



**HAL**  
open science

# L'eterno e la clessidra : il tempo nella poesia di Fernanda Romagnoli

Iris Chionne

► **To cite this version:**

Iris Chionne. L'eterno e la clessidra : il tempo nella poesia di Fernanda Romagnoli. Nuova Corrente, 2018, Giorgia Bongiorno, Laura Toppan, Ambra Zorat (dir.), Ogni gloria e misura sconvolgendo. Studi sulla poesia di Fernanda Romagnoli (1916-1986), 161, pp.87-102. hal-01874483

**HAL Id: hal-01874483**

**<https://hal.science/hal-01874483>**

Submitted on 29 May 2024

**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.

C'è il tempo perduto e il tempo ritrovato ; il tempo che passa e il tempo che dura, di bergsoniana memoria. C'è il tempo ciclico e il tempo irreversibile ; il tempo della storia collettiva e quello della storia individuale. Che sia illusorio come per Parmenide, un assurdo come per Zenone, gerarchicamente inferiore all'eternità come per Platone o interiorizzato come per Agostino, che sia assoluto o relativo, l'uomo non può che essere immerso nel tempo, avvolto dal tempo, confrontato al tempo.

In questo senso, parlare del tempo potrebbe sembrare scontato : chi scrive, generalmente, innalza dighe e barriere per difendersi dallo scroscio del tempo. Eppure, la relazione particolarmente torturata che unisce Fernanda Romagnoli al tempo salta agli occhi fin dalle primissime prove. Per lei, per lo più, il tempo è irreversibile e definitivamente perduto. Non dura, ma passa. E addirittura le trapassa il corpo da parte a parte facendolo sanguinare.

Proprio da questo drammatico rapporto al tempo nascono molti dei suoi versi, in cui è il tempo della storia individuale a prendere decisamente il sopravvento su quello della storia collettiva.<sup>1</sup> L'intervento si prefigge quindi di fare alcune osservazioni quanto alle conseguenze di tale rapporto nella poesia di Fernanda Romagnoli sia sul piano stilistico-formale che su quello tematico.

\*\*\*

Rispetto alle quattro raccolte pubblicate in vita, la prima, *Capriccio*, edita a Roma nel 1943, costituisce senz'altro un caso a sé, sia per i toni impiegati sia per le soluzioni stilistiche adottate, che la riallacciano a modalità passate e comunque lontanissime dalle forme ermetiche coeve. Sorta di canzoniere rivolto a un "tu" di sapore più dannunziano<sup>2</sup> che montaliano, *Capriccio* è la raccolta che riunisce le poesie più lunghe di Fernanda Romagnoli, nelle quali l'incisività delle immagini delle chiuse ha – per il momento – ancora tendenza a stemperarsi. Ma qui già traspare in nuce l'ossessione per lo scorrere del tempo che la poetessa sembra voler arginare attraverso l'architettura circolare del libro. I «cronemi» indicati nei titoli delle poesie – per usare un neologismo creato da

---

1 L'unico accenno alla guerra nel corpus dell'opera romagnoliana si ha nella prima raccolta, *Capriccio*, la cui data di pubblicazione – 1943 – rimanda a uno dei periodi più bui della seconda guerra mondiale. Nel componimento *Alba* l'hapax «guerra», dantesco in rima con «terra», serve però piuttosto a costituire un rapido sfondo volto a sottolineare lo stato di solitudine di una donna non meglio identificata che, sola, canta sul nascere del giorno: «Tutto un anno fu sola, con la terra / poca ed il bue restio, poi che la guerra / prese l'uomo al suo campo: / più non disse parola, / da allora, ed oggi canta!» (*Alba*, in *Capriccio*, pref. di G. Lipparini, Angelo Signorelli Editore, Roma 1943, p. 20, vv. 28-32. Raccolta d'ora in poi abbreviata con la sigla CA).

2 L'eco dannunziana si riscontra precipuamente nell'uso degli imperativi e degli interrogativi di seconda persona seguiti da notazioni naturalistiche: «- ricordi nell'agosto, al piè dei pini / i pinoli violetti?» (*Capriccio*, CA, p. 17, vv. 14-15); «- ricordi? in mezzo agli inebrianti fieni / pur sentivi odorare la mia pelle... -» (*ibidem*, vv. 21-22); «Guarda: nel cielo, a mezzo mare, è Vega,» (*Novilunio marino*, CA, p. 25, v. 21); «Vieni! Fui sempre sola, / son pieghevole e nuova come il ramo / del salice in aprile, e saprai come t'amo! / Vieni. Odora l'acacia e vi si mesce / l'umido odore del fiume [...]» (*Invito*, CA, p. 27, vv. 56-60).

Edoardo Taddeo<sup>3</sup> volto ad indicare i lessemi che rimandano alla temporalità – suggeriscono infatti un ossequioso rispetto dell'ordine delle stagioni che tornano inesorabili. Così, si inizia con l'inverno di *Inverno vagabondo* (p. 23); si prosegue con la primavera di *Nascita della primavera* (p. 33), ma anche di *La rondine* (p. 38); si continua con l'estate di *Commiato dell'estate* (p. 60) e poi con l'autunno di *Fioritura d'ottobre* (p. 67), per terminare di nuovo con l'inverno di *Sogno di Natale* (p. 77). Eppure il cerchio impresso dal ricorrere delle stagioni, in realtà, non consola: se il cerchio è la forma geometrica che rispecchia il fluire ciclico e ripetitivo di una natura corale, esso, per contrasto, mette in evidenza la linearità della vita dell'individuo. Lineare proprio perché singolarmente irripetibile. E, proprio in quanto lineare, destinata a giungere a un termine.

