie di versi precedenti, in cui appare la proposizione *scroscia e fresca tuona* (v. 36) relativo alla *verde tresca* (v. 30) che il sole mostra al ragazzo tra la *ramura di becchi* (vv. 31-32). Si può riconoscere qui una complessa allegoria delle età rispettivamente giovanile e avanzata, in cui alla facile freschezza, e verdezza, iniziale viene contrapposta la difficoltà del vecchio nel quale la vita va seccandosi di cogliere anche attraverso il ricordo la gaiezza dell'età prima. Ciò nonostante, pur nella predicazione di tale inaridimento, il ricordo comunque trionfa, se si interpretano gli ultimi versi sul 'ridere e non tremare' in termini positivi.⁵

Il tremare riferito alla vecchiaia è espressione del *Qoèlet* xii, 3, posta nell'amplessima allegoria sull'età avanzata che prende spunto a sua volta da elementi di vita umana e naturale (la bacca di capperi scoppiata, che rappresenta il capo incanutito; le donne che guardano alle finestre e in realtà non vedono, che rappresentano gli occhi, e così via)⁶. Nel testo biblico la narrazione proverbiale mira a sottolineare il concetto espresso nel versetto finale del capitolo (xii, 13, 14), che conclude anche il libro e che equivale a una sorta di monito dossologico: vista la fine terrena dell'uomo, il suo scopo è temere Dio e osservare i suoi comandamenti.

Il testo bortolottiano non ha la medesima funzione, né la stessa forma. Eppure s'intuisce una certa affinità, se non altro nel ritmo concatenato delle immagini che si susseguono e che più che fornire una morale servono a fare da sfondo a un preciso impianto teorico, non metafisico bensì immanente. Come il capitolo dodicesimo del *Qoèlet* tira le somme del distillato di vita di Salomone mediante un'allegoria descrittiva dell'ultima età dell'uomo, così la poesia d'apertura de *La ruggine e la rosa* impiega una serie ordinata e coordinata di simboli descrittivi del medesimo processo di maturazione e decadenza ponendo però come fulcro la pienezza del ricordo. La chiave per la comprensione della poesia e della raccolta

⁵ Un sintagma simile si ritrova in un'opera quasi certamente ignota all'autrice, una raccolta di commenti sull'Antico Testamento del religioso Gioacchino Ventura, *Le bellezze della fede* (1842), p. 184, dove è il demonio a ridere senza tremare alla vista dell'armatura dell'uomo. È curioso che un tale concetto emerga in un testo dedicato alla fede e d'ispirazione veterotestamentaria, ma di segno del tutto inverso rispetto al tenore spirituale, ma non fideistico, della poesia della Bortolotti. Si potrebbe quasi inferire un approdo su sponde speculari e contrarie da parte rispettivamente del Ventura e della poetessa sollecitato da una medesima nozione di riso e tremore d'impronta biblica.

⁶ Per l'esegesi rabbinica cfr. Della Rocca (2006), pp. 154-157.

intera è presente come spia vedetta già nel primo verso: *Resta*, reiterato all'inizio della seconda e poi dell'ultima lassa, è cifra distintiva di ciò che seguirà. In un contesto in cui si canta la consumazione della forza vitale, del suo progressivo disfacimento, viene dunque predicato un 'restare', un rimanere assoluto che, rifacendoci a Enrica Salvaneschi, che ha curato una postilla critica alla raccolta, e a Silvio Endrighi (che insieme con la Salvaneschi ha intitolato al «Resto» il primo volume della vasta serie del *Libro linteo*), si può dire esito aspettuale del divenire.

La nozione del restare è insita in quella del ricordare, che è però legata, anche nella Bortolotti, alla sussistenza dell'io esperienziale e poetante, e si colloca a metà fra il *cupio vivendi* nietzschiano e lo heideggeriano essere-per-la-morte. Chi vive, seppur nella vecchiaia, ancora ricorda e in parte contrasta, col rimembrare, l'aridità e asperità del tempo presente e avanzato. In senso assoluto, il ricordo è affidatario dell'essere, o dell'essere stati'.

