

La bambina, la morte e la poesia.

Riflessioni su Siamo sette

di W. Wordsworth

di Gabriele Tomasi

Samuel T. Coleridge, parlando di quella che era stata la “divisione del lavoro” tra lui e William Wordsworth nella realizzazione delle *Ballate liriche* (1798), descrive il compito poetico dell’amico con queste parole:

i soggetti dovevano essere scelti dalla vita quotidiana; i personaggi e gli eventi avrebbero dovuto essere come quelli che si trovano in ogni villaggio e nelle sue vicinanze, dove esiste una mente meditativa e sensibile che li cerca, o li percepisce quando si presentano. [...] Il sig. Wordsworth doveva [...] proporsi come obiettivo quello di offrire il fascino del nuovo alle cose quotidiane, e di suscitare un sentimento analogo a quello del sovrannaturale, risvegliando l’attenzione della mente dal letargo dell’abitudine, e indirizzandola alla grazia e alle meraviglie del mondo che ci circonda; un tesoro inesauribile, ma per il quale, a causa della patina di familiarità e di sollecitudine egoistica, abbiamo occhi ma non vediamo, orecchie che non sentono, e cuori privi di sensibilità o che non comprendono¹.

Questa descrizione trova conferma nella Prefazione del 1800 alle *Ballate*. “Lo scopo principale che ho avuto scrivendo queste poesie – afferma Wordsworth – è stato quello di rendere interessanti gli avvenimenti di tutti i giorni”². Dunque, non lo interessava tanto un’orchestrazione del verosimile, quanto la creazione di un’immagine in versi della vita “di tutti i giorni”, ad un tempo integra, non deturpata e tuttavia straordinaria. Che cosa caratterizzi il quotidiano cui egli cerca di riportarci, è quanto cercherò di chiarire in un caso particolare, senza pretese di generalizzazione, proponendo una lettura di una delle poesie raccolte nelle *Ballate liriche* e cioè *Siamo sette*³. Si tratta di una ballata che coinvolge il lettore in uno spaesante processo di pensiero che lo porta a interrogarsi non solo sul suo atteggiamento verso la morte e i morti ma alla fine, come

¹ S.T. Coleridge, *Biographia Literaria*, in Id., *Opere in prosa*, introd., traduz., note e apparati di F. Cicero, Bompiani, Milano 2006, p. 678.

² W. Wordsworth, S.T. Coleridge, *Ballate liriche*, tr. it. di F. Marucci, introd. e note di A. Brilli con un saggio di T.S. Eliot, Mondadori, Milano 2011, p. 267.

³ Ivi, pp. 153-159.

vedremo, anche sul ruolo dell'immaginazione creatrice, e dunque dell'arte, nell'elaborazione di un senso più pieno di "realità".

1. *Siamo sette* inscena il disaccordo tra un adulto e una bambina di campagna, una "contadinella" di otto anni, di aspetto "rustico e boschivo" (v. 6 e 9), la cui bellezza lo aveva riempito di gioia (cfr. v. 12), sul numero dei componenti della famiglia di quest'ultima. Il disaccordo, come emerge subito, non è semplicemente aritmetico; in questione è che cosa voglia dire contare, valere in questo mondo come un fratello e dunque come una persona o un essere significativo per un altro. Un fratello morto si può ancora contare nel numero dei fratelli? La poesia inizia infatti con la domanda, rivolta dalla voce narrante a un ipotetico interlocutore, "Che dovrebbe saperne [una bimba] della morte?" (v. 4) – domanda tra le più semplici e nude, cui tutti possiamo trovarci di fronte "quando qualcuno [...] ci dice di aver perso un amico, un parente, un fratello, un genitore o la persona amata"⁴. Nella poesia essa ha però tutto l'aspetto di essere un'interrogazione retorica perché il narratore sembra convinto che i bambini non sappiano nulla della morte. La conversazione che egli riporta o meglio, il modo in cui la riporta, a prima vista sembra confermare quest'idea e la convinzione che gli adulti abbiano a questo riguardo qualcosa da insegnare ai bambini. La conversazione ha un avvio piuttosto singolare; il narratore non chiede infatti, come ci saremmo aspettati, il nome alla bambina, ma direttamente quanti sono in famiglia:

'Tra fratelli e sorelle, bambina,
Quanti siete in famiglia?'
'Quanti? Sette in tutto', rispose
Guardandomi con meraviglia.

'E di', dove sono i tuoi fratelli?'
Rispose: 'Siamo sette,
Due di noi sono a Conway,
E due son marinai.