Ma a questo termine Fernanda Romagnoli tenta, a questo stadio, metaforicamente di sfuggire attraverso l'impiego di un verso sciolto molto sinuoso che allontana costantemente il punto fermo. L'unità sintattica infatti straripa di continuo dai numerosi settenari e novenari, ma anche endecasillabi, puntellati da frequentissimi enjambements, e si riversa sui versi successivi. Come se il respiro volesse non arrestarsi mai. Si consideri a questo proposito un esempio tratto dalla poesia eponima *Capriccio*:

Pensa alla luna di settembre, ai belli  
raggi disciolti in mare,  
come alighe d'oro che afferrare  
noi tentavamo! Penso  
a quel nuoto notturno: era tepente  
l'acqua, con impalpabile tremore:  
sentivo, trasalendo di stupore,  
nel femineo sangue con dolcezza  
palpitarmi il piacere,  
quasi sul nudo cuore la carezza  
di un'ala di colomba.  
(*Capriccio*, CA, p. 17, vv. 32-42)

In questi 11 versi, che condensano ed esemplificano lo stile della raccolta, vi sono soltanto due pause forti indicate dal punto esclamativo del verso 35 e dal punto fermo finale. Invece, gli enjambements sono ben sei (ai versi 32, 34, 35, 36, 39 e 41). Si noti peraltro il costruito della frase infinitiva ai versi 34-35 «che afferrare / noi tentavamo»: la prolessi dell'infinito rispetto al verbo reggente e la conseguente omissione della preposizione donano maggiore fluidità al ritmo, oltre a mettere in risalto il verbo «afferrare», il quale rivela la sete di vita propria di questa raccolta. Un ruolo analogo di continuità e ampliamento è svolto dal consecutivo impiego dei due punti, ai versi 36 e 37, che segnano sì una pausa necessaria per riprendere fiato, ma anche la volontà di non

---

<sup>3</sup> E. TADDEO, *Petrarca e altri studi di letteratura italiana*, ETS, Pisa 2003, p. 46. Si avvale di questo neologismo anche Cristiana De Santis nell'analizzare i cronemi più diffusi – siano essi riferiti al tempo come “struttura” o al tempo come “esperienza”, riprendendo la distinzione effettuata da Norbert Elias in *Saggio sul tempo* [1984] – nei titoli e capoversi di alcuni dei maggiori poeti italiani del secolo scorso. C. DE SANTIS, *Lessico poetico novecentesco: questioni di tempo*, in *Il tempo e la poesia. Un quadro novecentesco*, a cura di E. Graziosi, Clueb, Bologna 2008, pp. 29-55.

interrompere il discorso, di prolungare il ricordo e, con esso, la sensazione di meraviglia. In altre parole, se al verso 37 avremmo potuto aspettarci un punto fermo, la scelta dei due punti permette all'«impalpabile tremore» dell'acqua di riversarsi, come attraverso il collo di una clessidra, nei versi successivi, in cui l'impiego di numerose dentali e vibranti – «sentivo, **trasalendo di stupore**» – prolunga l'eco, appunto, del «tremore».

Nelle raccolte successive, però, questo tentativo di allontanare il punto fermo sarà via via meno frequente. Al contrario, se gli enjambements rimarranno numerosi, il verso si farà a mano a mano decisamente più franto e sincopato. Ad esempio, già a partire dalla seconda raccolta, *Berretto rosso* (1965), gli incisi inseriti tra lineette aumentano<sup>4</sup>, frammentando il ritmo. D'altronde, soprattutto in *Confiteor* (1973), l'uso delle lineette si farà ancora più complesso poiché non serviranno più soltanto a inquadrare gli incisi, ma verranno impiegate isolatamente proprio a frangere il discorso, introducendo precisazioni o, più raramente, sconfessioni. Con il risultato di spezzare il respiro poetico, come si può osservare in questi versi di *Tu sapessi*:

[...] M'inebria  
pensare come il volto  
ti si farebbe pallido, e smarrita  
l'onestà dello sguardo.  
Chiaro sguardo – offuscato.  
Animo – morsicato. Per mia colpa.  
Tua Eva, divenuta, tuo serpente –  
io – battezzata!  
(*Tu sapessi*, in *Confiteor*, Guanda, Parma 1973, p. 38, vv. 9-16.  
Raccolta d'ora in poi abbreviata con la sigla CO)

Qui le lineette usate singolarmente ai versi 13, 14, 15 e 16 segnano intervalli volti a mettere in risalto ciò che segue, creando – assieme ai punti fermi e alle numerose virgole – un ritmo decisamente ansimante, in armonia con la consapevolezza ormai raggiunta di un tempo che incalza e stringe. Un nuovo ritmo, dunque, che differisce fortemente dal tono più arioso ed esclamativo<sup>5</sup> della prima raccolta.

Per tornare, appunto, un momento alle modalità espressive più sinuose di *Capriccio*, osserviamo che, se gli enjambements dilatano la durata del verso, il moltiplicarsi di similitudini («come alighe d'oro [...]», v. 34; «quasi [...] la carezza / di un'ala di colomba» vv. 41-42) crea inaspettati punti di fuga, introducendo nuove situazioni che, come in una sorta di *mise en abîme*, aprono parentesi e sospensioni nel tempo. *Capriccio*, in effetti, è la raccolta romagnoliana che

---

4 Nei 21 componimenti di *Capriccio*, vi sono 11 coppie di lineette che inquadrano degli incisi. Esse diventano 35 nelle 27 poesie di *Berretto rosso*, così come nelle 60 liriche di *Confiteor*. In quest'ultima raccolta però contiamo anche 64 lineette usate singolarmente. Nelle 45 poesie de *Il tredicesimo invitato* (1980), infine, sono impiegate 10 coppie di lineette che incorniciano degli incisi, mentre 10 lineette appaiono isolatamente.

5 Si osservi che in *Capriccio* non vi è nessuna poesia priva di punti esclamativi: se ne contano in tutto 74. Non ve ne sono più che 21 in *Berretto rosso* e addirittura soltanto 15 in *Confiteor*, per poi risalire a 34 ne *Il tredicesimo invitato*. Ma in quest'ultima raccolta l'uso massiccio del punto interrogativo (32) viene a controbilanciare l'esclamazione.

raccoglie il numero maggiore di similitudini (98 su 21 poesie), mentre nei tre libri successivi esse diminuiscono drasticamente<sup>6</sup> a favore dell'analogia che stabilisce relazioni di identità più immediate. Al parallelismo rigorosamente scomposto in due piani visualmente ben distinti (protasi e apodosi) proprio della similitudine, infatti, si preferirà in seguito una forma più concentrata capace di mettere direttamente in contatto elementi tra loro distanti. L'assenza di mediatori come le congiunzioni contribuirà, naturalmente, ad accelerare il ritmo, a stabilire coincidenze in maniera più concisa, ad affastellare immagini che, attraverso la metafora continuata, si dipaneranno in intere poesie, in una sorta di vortice visivo, che contribuirà alla sensazione di accelerazione ritmica.