In questo discorso poetico, a differenza che nel testo biblico, la morte viene presentita ma testualmente obliterata; affidatario della vita è, per l'Ecclesiaste, Dio stesso, che sta ovviamente fuori dal contesto immanente. A Dio va lo spirito vitale, ed è Dio che scrive un 'libro di memorie'⁷ per coloro che sono morti, i quali, di per sé, nulla possono ricordare e talvolta vengono dimenticati. L'accento è pertanto logicamente sulla vita etica e su ciò che, dei morti, verrà recuperato nella risurrezione futura. Il restare di chi invecchia e muore è un permanere teologicamente concreto, ma umanamente astratto, nella mente divina. Nel testo bortolottiano tutto si gioca tra nascita e morte e nella pura espressione, nonostante la caducità che pervade il divenire, della virtù arricchente della vita. Il piano teologico non viene sconfessato, ma neppure sviluppato o elaborato, sebbene tra le ultime due lasse sia posto, quale stacco grafico e concettuale, l'inciso solitario *Qui d'infinito altrove*: gli antitetici *Qui* e *altrove* convergono in un *infinito*, che essendo specificazione di *altrove* ne esalta il contrasto rispetto al suo antonimo *Qui*; allo stesso tempo, il sintagma appare segno di una decisa lontananza dal contesto dei criptocredenti e invece indice di altrettanto deciso agnosticismo.

Dualità e antitesi si ripropongono anche nel titolo della raccolta. Ne *La ruggine e la rosa* si leggono gli antipodi simbolici del canto poetico, che dalla tradizione occidentale arrivano sino alla forma ch'essa assume nell'autrice. La rosa (simbolo tanto falsamente scontato quanto lo sono 'sole' e 'cuore') rappresenta un'allegoria declinabile in molti modi, e che si presta a molti significati. Per mantenere il fuoco sulla struttura che si è finora evidenziata, è bene sottolineare che la ruggine è elemento corrompente del 'fior dei fiori', che lo macchia e lo sciupa. Pertanto, la rosa in questione non è una sorta di rosa mistica dantesca; certo è che ne condivide ormai poeticamente i caratteri, se non altro a livello evocativo. 'Rosa'

⁷ *Mal.* iii, 16.

si associa quasi immediatamente all'incorruttibilità paradisiaca, all'amore, alla donna (soprattutto vergine) e alla purezza sia fisica sia estetica. Parimenti evocativa è la ruggine, che in natura può attaccare la rosa e conferirle una colorazione scarlatta.⁸

L'associazione di ruggine e rosa, nella confusione dei significati traslati e contrastanti che evoca, lascia pertanto spazio (e volutamente) a una congerie d'interpretazioni possibili, che prescindono dal valore di 'bene' o 'male' che si voglia attribuire ai suoi elementi. Se, in senso classico, una rosa macchiata di ruggine dovrebbe esser considerata imbruttita, è pur vero che difficilmente una vera rosa, quindi non una rosa teologale, resterebbe perpetuamente priva di ruggine, poiché prima o poi si corromperebbe. Questa visione realistica contrasta con la «rosa fresca aulentissima» che rappresentò l'estrema idealizzazione d'una virtù corporale angelicata ed erotizzata a un tempo, e il massimo emblema del tentativo di esprimere sinteticamente l'amore terreno, in tutte le sue accezioni, per tramite di termini teologici. È forse questo il significato più prossimo a quello autentico, che va poi nella direzione che si è indicata sopra: il canto proposto è canto di vita, vita in quanto fascio di contraddizioni tra freschezza e aridità, giovinezza e vecchiaia, rosa e ruggine, le quali 'assieme divenendo' formano la vera essenza del ricordo, ossia l'unico modo autentico dell'essere, che è un restare. Questo restare sarebbe, privo della sua 'ruggine', qualcosa di indivenuto, e dunque un non essere forse anche esteticamente poco valevole.

Il canto della Bortolotti è, in tal senso, un canto di ricerca e predicazione dell'indistruttibile, che precisamente nella virtù destruyente del tempo (scandito dalle età dell'uomo, ma anche dal disfarsi del fiore) trova la propria essenza. Si tratta d'un indistruttibile che consiste non di annichilazione ma di memoria, perpetuata anche attraverso *testo* e *ruina* (v. 27) intesi come tessitura di parole e violenza dell'esperienza fisica e materiale.

La gravidanza filosofica di tale poetica è immensa, allorché rimanda al dibattito costante sopra la nozione ontologica degli universali.⁹ La Bortolotti resta abilmente fuori da tale diatriba, dal momento che il varco metafisico cui aspira si risolve nel qui e nell'ora; ciò nondimeno, il fatto che il suo io poetante si tenga quasi ostentatamente al di qua della terra desolata dell'essere, e non si amareggi per il destino nullificante che caratterizza l'esperienza umana, ne accentua il

⁸ A meno di non considerare una possibile altra *facies* – omografa ma non omofona – di rosa come *rósa*, così da far risultare il sintagma come «la ruggine e la *rósa*», cioè colei che è stata erosa subendo l'effetto ossidante della ruggine. Si tratterebbe d'una interpretazione ardita e sostenibile solo con difficoltà, sebbene non aliena, in linea di principio, dalla virtù logopoietica dell'autrice. Osserva Enrica Salvaneschi che lo strumento principe della Bortolotti è rappresentato da «un'ardua, talora inaudita scelta lessicale», Bortolotti (1998), p. 114.