Due di noi riposano al camposanto,
Mia sorella e mio fratello,
E nella casetta vicino al camposanto,
Vicino a loro, abitiamo io e mia mamma.'

'Tu dici che due sono a Conway,
E che due son marinai,
Eppure siete sette; mi puoi spiegare,
Cara bambina, come può essere?'

⁴ P. De Bolla, *Art matters*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) and London 2001, p. 123.

A ciò così rispose la bambina:
'Sette siamo, tra fratelli e sorelle,
E due di noi riposano al camposanto,
Sotto il cipresso del camposanto'.

'Tu corri troppo, mia bambina,
Con quelle tue gambette vispe;
Se due riposano al camposanto,
Allora siete solo in cinque'.⁵

La conversazione è molto semplice, quasi giocosa, ma appare subito chiaro che l'argomento su cui verte è assai complesso, che il disaccordo aritmetico sottende un uso diverso di 'essere'. La bambina insiste che, nonostante due fratellini siano morti, in famiglia sono in sette. L'interlocutore ragionevolmente le fa notare che, se due sono morti, allora sono in cinque. Come emerge dal seguito del dialogo, quella della bambina non è illusione o ingenuità; ella sa bene che due dei fratelli sono morti, descrive com'è accaduto e ribadisce che sono "nel camposanto" (v. 53): "Son verdi le loro tombe, puoi vederle" (v. 37). Rispetto a questo realismo, a illudersi sembra il narratore, il quale colloca le anime dei due fratellini morti "in Cielo" (v. 66). Per la bambina essi sono invece in un luogo vicino a casa, dove lei va spesso "a far la calza", a cenare e a cantare per loro (cfr. vv. 41-48): i fratellini morti sono parte del suo mondo, attorno a essi – alle loro tombe – si raccolgono le sue attività; la sua "voce" – il suo calcolo – è ancorata a un mondo e, potremmo dire, il suo uso di "essere" è intessuto in una forma di vita.

Si potrebbe supporre che la discordanza tra il narratore e la bambina dipenda dal fatto che contano cose diverse: la bambina conta i fratelli, il narratore le persone. Un fratello morto resta un fratello, ma si può essere una persona o essere contati come persone se si è morti? L'insistere della bambina sull'uso di "essere" ("siamo sette") non sembra sensibile a questa possibile distinzione – posto che sia plausibile: il suo calcolo sembra contare ciò che è significativo per lei; i fratellini hanno significato per lei, sono parte del suo mondo, e se i morti hanno significato per i viventi, perché non dire che "sono", che "esistono"?

Il punto è intrigante, perché la bambina è ben consapevole della morte dei fratelli, del loro essere nella tomba: il disaccordo tra lei e il narratore non verte su questo. Come si è accennato, la ballata si apre con una domanda che sembra implicare che gli adulti sappiano qualcosa che i bambini non sanno: che cosa dovrebbe saperne della morte, chiede la voce narrante, "una bimba dal cuore

⁵ W. Wordsworth, S.T. Coleridge, *Ballate liriche*, cit., pp. 155-7, vv. 13-36.

semplice [...] che lieta trascorre i suoi giorni, pulsante di vita in ogni membro” (vv. 1-4)? Dal dialogo appare però che la bambina conosce bene la morte; ella racconta che “la prima a morire fu la piccola Jane; si lamentava, costretta a letto, finché Iddio la liberò dalla sua pena, e dovette partire”; poi, “quando la terra s’imbiancò di neve, [...] dovette andarsene” anche il fratello John, che “ora riposa accanto a lei” (vv. 49-60). Il calcolo matematico che l’adulto la invita a fare imporrebbe di dire che in famiglia sono in cinque, ma la bambina insiste: “Signore, siamo sette” (v. 64). Se continua a contare i due che “sono in Cielo”, sembra pensare il narratore, allora vuol dire che non sa nulla della morte. La sua esasperazione davanti alle risposte della bambina si lascia percepire nella strofa finale – “Ma son morti, quei due, son morti!” (v. 65) – e insieme ad essa la presa d’atto del fallimento del suo tentativo di istruirla: “Era come parlare al vento; ch  la bambina s’ostinava a dire ‘Ma no, noi siamo sette’” (vv. 67-69). La poesia – e presumibilmente il dialogo – si chiudono con queste parole, lasciandoci una sensazione di impotenza simile a quella colta da Wittgenstein, quando registra l’esaurirsi delle giustificazioni o delle spiegazioni e non resta che un “Ecco, agisco proprio cos ”⁶.