Ma, dicevamo, in *Capriccio* si scorge, allo stato embrionale, l'ossessione per il tempo che inesorabilmente passa:

Oh, com'era l'autunno  
lungo, al mio malfrenato desiderio!  
E come tutto è breve  
da allora! Ahi, come il giorno,  
e come la stagione, e come l'anno!  
Tanto che s'io mi volgo  
posso vedermi come ieri, bimba:  
[...]  
Io cederò all'invito  
nuovo, pur io! Benché dentro mi tremi  
la stagione che passa e che si porta  
tanto di me; benché dolga, ma sento  
che l'agosto è finito, è già finito.  
(*Commiato dell'estate, CA*, p. 60, vv. 21-27, 72-76)

La distanza che separa la Fernanda adulta dalla Fernanda bimba è talmente esigua che le basta voltarsi per trapassare lo specchio del tempo.<sup>7</sup> Colpisce poi la lucidità nell'analizzare il carattere soggettivo della percezione del tempo: l'autunno dell'attesa di un futuro ricco di promesse appare interminabile e insoffribile, mentre si avverte l'ansia tutta tremante di vedere un'estate – che probabilmente ha regalato soltanto illusioni – giungere già al termine. Ed è proprio nel tremore, nel tremito, nella scia di brividi disseminati in questi versi (come già nella poesia *Capriccio*) che s'intravede l'accoramento anelante della poetessa che sta alla base del suo atteggiamento mistico. Accoramento che qui si tinge di una nota petrarcheggiante, grazie alla struttura anaforica e semanticamente in espansione dei versi 24-25 («Ahi, come il giorno, / e come la stagione, e come

---

6 Nelle 21 poesie che compongono *Capriccio*, incontriamo ben 83 similitudini introdotte da «come», 9 introdotte da «quasi», 3 da «così», 2 da «pare» e 1 da «sembra», per un totale di 98 similitudini. Nelle 27 poesie riunite in *Berretto rosso* (1965), le similitudini introdotte da «come» scendono addirittura a 10, 2 sono introdotte da «simile a» e una da «quasi», totalizzando quindi 13 similitudini. Nelle 60 poesie di *Confiteor* contiamo soltanto 14 similitudini, di cui una introdotta da «quasi» e le altre da «come». Nelle 45 poesie che formano *Il tredicesimo invitato*, infine, vi sono 32 similitudini, di cui una introdotta da «quasi» e le restanti da «come».

7 Analogamente, Romagnoli ricorderà che «in un baleno raddoppi[ò] vent'anni» (*Eredità*, in *Berretto rosso*, Edizioni del Sestante, Padova 1965, p. 10, v. 12. Raccolta d'ora in poi abbreviata con la sigla BR).

l'anno!») che rimandano chiaramente al sonetto LXI del *Canzoniere*.<sup>8</sup> E l'allusione al *Canzoniere* non è senz'altro fortuita se si considera che nel panorama letterario italiano e non solo, come già osservato da Giuseppe Ungaretti,<sup>9</sup> quest'opera inaugura la visione moderna dello scorrere del tempo: un tempo tutto umano e tutto interiore, al cui fluire si oppone la memoria.

In Fernanda Romagnoli, quindi, la piena coscienza del tempo che troppo rapidamente scorre<sup>10</sup> si tramuta in vero e proprio tormento nella silloge successiva, dove già nella terza poesia si legge:

Ucciderei lo specchio  
che mi svergogna, e spallidir mi vede  
nella tesa fralezza delle gote,  
nell'occhio tondo simile all'infanzia,  
che non rifiuta morte, ma saggezza.  
(*Eredità*, BR, p. 10, vv. 19-23)

Appare qui per la prima volta la non accettazione esplicita del decadimento del corpo e, con essa, il dolore pungente di vedere il riflesso della propria immagine ormai un poco appassita, in cui solo l'occhio pare resistere al tempo. Lo stesso occhio cui è dedicata nella medesima raccolta un'intera poesia il cui incipit recita così:

Marrone, cigliato, rotondo,  
il mio occhio sconfessa la mia fronte,  
procedendo nel mondo con lo sguardo  
delle mie fotografie di bambina.  
(*L'occhio*, BR, p. 21, vv. 1-4)

L'occhio, quindi, è ciò che rimane inalterato, è l'unica testimonianza intatta che riallaccia al passato, ma che al contempo sottolinea – per contrasto – i danni del tempo costantemente rivelati dall'odiato specchio, la cui presenza rilega le quattro raccolte.<sup>11</sup> Già evocato allusivamente in *Commiato dell'estate (Capriccio)*, poi in *Eredità (Berretto rosso)*, come abbiamo appena visto, lo ritroviamo infatti in *Se al risveglio* associato ad un verbo di sapore bellico:

se allo specchio m'assale il mio volto  
con fiori sulle palpebre violetti  
con cenere di baci sulle labbra

8 «Benedetto sia 'l giorno, e 'l mese, et l'anno» (F. PETRARCA, *Canzoniere* [1374], Einaudi, Torino 1992<sup>2</sup>, sonetto LXI, p. 83, v. 1).

9 G. UNGARETTI, *Invenzione della poesia moderna. Lezioni brasiliane di letteratura (1937-1942)*, a cura di P. Montefoschi, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1984, pp. 105-111 e 113-118.

10 «traverso i giorni belli / del mio tempo che passa, ahì, che già passa!» (*A Diana in Valle Giulia*, CA, p. 70, vv. 63-64).