⁹ Tra realisti (tra cui Anselmo) e nominalisti (come il Roscellino); per un'originalissima disamina del problema nella teoria poetica, si veda Kövecses (2018), pp. 154-168.

tratto esistenziale laddove si carichi di tutta la gamma espressiva delle esperienze poetiche precedenti, antiche e moderne, creando una lingua e uno stile unici e difficilmente comparabili ad altri contemporanei. Enrica Salvaneschi ha definito il risultato percettivo di tale operato poetico-poietico «una sinestesia continua e continuata fra corpo e mondo. [...] non allegoria, non simbolo, non metafora – e dunque, non analogia»¹⁰.

Dato il percorso tracciato, che si spera foriero d'ulteriori e più incisivi interventi, pensiamo sia opportuno citare anche il complesso poemetto dal titolo *La ruggine e la rosa*, che si riporta qui integralmente:

La ruggine e la rosa
questo fui nella rugiada

qui ove una lebbra purpurina
arde quel ferro
che più flavo divien 5
via via che sfarina
e agl'orti rende il proprio nerbo

qui mentre sul tallo
molida lucea la piaga
d'una età già mencia e vaga 10

qui fu, ove tutto strusse o vagí
all'opra d'una brina
che per lagrimi Saturno
nel buior che gualcisce
l'agave supina 15
per risorger irta
qual silfide ialina
a nidiar in turpi alcove
e con argentini artigli
a ricamar ardui giacigli 20

e gremir cardini rauchi
e di campane vani glauchi
e se ancor si levi pasqua
riè con ella
sugli arnesi a sfar la rubbia crosta 25
e sovra
a durir la boccia mansa e fresca
che più smunta roseto desti
nel fragorio di venti casti
che spian nell'urna 30
de' sue frali vesti
se alcuna alma

¹⁰ Bortolotti (1998), p. 118.

mai non sostì.

Non s'intende fare una disamina puntuale d'ogni verso, bensì collocarlo nel quadro della presente trattazione. S'assiste qui a un'ulteriore dicotomia dell'io poetante, normalmente di per sé unificato, che si mostra in due elementi definiti: esso incarna *la ruggine e la rosa*, separatamente eppur unitamente, il che conferma in parte l'interpretazione che si è data circa la sostanziale coesione di freschezza e corruzione nella medesima esperienza. Alla *ruggine* corrisponde la piaga corrompente della *lebbra purpurina*; il contesto è dunque quello della generale decomposizione, come indicato da 'sfarinare' e 'sfare', 'struggere', e da *smunta e frali vesti*.

Il poema tiene in singolare equilibrio la forte tentazione d'autocompiacimento decadente e un moderato erotismo, evocato soprattutto dalla suggestione della rosa sgualcita, come donna offerta in scarne vesti. L'erotismo è smorzato anche dalla non immediata comprensione del lessico e della sintassi, che hanno l'effetto di nascondere abilmente, nella furia del verso, il significato soggiacente. È questo un emblema della tensione fonosimbolica che pervade l'opera, che come si è accennato va a incidere di primo acchito sul piano evocativo-fonico del significante.

Il voluto accostamento e ricupero di termini antichi e desueti causa uno straniamento che riesce a trasportare il lettore in un ambito altro rispetto a quello della contemporaneità. L'esperimento in questione non è nuovo; antecedente immediato è senz'altro il Pascoli de *Il ciocco*, al quale si deve l'aver riportato in vita un'intera gamma lemmatica antica e specialistica già in parte superata nell'epoca sua, con il risultato che il suo linguaggio può essere considerato aulico per l'alterità che suscita, pur provenendo in larga misura dalla compagine lessicale contadina.

Vero è che persino nelle composizioni più brevi, e in special modo nei *Canti di Castelvecchio* – di cui peraltro *Il ciocco* fa parte – l'impiego di lemmi così stranianti diviene inseparabile dal complesso sintattico, tanto da incidere sul ritmo spesso allitterante del verso. Qualcosa di simile, *mutatis mutandis*, si osserva nella poesia della Bortolotti, costituita da concatenazioni di sintagmi contenenti forme verbali, sostantivali o aggettivali volutamente poco perspicue, laddove a forme più comuni vengano sistematicamente preferite le corrispondenti più antiche (*opre, alma ...*).