In effetti, come sostiene Magdalena Ostas, la poesia sembra proprio esemplificare l’impasse in cui pu  trovarsi chi cerca di insegnare, o pensa di poter insegnare, qualcosa a un altro, a motivo dell’enormit  di ci  che deve essere insegnato o appreso – nel caso in questione nientemeno che un sapere della morte e un uso di “essere”. Ostas richiama al riguardo quelle che Stanley Cavell, riferendosi alle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein, chiama “scene d’istruzione”⁷. Si tratta di situazioni in cui una delle voci dialoganti nel testo cerca di istruire l’altra o almeno di farsi comprendere, ma l’incontro non   privo di difficolt  e pu  finire addirittura in un vicolo cieco. L’importanza di queste scene   data dalla connessione tra insegnare o apprendere un linguaggio ed essere iniziati a ci  che Wittgenstein chiama una “forma di vita”⁸. Questo   appunto ci  che sembra in questione anche in *Siamo sette* e ci   l’iniziazione a una forma di vita con la parola “essere”, alle sue regole d’uso; e il fallimento del tentativo di istruzione da parte dell’adulto porta a riconoscere che soltanto una minima parte di ci  che comporta l’iniziazione a una forma di vita intrattenuta nel linguaggio e raccolta

⁶ L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, § 217, tr. it. di R. Piovesan, a cura di M. Trinchero, Einaudi, Torino 2009.

⁷ M. Ostas, *Wordsworth, Wittgenstein, and the Reconstruction of the Everyday*, in <https://nonsite.org/> article, issue #3, October 14, 2011, pp. 13-14.

⁸ L. Wittgenstein, *op. cit.*, § 19.

attorno agli oggetti e alle persone del nostro mondo “può essere insegnata”. Nel fallimento del tentativo di istruzione della bambina dovremmo riconoscere, per dirla con Cavell, quanto sia insufficiente o impotente l’insegnamento “a paragone dell’enorme quantità di cose che si imparano”⁹. In effetti, enormi sono le cose che si devono imparare sulla morte, le cose implicate nell’acquisizione della consapevolezza che la vita umana viene per passare; ma molto c’è da imparare anche su che cosa voglia dire “contare per qualcuno”. L’adulto di *Siamo sette* pensa di istruire la bambina, focalizzandosi su un calcolo: ma cosa contiamo come esistente, come presente nel mondo dei vivi? A un certo punto egli comprende che il suo tentativo è fallito, si arrende e sembra, per così dire, consegnare la bambina all’enormità della cosa che deve essere appresa.

La situazione potrebbe però essere invertita; quella dell’adulto non è l’unica prospettiva offerta dalla poesia; adottare la sua contabilità focalizzata sulle cose presenti nel mondo spazio-temporale significherebbe oscurare le possibilità ontologiche offerte dalla voce alternativa della bambina. Non può infatti sfuggire che a sua volta, rispondendo puntualmente all’“allora siete solo in cinque” dell’adulto, la bambina intraprende un tentativo d’istruzione, presentando varie versioni della sua situazione e fornendo per il suo calcolo di “sette” non giustificazioni trascendenti, spirituali, bensì evidenze empiriche del tipo di quelle da lui richieste¹⁰. Ci si deve però chiedere se le sue risposte evidenzino semplicemente la sua incapacità di ammettere la morte o se, invece, nei suoi “siamo sette” sia realmente offerto – ovvero la poesia offra – un senso “sorprendente e nuovo” di “essere”¹¹, che sfugge all’adulto, chiuso come è e resta in una prospettiva dualistica: vivi e morti, adulti e bambini. I bambini sanno cose che “noi” adulti non possiamo sapere o abbiamo dimenticato?

2. Le parole che Wordsworth dedica a *Siamo sette* nella Prefazione del 1800 alle *Ballate* sembrerebbero avvalorare la prima ipotesi. Egli afferma infatti che nella poesia ha cercato di mostrare “la perplessità e l’ignoranza che nell’infanzia accompagnano la nostra idea della morte, se non la nostra totale incapacità di ammettere questa idea”¹². Ciò farebbe supporre che l’adulto sia il depositario

⁹ S. Cavell, *La riscoperta dell’ordinario. La filosofia, lo scetticismo, il tragico*, tr. it. di B. Agnese, postfazione di D. Spati, Carocci, Milano 2001, p. 158.

¹⁰ Quest’aspetto delle risposte della bambina è sottolineato da T.M. Vestri, *Wordsworth’s Sibling Logic: “We Are Seven” and “Tintern Abbey”*, in “European Romantic Review”, a. XXIX, n. 5, 2018, pp. 619-637, qui pp. 623-624.

¹¹ M. Ostas, *op. cit.*, p. 16.