11 Lo specchio appare in effetti in *Commiato dell'estate* (CA, p. 60), *Eredità* (BR, p. 10), *Se al risveglio* (BR, p. 35), *Io* (BR, p. 39), *Ritratto* (CO, p. 7), *Telefono* (CO, p. 28), *Tiepido tè* (CO, p. 35), *Lattiera di smalto (Il tredicesimo invitato e altre poesie* [1980], a cura di D. Bisutti, Scheiwiller, Milano 2003, p. 58. Raccolta d'ora in poi abbreviata con la sigla TI), *Mattutino* (TI, p. 66), *Non leggerò i giornali* (TI, p. 67) e *Giardino inglese* (TI, p. 69).

(*Se al risveglio*, BR, p. 35, vv. 3-5)

Il colore violetto correlato alle palpebre così come i baci tramutatisi in cenere sulle labbra evocano un'immagine sepolcrale, che traduce una visione a mano a mano più esacerbata dello scorrere del tempo, il quale lascia segni sempre più visibili e profondi sul corpo. Tra l'altro, il verbo «assalire» apre la strada a una serie di immagini guerresche, in relazione col corpo, disseminate nella raccolta successiva, *Confiteor*, che si apre proprio con un'immagine simile:

[...] E questo volto umano  
che m'affronta ogni sera allo specchio,  
ogni sera più nudo, prosciugato  
sulle crepe dell'anima: io l'accetto.  
(*Ritratto*,<sup>12</sup> CO, p. 7, vv. 1-10)

Il riflesso del proprio volto sfiorito è un assalto, un attacco che la poetessa accetta, come si accetta una sconfitta inevitabile. Ma il dolore per la disfatta non è per questo meno pungente. E se il profilo si prosciuga, parallelamente anche l'anima pare affilarsi come lama di coltello.

La metafora bellica prosegue ancora più apertamente in *Al mio corpo*, dove si legge:

Povero corpo, e sempre  
sei campo di battaglia.  
Senza riguardo, senza pietà s'accalcano  
su te a scontrarsi strane compagnie,  
rissose armate al soldo  
di più padroni, giù d'ogni confine.  
(*Al mio corpo*, CO, p. 12, vv. 1-6)

Qui il corpo, presentato con una certa commiserazione ma anche con un'evidente distanza, è visto in tutta la sua inerme pesantezza, in tutta la sua passività ed impotenza. Si tratta di un corpo assediato da ogni parte, destinato a subire i violenti assalti del tempo, senza possibilità di contrattacco. Ed è un corpo assai diverso da quello che emergeva in *Capriccio*, dove era inteso come spazio sensoriale per eccellenza, come cassa di risonanza dell'esperienza percettiva, non barriera quindi ma finestra aperta sul mondo: era un corpo che voleva essere leggero,<sup>13</sup> fiorire,<sup>14</sup> che era capace di fondersi con la natura,<sup>15</sup> in armonia con il desiderio d'ariosità della poetessa, la quale

---

12 Questa poesia prolunga una lirica di *Berretto rosso*, in cui la poetessa osserva la propria figura allo specchio e prende atto dei segni lasciati dal tempo. Questa volta, però, vive un'esperienza di sdoppiamento, mostrando una realtà psichica non ancora pronta ad interiorizzare il proprio aspetto esteriore: «Quella donna dal viso indifeso / – un poco sfiorita – / che passa nello specchio / in una scolorita veste rossa, / senza fruscio, di fretta, / rialzando sul capo i capelli / con mano distratta: / quella donna dall'anima dimessa / dicono che son io.» (*Io*, BR, p. 39).

13 «Dentro io v'altaleni / con il mio corpo spoglio / d'ogni sapore umano» (*Capriccio*, CA, p. 17, vv. 18-20); «ma le mie scarpe vanno infaticate / senza premere l'orme, com'angelo sul vento a piedi nudi...» (*Inverno vagabondo*, CA, p. 23, vv. 10-12).

14 «[se ora lascio] che l'ora m'inebri fin ch'io senta / il mio corpo fiorire»; «[...] per incanto / tu sentirai fiorire ogni mia vena» (*Invito*, CA, p. 27, vv. 3-4, 67-68).

15 «Io giaccio fra quest'onde / di terra fresca, e l'erba ha le mie chiome.» (*Notturmo*, CA, p. 36, vv. 9-10).

apriva questa prima raccolta affermando «Voglio una veste d'aria»<sup>16</sup> e proseguiva rivelando «Allora m'accende una voglia di uscir dalla mia veste».<sup>17</sup> Una tale tendenza all'incorporeo, una tale brama di liberazione dalla contingenza corporale frana quindi nelle raccolte successive. Detto altrimenti, l'aspirazione all'etereo concretizzata dalle immagini ventilate delle vesti ariose di *Capriccio* si trasforma progressivamente in plumbea pesantezza di un corpo che rimane impigliato e soffocato nella ragnatela del tempo. Ragnatela di cui rimane vittima la massaia disavveduta di *Berretto rosso*:

E s'affanna, massaia poco accorta  
che ha dissipato l'ore del mattino,  
che il mezzodì – ragno divino – ha colto  
nella rete del fare e del non fatto.  
(*Massaia*, BR, p. 25, vv. 1-4)

Alla casalinga di *Berretto rosso* farà da *pendant*, in *Confiteor*, un'altra figura femminile, non più presentata – nel titolo della lirica – nelle sue mansioni domestiche, ma nella sua dimensione archetipica e primigenia: *Eva*. Ma pure lei, sottomessa ad un Adamo sardonico e prepotente,<sup>18</sup> è condannata a vedere rapidamente evaporarsi il tempo della vita tra le angustie della mediocrità domestica, mentre l'anima malmenata continua a sognare:

Qui, fra i robot smaltati di cucina  
– il rosso viso d'invernali frutti  
sul tavolo – fra i gesti abituali  
che mitemente vanno consumandoti  
con le mani anche l'anima – distratta –:  
(*Eva*, CO, p. 27, vv. 1-5)

Nella relazione tormentata che lega la poetessa al tempo non è quindi estranea una componente propriamente femminile: lo si coglie nell'ossessione della perdita della propria bellezza, ma anche nell'idea di tempo sprecato entro lo spazio esiguo e asfissiante di quattro mura, dove il ragno-tempo sembra poter tessere ancora più serenamente ed indisturbato la propria tela.<sup>19</sup>

---

16 *Capriccio*, CA, p. 17, v. 1.