L'accostamento col Pascoli, e col suo *Ciocco* in particolare, è rilevante anche nel merito dei contenuti e delle intenzioni autoriali. La prospettiva in cui si muove Pascoli è di natura mitico-simbolica. Con *Il ciocco* egli cerca di portare a compimento un'epica popolare che ribalti il sistema tipico dell'epica classica basato sulla materia mitica.¹¹ Dèi ed eroi vengono sostituiti con gli uomini visti

¹¹ Scartozzi (2015), p. 108.

come dèi; gli uomini, con gli insetti; la problematica esistenziale concernente dolore e destino viene espressa mediante il riferimento parallelo, da una parte, al mondo al di fuori del ciocco e dalla percezione che ne hanno le formiche e, dall'altra, alla narrazione astrale fatta intorno al fuoco. Dal fuoco si passa alle stelle, e dalle stelle all'oltre indeterminato, che gli uomini-dèi stessi percepiscono come misterioso perché legato a forze ignote, come le forze del Fato che neppure agli dèi propriamente detti è dato di conoscere appieno. Si tratta d'un sistema infinito di rimandi in cui la narrazione contadinesca si fa *epos*, con un corrispondente lessico ricercatissimo, specialistico e pur popolare – ma desueto – che nel contesto presente risulta stranamente aulico.¹²

Il ritmo del canto bortolottiano segue una simile modalità, solo che, almeno ne *La ruggine e la rosa*, l'io lirico prevale su quello epico, che risorge però, in altra forma e con esplicito riferimento tematico alla classicità, nell'*Euridice*. In ogni caso è evidente l'intenzione mitopoietica, vale a dire la volontà di far rivivere il mito su basi che valgano per il presente ma che siano comunque universali (si veda il riferimento a Saturno, come pure gli echi stilnovistico-cavallereschi presentibili nel titolo). Ciò risulta in un implicito rifiuto della relativa facilità o immediatezza di comprensione, simile a un minimalismo poetico, cui va incontro lo sperimentalismo contemporaneista. Anzi, la preziosità, in questa singolare *querelle des anciens et des modernes*, è forse intesa come strumento di anticonformismo. Dal punto di vista strutturale, il componimento che s'è riprodotto sopra si potrebbe riportare addirittura a modelli sei-settecenteschi; si pensi ad esempio al miglior Filicaja, o, con falcata più ampia, al Leopardi de *La ginestra*, in cui la ricezione della classicità si coniuga con la riflessione puntuale sulla teoria letteraria e sul genio della lingua.

Un discorso a parte andrebbe fatto per gli influssi stranieri, più ardui da riconoscere perché ben nascosti in una – sia detto positivamente – genuina italianità. S'è menzionato T.S. Eliot, ma quale tappa quasi scontata nella *weltliterarische Bildung* d'ogni poeta moderno. Meno scontato ma espresso – e qui il cerchio si chiude – è il rapporto con la Rosselli, la cui dedica apre la raccolta che s'è cercato di illustrare e i cui rapporti con la Bortolotti si è volutamente scelto, sin qui, di 'trascurare'.

Un motivo è che il componimento, almeno agli occhi del lettore ancorché criticamente preparato, pare solo pretestuosamente dedicata alla poetessa italoinglese; è infatti difficile leggervi un puntuale riferimento all'opera della Rosselli, essendo i contenuti riguardanti la potenza del ricordo applicabili teoricamente a ogni 'perdita', a ogni 'restare' della rimembranza, fissata nel testo dopo che la vita s'è estinta e possibile epitaffio a ogni morte.

¹² Per una trattazione si veda Turco (2018), pp. 217-238.

Innegabile è però la carica emotiva che vi si scorge, nonché la forza che essa imprime alla raccolta e che assume essendo posta a esergo della raccolta stessa; il che è spia dell'importanza che il confronto con la Rosselli deve aver giocato nella formazione di Cristiana Bortolotti. Senza affrontare un'analisi comparativa delle due autrici, cosa che richiederebbe uno spazio e una riflessione molto maggiori, è però possibile incardinare in questo frangente la questione degli influssi stranieri sull'opera della Bortolotti.

Amelia Rosselli, bilingue, poliglotta, direttamente influenzata, per biografia e scambi culturali, dall'internazionalità, è stata crocevia di istanze poi distillate e propagate attraverso la sua poesia.¹³ È forse dalla Rosselli quale *intermédiaire* d'elezione o 'd'affinità' che sarebbe opportuno partire per delineare un quadro della Bortolotti come *auteur fort*; non soltanto – come abbiamo cercato di fare in poche pagine – in ambito italiano, bensì in una prospettiva più ampia, sintetica, sincretica e non da 'minore', che tenda piuttosto alla sua legittima collocazione entro la *Weltliteratur*.