¹² W. Wordsworth, S.T. Coleridge, *Ballate liriche*, cit., p. 269.

del criterio d'uso di "essere" per indicare l'esistenza o il significato di una persona, che sia lui, per usare le parole di Cavell, a dar voce al "gruppo umano in quanto tale", ad essere "il portavoce", il "rappresentante degli umani"¹³. Nella poesia di fatto parlano però due voci, sono offerte due prospettive, cioè due modi di organizzare i pensieri, le credenze sul mondo, di dare rilievo, importanza ad alcune cose piuttosto che ad altre rispetto a che cosa voglia dire contare come una persona o essere significativo¹⁴. In modo equanime essa ci permette di sentire prima l'una e poi l'altra delle voci; essa però ci impegna emotivamente come un tutto interconnesso e come un tutto sollecita la nostra risposta. Come rispondiamo alla scena della poesia, al fatto che la conversione dello "strano" mondo della bambina in quello "normale" dell'adulto non sembra riuscire, che la bambina non accetta il peso che l'adulto dà alle parole, quando si tratta di nominare e contare qualcuno come parte del mondo?

Può essere che la nostra immediata identificazione sia con il modo in cui il narratore vede le cose; la bambina offre però una prospettiva che può toccarci. Indubbiamente mette in questione il nostro atteggiamento "convenzionale" verso la morte e i morti, ma forse può anche aiutarci a scandagliare la profondità di un'esperienza che può capitarci di fare, e cioè l'esperienza di avvertire, in certi momenti, come presenti persone che sono assenti – persone amate e di cui sentiamo profondamente la mancanza¹⁵. In quelle occasioni avvertiamo, come la bambina, una sorta di continuità tra il mondo dei vivi e quello dei morti; non sono dunque incommensurabili, come a prima vista sembrerebbero, il suo mondo e quello dell'adulto?

Torniamo a quello che sembra il punto del contrasto. La voce dell'adulto si conforma a una concezione per cui l'espressione "siamo sette" può solo significare l'essere vivi e presenti nel mondo; quella della bambina, ingenua e non istruita, non sembra corrispondere alla versione socialmente accreditata del significato di "essere nel mondo". Naturalmente pensiamo che la bambina dovrebbe cre-

¹³ S. Cavell, *La riscoperta dell'ordinario*, cit., p. 43. Che cosa dà al narratore questo diritto e che fiducia può porre in una generalizzazione da ciò che dice "a quello che ognuno dice" (*Ibid.*)? Se la pretesa di una voce all'esemplarità è tutt'uno con la sua adeguatezza alla situazione o all'oggetto che ha davanti e questa non dipende dal senso individuale che uno può avere delle cose, ma dal suo consegnarsi alla quotidianità di queste e del linguaggio usato per parlarne (cfr. (M. Ostas, *op. cit.*, p. 12), allora anche la voce della bambina ha una sua legittimità: anche il suo calcolo risponde al mondo.

¹⁴ Riprendo questa nozione di prospettiva da K. Simecek, *Beyond Narrative: Poetry, Emotion and the Perspectival View*, in "British Journal of Aesthetics", a. LV, n. 4, 2015, pp. 497-513, qui pp. 500-501.

¹⁵ Ho qui ripreso ed elaborato (e spero non frainteso) alcune considerazioni di P. De Bolla, *op. cit.*, p. 105.

scere, accettare che la descrizione del mondo fornita dall'adulto sia più accurata della sua; il che vorrebbe dire negare l'immediatezza di significato ed esperienza che emerge nel suo insistente "siamo sette", nel suo nominare Jane e John, i fratellini morti, e contarli ovvero considerarli presenti, "parti" del mondo. È significativo che sia riferendosi ai fratelli a Conway, sia parlando di quelli che riposano al camposanto, dica "due di noi". L'espressione trasmette un senso di appartenenza a un tutto: in un modo o nell'altro tutti i suoi fratelli sono assenti, tanto i morti quanto i vivi, ma lei "registra ogni fratello e ogni sorella come una presenza sentita", ed è questo che le consente di espandere il suo pensiero al di là del semplice dualismo di vivi e morti¹⁶.