17 *Meriggio*, CA, p. 44, vv. 42-43.

18 «[...] Ah, sulla nuca / la risata d'Adamo che ti coglie / prima ancora d'abbatterti... [...]» (*Eva*, CO, p. 27, vv. 14-15).

19 Le allusioni più o meno aperte ad un ruolo sociale femminile avvilente e subalterno non mancano, soprattutto in *Confiteor*, dove ad esempio si legge: «Le mie quattro parole, del resto, / non supponevano un'arte.» (*Palco vuoto*, CO, p. 9, vv. 4-5). Qui la metafora teatrale sulla quale è costruita la poesia mette in luce il ruolo secondario affidato all'io poetante destinato a rimanere in disparte ed ad assistere all'altrui gloria. Analogamente leggiamo un poco più avanti: «[...] Dalla vita colsi: / [...] uno sposo / giusto a suo modo – avvinta alla cordata / sempre seconda, il rischio / più suo, soltanto sua però la vetta –.» (*Tirate le somme*, CO, p. 16, vv. 2, 3-6), versi in cui si coglie chiaramente la frustrazione del dover conformarsi a dettami sociali che esortano la donna a realizzarsi entro i confini assai ristretti dell'essere “madre” e “sposa” («A dirmi “madre” provo, a dirmi “sposa”. / Solo parole, leste a fuggir via», *Confiteor*, CO, p. 21, vv. 1-2), condannando di fatto a restare nell'ombra. Un'idea simile è espressa dalla poesia *Fortuna*: «Diletto amico, godi / l'alta conquista, l'ora tua vermiglia! / [...] / In fondo, cosa importa / se con me la Fortuna si comporta / con nessuna dolcezza. / Se lontana dal sole tristemente / la mia gabbia d'uccelli ammutolisce. / Se chiuso arrugginisce / il mio azzurro cassetto di coltelli.» (*Fortuna*, CO, p. 22, vv. 1-2, 8-14). In quest'ultimo esempio, il greve spazio domestico va sovrapporsi e ad identificarsi con quello di una gabbia di muti ed infelici uccelli. Tuttavia, a rivelare lo spirito non rassegnato della poetessa, vi è quel colore azzurro finale spesso attribuito di un principe-sposo ideale : qui, invece, viene



La stessa ragnatela cui Fernanda Romagnoli allude di nuovo chiaramente nella terz'ultima poesia di *Confiteor*:

[...]. E nitida intravedi  
la trama senza fine – maglia a maglia –  
la finissima rete che si estende  
senza peso e rumore. Ragno, il tempo.  
(*La rete*, CO, p. 76, vv. 9-12)

In effetti, se *Capriccio* era la raccolta del tempo dell'illusione che in *Berretto rosso* è già svanita, *Confiteor* è la raccolta dei bilanci personali e del dialogo con l'anima, come lascia presagire il titolo. Ed è anche la raccolta in cui più distintamente si ode appressarsi il passo della Morte.

C'è da dire subito, tuttavia, che in Fernanda Romagnoli la morte non è tema ossessivo, ma piuttosto corollario indissociabile al tempo che scorre. Sotto questo aspetto – ma non solo – la sua poesia è assai diversa da quella di Margherita Guidacci (1921-1992), con la quale condivide però l'amore per l'opera di Emily Dickinson, nonché l'amicizia con Carlo Betocchi e Nicola Lisi. Ma né la dimensione oracolare, né l'aspirazione all'eterno che caratterizzano la poetessa fiorentina appartengono a Romagnoli. Né, appunto, l'ossessione per la morte che traspare invece in molti versi dell'autrice de *La sabbia e l'angelo* (1946).

La morte, dicevamo, secondo Fernanda Romagnoli è estrema conseguenza del tempo che fluisce; ed il suo soffio che si avverte più vicino ricorda non tanto (o non soltanto) la fragilità della vita, quanto la brevità di una vita spesa in atti prosaici, l'inutile affanno di un'esistenza che lascia libera soltanto «qualche feritoia / per l'anima».<sup>20</sup>

Sono così la quarta e la quinta sezione, sulle sei che conta *Confiteor*, ad ospitare il numero maggiore di versi che evocano la morte. Ma piuttosto di rado una tale evocazione è fatta in prima persona, o comunque in funzione prettamente autobiografica. Spesso, infatti, queste poesie sono suscitate dalla morte di altri: in *Berretto rosso* si pensi a *Pilota morto*; in *Confiteor* si considerino *Requiem*, *Il tuo posto*, *Sola* o ancora *Tomba etrusca*; ne *Il tredicesimo invitato*, si ricordi almeno *In morte di ispirata all'omicidio di Pasolini*. Oppure la morte è menzionata in parabole emblematiche che possono essere sì composte in prima persona, ma dove l'io è «fungibile»<sup>21</sup> – come in tanta poesia del secondo Novecento<sup>22</sup> –, ovvero non garantisce nessuna corrispondenza tra soggetto lirico e soggetto reale.<sup>23</sup>

---

argutamente associato, mediante un'operazione di traslazione, ad un prosaico cassetto certo destinato ad arrugginire, ma di coltelli. La poetessa non è disarmata e può, in cuor suo, continuare a fomentare la propria "guerra civile".

20 *Dolore a due*, CO, p. 31, vv. 10-11.

21 Cfr. G. MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, Il Mulino, Bologna 2005, p. 100.

22 Si veda a questo proposito *Costruzioni e decostruzioni dell'io lirico nella poesia italiana da Soffici a Sanguineti*, a cura di D. Frasca, C. Lüderssen, C. Ott, Franco Cesati Editore, Firenze 2015.

23 Si fa più precisamente riferimento a poesie quali *Bevitore*, *Città scoperta*, *In affitto*, *Coscritti*, *Tutti uguali*, tutte contenute in *Confiteor*.