Simone Turco
Università degli Studi di Genova
simone.turco@edu.unige.it

¹³ Si veda Visciola-Limone (2005). Si suggeriscono al proposito – compiutamente segnalati in bibliografia – due volumi propedeutici alla messa a fuoco dei rapporti letterari necessari a individuare e comprendere i fasci d'influenze descritti sopra: Deidier (2008) e Deidier (2014³).

Riferimenti bibliografici

Biasucci (2010)

Luigi Biasucci, *Gli oggetti di Montale*, Milano, Ledizioni, 2010.

Bortolotti (1994)

Cristiana Bortolotti, *Il gioco dell'aquilegia*, Potenza, Il Salice, 1994.

Bortolotti (1998)

Cristiana Bortolotti, *La ruggine e la rosa*, Castel Maggiore (Bologna), Book Editore, 1998.

Bortolotti (2001)

Cristiana Bortolotti, *Munus. Dieci monologhi a una vuota cavea*, Torino, Pentarco, 2001.

Bortolotti, *Tâw* (2007)

Cristiana Bortolotti, *Tâw. Deflazione dal silenzio in 12 stazioni*, Torino, Pentarco, 2007.

Bortolotti, *Euridice* (2007)

Cristiana Bortolotti, *Euridice, o ladra cantica delle parusie perdute*, Castel Maggiore (Bologna), Book Editore, 2007.

Deidier (2008)

Roberto Deidier, *Da un luogo anteriore: poeti italiani del Novecento e oltre*, Macerata, Quodlibet, 2008.

Deidier (2014³)

Roberto Deidier, *La fondazione del moderno. Percorsi della poesia occidentale*, Carocci, Roma, 2014³.

Kövecses (2018)

Zoltán Kövecses, *Metaphor universals in literature* in «ANTARES: Letras e Humanidades», 10, 20, 2018, pp. 154-168.

Della Rocca (2006)

Roberto Della Rocca, *Caducità e felicità dell'uomo in Qohelet*, in Enrico I. Rambaldi (a cura di), *Qohelet: letture e prospettive*, Milano, Franco Angeli, 2006.

Grignani-Luperini (1988)

Maria Antonietta Grignani-Romano Luperini, *Montale e il canone poetico del Novecento*, Bari, Laterza, 1988.

Ott (2006)

Christine Ott, *Montale e la parola riflessa. Dal disincanto linguistico degli Ossi, attraverso le incarnazioni poetiche della Bufera, alla lirica decostruttiva dei Diari*, Milano, Franco Angeli, 2006.

Salvaneschi-Endrighi (2009)

Enrica Salvaneschi-Silvio Endrighi, *Libro linceo. Titolo I: Il resto*, Ro Ferrarese, Book Editore, 2009.

Scartozzi (2015)

Sergio Scartozzi, *La lirica cosmica di Pascoli. Il ciocco e il corpus astrale: fonti, immagini e intertestualità della mitologia siderale* in «Ticontre. Teoria, Testo, Traduzione», IV, 2015, p. 99-123.

Turco (2018)

Simone Turco, «...un popolo infinito / che ben sapeva l'ordine e la legge». *Stilemi epici ed echi veterotestamentari ne Il ciocco di Giovanni Pascoli* in «Lumina. Rivista di Linguistica storica e di Letteratura comparata», II, 1-2, 2018, pp. 217-238.

Ventura (1842)

Gioacchino Ventura, *Le bellezze della fede* (1842), Roma, Zampi, 1842.

Visciola-Limone (2005)

Simone Visciola-Giuseppe Limone, *I Rosselli. Eresia creativa, eredità originale*, Napoli, Guida, 2005.

*The paper aims at illustrating Cristiana Bortolotti's poetry through the analysis of two poems from *La ruggine e la rosa*, one of her most emblematic collections. It is argued that the way Bortolotti handles the existential problem draws on Montale's notion of dryness, but varies on the original concept of correlative objective so as to create a peculiar relationship between the word and the world. Bortolotti would have placed at the core of her poetry the notion of 'remaining' as the authentic and indestructible aspect of reality, with memory as one of its focuses. It is contended that her recovering a precious, hard-to-grasp, and even estranging lexicon may be compared to Pascoli's mode of re-creating*

myth in the present. Finally, a hint is provided as to Bortolotti's rapport with Amelia Rosselli, to be developed in further studies.

Parole-chiave: Bortolotti; ruggine; rosa; restare; infinito.