Quando però le meditazioni funeree riguardano la poetessa stessa – e in questo caso il corpus di liriche si riduce a soli quattro titoli<sup>24</sup> –, si possono fare due osservazioni. La prima è che si tratta di riflessioni che sfociano nel nichilismo più buio:

Morte, se vieni per condurmi via,  
lascia che ombra su ombra  
io ripercorra la gente.  
In quest'incrocio di rotte  
casuali, ci siamo incontrati  
– fra vivi – così inutilmente.  
Per migliaia di giorni,  
ogni giorno:  
all'andata, al ritorno.  
Per migliaia di notti,  
ogni notte:  
coi ginocchi, coi fiati.  
Non ci siamo scambiati  
niente.  
(*Niente*, CO, p. 78)

Se si considera che si tratta della poesia che suggella l'intera raccolta dei bilanci esistenziali, come l'abbiamo definita, il quadro risulta assai cupo. In tutta questa inutilità di ascendenza qoeletiana, in tutta questa vana promiscuità di ginocchi e di fiati, in tutta questa tediosa monotonia di un tempo che pare scorrere uguale, in tutta questa “ombra su ombra”, Fernanda Romagnoli non lascia spazio neanche a uno spiraglio di luce: la parola «niente», isolata nel verso finale e la cui struttura bisillabica fa eco alla parola «morte» iniziale, chiude la silloge come una vera e propria pietra tombale.<sup>25</sup>

La seconda osservazione è che, quando questi versi non approdino ad una visione nichilistica,<sup>26</sup> essi si rivolgono alla figlia. Mi riferisco più esattamente a *Memento*,<sup>27</sup> in *Berretto rosso*, nonché alla magnifica *Tra fuoco e cenere* in *Confiteor*:

Quando sarò memoria, in quale età  
degli occhi tuoi salirò a galla. Giovane,  
fra i tuoi giochi in ginocchio, per avere  
il tuo viso a livello del mio.  
O come oggi mi vedi, dall'altezza  
del ramo terminale ove fiammeggi:  
io per te spallidente radice,  
figura che abbandona la finestra,  
già sfilato ogni anello. «Naturale,

24 Si tratta di *Memento* (BR, p. 26), *Guerra civile* (CO, p. 23), *Tra fuoco e cenere* (CO, p. 53) e *Niente* (CO, p. 78).

25 In realtà, la poesia scelta per chiudere la raccolta precedente, *Sonno* – che descriveva il riposo della madre – odorava già di morte. Ma i toni erano assai più smorzati e allusivi: «Mia madre dorme, / [...] / I capelli riposano leggeri / nell'ombra che al suo corpo fa da culla. / Ma la mano s'è arresa, / crocefissa alla vita.» (*Sonno*, BR, p. 41, vv. 1, 9-12).

26 L'altro esempio a questo riguardo è costituito dalla poesia *Guerra civile*: «Decifrerà il mio nome, / quando più nulla mi varrà, la Morte, / d'ogni fazione – a porte chiuse – amica. / Disarmerà la mia guerra civile.» (*Guerra civile*, CO, p. 23, vv. 13-16). La Morte è vista come ciò che tutto annulla, che chiude tutte le porte, che vanifica ogni senso.

27 «Se a te mi toglieranno / prima ch'io non credessi, / creatura mia, ripensa con letizia / che vissi e che t'ho amato.» (*Memento*, BR, p. 26, vv. 1-4).

non infelice abdicazione» – medita,  
centrandomi, lo sguardo di diamante  
dei tuoi vent'anni. Seppure  
così non è: che mai non cessa, mai,  
di trasalire alle sobillazioni  
di primavera l'anima. (Saprai  
tutto a suo tempo). Adesso  
fermami in questa luce di trapasso,  
– profilo tra fuoco e cenere – già incisa  
memoria in te, dove mi sento in salvo.  
(*Tra fuoco e cenere*, CO, p. 53)

In questi versi trepidanti in grado di far emergere con qualche rapida pennellata la complessa ma profonda relazione che unisce una madre a sua figlia, la poetessa si interroga sulle tracce che il proprio io saprà imprimere sulla memoria dei vivi, oltre la morte. È quindi questione di trasmissione indispensabile, sebbene non propriamente desiderata: l'anima della scrittrice, infatti, non è ancora rassegnata al passare del tempo, fremente ancora ai richiami della primavera, non si arrende del tutto «al necessario / novembre fra i capelli».<sup>28</sup> Ma sa bene che sono gli occhi della figlia la sua unica ancora di salvezza. Molto più salda e sicura della fede.

Il pensare la morte e il pensarsi oltre la morte, infatti, sono correlati indissolubilmente con il dialogo con Dio, non a caso particolarmente serrato nella sesta sezione di *Confiteor*.<sup>29</sup> Al punto che alcuni critici non hanno esitato a mettere in luce proprio la dimensione mistica<sup>30</sup> di Fernanda Romagnoli. E se per misticismo si intende l'aspirazione propria della coscienza umana a una vita più alta e più piena, la poesia romagnoliana può considerarsi senz'altro mistica. D'altronde, il suo anelare all'unione col divino, pur non inverandosi, passa attraverso il costante conflitto interiore tra anima e corpo,<sup>31</sup> dove il corpo – questo «letto di vene»<sup>32</sup> – diventa una sorta di «cattedrale viva»<sup>33</sup>

---

28 *Imparando da lei*, TI, "Inediti", p. 121, vv. 11-15.

29 «Per assurdo potessi – se in un lampo / potessi intravedere la Tua Faccia / nel fulgore assoluto che Tu sei; / per assurdo – abolito il Tuo mistero – / se nell'ombra di Te, che a Te m'abbraccia / e Ti fa mio, più non trovassi scampo: / Signore, anche potessi – non vorrei.» (*Per assurdo*, CO, p. 67); «Ma Tu, dovunque effuso ad ascoltare, / presente ma nascosto, / zitto come l'uccello avanti l'alba: / non dove sei – rivelami ov'io sono. / Mio Dio, se t'abbandono / io sarò abbandonata.» (*Preghiera*, CO, p. 69, vv. 12-17); «S'Egli non vuole scendere per me, / per pietà faccia dire al custode / che non darò più fastidio, / che soltanto mi lasci abitare / – qui – seduta sul primo gradino.» (*Scala di Giacobbe*, CO, p. 70, vv. 13-17); «Mio Dio, mio cacciatore: / io sono il cane all'erta dei tuoi segni.» (*Per la bosaglia*, CO, p. 71, vv. 3-4); «Senza requie, senza requie, Signore, / il Tuo giungere a me. Senza fine, / senza fine, Signore, / il mio perdere Te.» (*Senza requie*, CO, p. 72, vv. 1-4).

30 «[...] è in realtà una poesia alta che insegue l'ambizione dell'assoluto e in cui l'anima si brucia intera («... ho tessuto allo Spirito un tremendo / cilicio – un eretico saio – / in cui ardo con tutto il corpo mio»), quindi per certi aspetti anche una poesia mistica. [...] Esperienza mistica fondamentale è quella dell'anima che si sente abbandonata da Dio» (D. BISUTTI, *Introduzione* a TI, p. 10); «Non appena il mio sguardo cadde sui quei versi non potei fare a meno di pensare che pochissime voci del Novecento erano giunte a una simile altezza mistica e tragica, a una forza così lancinante e struggente» (P. LAGAZZI, *Elogio di Fernanda Romagnoli*, in ID., *Le forme della leggerezza*, Archinto, Milano 2010, p. 192); «[...] di fatto è un incrocio geneticamente doc tra certa Emily Dickinson e alcune tarde mistiche italiane. Maria Maddalena de' Pazzi, per esempio, oppure le pagine migliori di Veronica Giuliani, con cui ha più di un'affinità.» (D. BRULLO, *Fernanda Romagnoli*, in ID., *Maledetti italiani: dieci autori per una contro-antologia del Novecento*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 58).

31 «Ma non con la mia anima tiranna / Ti pregherò, Signore. / Con questo corpo / nutrito dalle briciole cadute / all'orgoglio dell'anima, con questo / portatore di pena» (*Preghiera*, BR, p. 18, vv. 1-6).

32 *Ibidem*, v. 9.

33 D. M. TUROLDO, *È la morte un'aurora, Udii una voce* [1952], in *O sensi miei...*, Rizzoli, Milano 1990, p. 143, v. 18.

per usare l'espressione di un altro grande poeta coetaneo di Fernanda Romagnoli, ossia David Maria Turoldo (1916-1992). Un corpo che si tormenta in notti insonni e dove «circolano cupi»<sup>34</sup> i cinque sensi, i quali però non possono dirsi, come in Turoldo, «tempio / di una incrollabile fede».<sup>35</sup> La ricerca di Dio, in effetti, – continua ed instancabile – scandisce come un metronomo questi versi, ma il sentimento d'abbandono di un Dio che «sempre più in alto si cela»<sup>36</sup> vi è altrettanto tenace.<sup>37</sup>

Da questo forte sentimento d'abbandono scaturisce la visione nichilistica frequentemente associata alle poesie inerenti alla morte, di cui dicevamo prima. Nichilismo che in realtà non è affatto in opposizione con l'atteggiamento mistico della poetessa, ma che rivela piuttosto la sua sofferta relazione al mondo, il suo continuo oscillare tra poli contrastanti in cerca di un fragile equilibrio. La poesia di Fernanda Romagnoli, infatti, è interamente costruita su scontri: scontro tra anima e corpo, scontro tra nichilismo e misticismo, scontro tra «quotidiano e visionario», come già osservato, a suo tempo, da Attilio Bertolucci.<sup>38</sup>

Il suo Dio è dunque nel contempo il suo «Tutto» ed il suo «Nulla». Un «Chi»<sup>39</sup> talmente misterioso e silenzioso che se ne può facilmente mettere in dubbio l'esistenza. Ma non per questo la ricerca di Dio – disperata e dubbiosa – si dirada. Piuttosto assume forme diverse nell'ultima raccolta. In effetti, ne *Il tredicesimo invitato* si sfolgono le invocazioni al Signore fatte in prima persona, mentre la ricerca di una religione – nel senso etimologico del termine – la ricerca di un legame con il divino si fa adesso sovente per “interposta persona”, per usare un'espressione cara ad Enrico Testa.<sup>40</sup> In altri termini, come in tanta poesia del secondo Novecento, la poetessa tende a rinunciare alla centralità dell'io poetico, delegando ad altre figure la sua voce e seguendo, in questo senso, il modello caproniano del poemetto inaugurato sin dalla raccolta del 1965 *Congedo del viaggiatore cerimonioso & altre prosopopee*.<sup>41</sup> Forse, proprio nel momento in cui la sua fede in qualche modo rischia di «marcire»,<sup>42</sup> Fernanda Romagnoli affida simbolicamente ad altre voci recitanti il compito di esprimere il proprio tormento, ricorrendo a parabole e a messe in scena incisive, per tentare di oggettivare il dolore della delusione:

---

34 «Nei ghetti del mio corpo, certe notti, / i cinque sensi circolano cupi / sobillando lo Spirito [...]» (*Sobillazione*, CO, p. 49, vv. 1-3).

35 D. M. TUROLDO, *Eppure mi tenta ancora, Io non ho mani* [1945], in *O sensi miei...*, p. 37, v. 18-19.

36 *Scala di Giacobbe*, CO, p. 70, v. 8.

37 «Il vermiglio singhiozzo che sboccia / su dal mio cuore verso la Tua assenza!» (*Se al risveglio*, BR, p. 35, vv. 16-17); «Senza requie, senza requie, Signore, / il Tuo giungere a me. Senza fine, / senza fine, Signore, / il mio perdere Te.» (*Senza requie*, CO, p. 72, vv. 1-4).

38 A. BERTOLUCCI, ... *Già il passo dell'Ospite è alla porta*, in “La Repubblica”, 26 marzo 1980, a. 5, n. 71, p. 17.

39 «Anche di questo / dovrò chiederti conto, mio Tutto, / mio Nulla, mio Chi – illegalmente / nominato in me Dio.» (*Idi di marzo*, TI, p. 43, vv. 17-20).

40 E. TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 1999.

41 Le liriche de *Il tredicesimo invitato* che più sembrano ispirarsi al modello del poemetto caproniano sono: *Scelta* (p. 25), *Per vedere* (p. 29), *Lui* (p. 30), *Caso non risolto* (p. 31), *Al monte* (p. 34) e *Marinaio* (p. 68). D'altronde, la poesia *Mattutino* (p. 66) allude chiaramente alla lirica de *Il seme del piangere* (1959) *L'uscita mattutina*.

42 «mentre la nostra fede / marciva [...]» (*Maestro*, TI, p. 60, vv. 8-9).

Letta e riletta la carta  
 non dava il minimo indizio.  
 Scendemmo, per un'occhiata al paesaggio.  
 [...]  
 La paura  
 ci gettò indietro. Adesso un tormentoso  
 tarlo ci strugge: Come poté accadere?  
 «Chiamati, si nascosero». Anche noi,  
 Signore, non eravamo preparati  
 – per vedere – a restare accecati.  
 (*Per vedere*, TI, p. 29, vv. 5-7, 16-21)

I personaggi romagnoliani de *Il tredicesimo invitato* sono in cerca di tracce che possano rivelare la presenza di un garante dell'eterno. Ma mentre gli indizi del trascendente continuano a celarsi, parallelamente si moltiplicano le immagini di balenii, di guizzi di luce, di lampi, di abbagli e di apparizioni improvvise.<sup>43</sup> Esse da un lato tradiscono un forte desiderio epifanico, dall'altro attribuiscono all'istante, al momento, l'unica unità di misura temporale degna di valore. Come se per i soggetti lirici di quest'ultima raccolta, «perseguit[i] / dalle verghe dell'ora»,<sup>44</sup> metro del tempo non potesse essere l'eterno – altrove definito una «folle tentazione»<sup>45</sup> – ma soltanto, appunto, l'attimo. E di questi attimi la poetessa sembra invitare a raccogliere i più preziosi come fossero anelli,<sup>46</sup> poiché sono loro infatti che andranno a costituire i granelli di sabbia di ogni personalissima clessidra.

\*\*\*

Ecco che in questa breve rassegna relativa al tempo nella poesia romagnoliana, abbiamo visto come al verso sinuoso e dilatato della raccolta giovanile segua un verso dal ritmo più frammentato che risponde ad un «sentimento del tempo» via via più inquieto. Parallelamente, si addensano le poesie relative al logoramento fisico, poi le meditazioni sulla morte e il dialogo – per voce sola – con Dio.

Ma in questa travagliata relazione al tempo, da cui scaturisce l'atteggiamento mistico della poetessa, si scopre che probabilmente il suo anelito alla trascendenza non riflette tanto un'aspirazione all'eterno, quanto una prepotente sete di sublime. D'altronde, proprio come l'aquila

43 «Invaderò la casa: un solo giro / come fa il lampo. / [...] Diletti, non v'offenda / se durerà il mio avvento solo l'attimo / di rifluire via.» (*Avvento*, TI, p. 20, vv. 5-6, 19-21); «ad ogni varco / può apparire improvvisa la tua faccia» (*Tu*, TI, p. 26, vv. 11-12); «[...] Di repente / la luce mosse un ciglio» (*Per vedere*, TI, p. 29, vv. 10-11); «Io ti raggiungerò / dove tu «Sono qui!» / balenerai.» [...] (*Poi*, TI, p. 40, vv. 8-10); «Sento ai portoni l'ansito, la corsa / che irrompe e rifluisce. [...] / [...] in dormiveglia / mi risorprende il guizzo» (*Vento d'infanzia*, TI, p. 41, vv. 10-11, 13-14); «ecco, fulmineamente vi catturo / nella scheggia d'un gesto quotidiano» (*Lattiera di smalto*, TI, p. 58, vv. 20-21); «Vengono i morti nel sogno, / ci affiancano se ne rivanno» (*In sogno i morti*, TI, p. 59, vv. 1-2); «[l']operaio che lesto / mi passa accanto». (*Mattutino*, TI, p. 66, vv. 12-13); «Come un lampo – rividi quel sentiero / [...] / Passando in un barbaglio lo rividi.» (*Giardino inglese*, TI, p. 69, vv. 1, 11); «un attimo posato sulla terra» (*Carnevale*, TI, p. 70, v. 10). Corsivi nostri.

44 *Privilegio*, TI, p. 37, vv. 10-11.

45 *Quando*, BR, p. 15, v. 17.

46 «come preziosi anelli raccogliendo / ogni attimo caduto...» (*Processo*, TI, p. 39, vv. 14-15).

della lirica *Superiorità*,<sup>47</sup> Fernanda Romagnoli sa volare a varie altezze d'anima: al pelo della mediocrità quotidiana che aborrisce e contro il sole dei tormenti spirituali più elevati. Ed è sul filo teso tra questi poli opposti che essa tenta di restare in equilibrio, con assai meno disinvoltura però del tempo-giocoliere, che – per riprendere una sua originalissima immagine – in piedi sul globo terrestre conta ad uno ad uno i meridiani, per poi spingerli nell'ombra.<sup>48</sup>

Iris CHIONNE  
Maîtresse de Conférences en Études italiennes  
Nantes Université – CRINI (Centre de Recherche sur les Identités, les Nations et l'Interculturalité)

---

47 «In termini di forza – che tristezza / discorrerne! – la superiorità / dell'aquila sulla rondine non sta / nel fatto che sia la rondine impotente / a levarsi più in alto: / ma che l'aquila possa / indifferentemente / portare il proprio volo ad ogni altezza.» (*Superiorità*, TI, p. 49).

48 «Dal mio dolore umano / contemplerò l'oriente giocoliere / senza sosta sul globo ad uno ad uno / sotto i piedi contare i meridiani, / poi spingerli nell'ombra.» (*Quando ti vedo*, BR, p. 30, vv. 23-27).