Dal punto di vista dell'adulto la bambina ha una concezione errata della relazione tra le parole e il mondo e il suo insistere che in famiglia sono in sette segnala una mancanza di conoscenza del mondo. Il suo rifiuto di accettare la descrizione del mondo fornita dall'adulto non dipende però dal suo non vedere come stanno realmente le cose – lei sa che Jane e John "se ne sono andati"; questo significa che vede diversamente le cose: la sua, si potrebbe dire, è una diversa interpretazione o comprensione delle cose, nella quale certi aspetti piuttosto che altri acquistano rilievo; aspetti che l'adulto non vede, o ha dimenticato. Davanti all'ostinazione della bambina è naturale pensare che dovrebbe crescere, prendere atto della realtà, ma il passaggio dall'infanzia all'età adulta comporta anche un dimenticare. Wordsworth lo richiama mirabilmente nella celebre ode *Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood*¹⁷. Al centro di questa composizione c'è proprio l'itinerario dal bambino all'adulto. Wordsworth sembra leggere questo passaggio in chiave platonica come passaggio dal "bagliore della visione" (v. 56) e dall'essere in Dio, "nostro ostello (*our home*)" (v. 65), al divenire che è "sonno e oblio" (v. 58). Il crescere e maturare comportano la perdita progressiva dell'immediatezza con le cose: "le cose che ho veduto – lamenta la voce del poeta – non so vedere più" (v. 9); ma nell'ode è anche offerta una prospettiva al necessario superamento del sogno dell'infanzia. L'idea è che al vuoto, all'assenza della visione sopperisca la coscienza del significato che la vita adulta assume come itinerario volto all'acquisizione del *philosophical mind* (v. 189): nulla può ridarci "lo splendore dell'erba e lo sfolgorio dei fiori", ma, si legge nell'ode, "non ci lamenteremo" (vv. 180-181); nella consapevolezza della sofferenza, troveremo forza

¹⁶ Cfr. T.M. Vestri, *op. cit.*, pp. 624-625.

¹⁷ Cfr. W. Wordsworth, *Poesie*, a cura di A. Righetti, Mursia, Milano 2019, pp. 136-149.

“per quel che rimane in serbo” nella “fede” che “penetra la morte”, che porta ad accettare la perdita che il divenire comporta, e “nei primi affetti, passati e presenti ancora” (vv. 184-185). Quest’ultima indicazione è particolarmente importante per noi.

Cavell parla al riguardo di qualcosa che ci era naturale quando eravamo bambini: un’ordinarietà, una quotidianità che deve essere sostituita da una nuova quotidianità¹⁸. Egli vede nel sonno e nell’oblio che caratterizzano la nostra nascita la caratteristica di una condizione che possiamo nuovamente soffrire in quella sorta di seconda nascita che è la crescita della mente dopo la fanciullezza. Siamo, per così dire, “natali” e il modo “filosofico” per lasciar andare la fanciullezza, per mettere da parte il suo mondo, sfuggendo alla nostalgica riattualizzazione del passato, è dato appunto dalla rinuncia e dal ricordo. Se la rinuncia come forma attiva di oblio è la condizione del cambiamento, il ricordo è la forma in cui sono presenti nella vita adulta i “primi affetti”, è la forma in cui possiamo partecipare ai “frammenti del sogno della vita” (v. 91) proprio del bambino.

Che cosa rimane dunque della “visione splendente” (v. 73)? Essa, recita l’ode, si perde (*fade into*) “nella luce di un giorno come tanti” (v. 76). Questa, suggerisce Cavell, è la costruzione del quotidiano di Wordsworth. Di solito si leggono questi versi come se alludessero alla perdita dell’alone di stupore che circonda la visione, omologa alla crescita dell’uomo. “*Fades into*”, osserva però Cavell, non dice “*fades out*” (scompare, svanire, spegnersi). Può voler dire qualche altro modo di divenire, una più felice disillusione, così che la visione sia preservata nel modo in cui si rinuncia a essa e il quotidiano ricostruito in una luce diversa, rispetto a quella sotto cui lo viviamo, oscurata platonicamente da ombre di prigione e morte¹⁹. Tale può infatti apparire l’“addestramento”²⁰ all’uso delle parole e in generale la sostituzione della spontaneità dell’infanzia con le convenzioni degli adulti, che è parte dell’iniziazione alla forma di vita degli esseri umani. L’ode, platonica nella metafora che la apre e presiede, conclusivamente deposita così la nostra massima espressione nell’oggetto di una sensazione ordinaria: “a me il fiore più comune che sboccia regala pensieri spesso troppo profondi per le lacrime” (vv. 205-206). Sembra esserci un modo per preservare la visione dell’infanzia senza rimanere incatenati al passato, e se c’è, allora – per tornare a *Siamo sette* – c’è forse anche un modo per riconoscere, accettando il calcolo dell’adulto, che “in famiglia”

¹⁸ Cfr. S. Cavell, *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*, University of Chicago Press, Chicago and London 1988, p. 71.

¹⁹ Ivi, p. 75.

²⁰ Cfr. L. Wittgenstein, *op. cit.*, § 6.

sono in cinque, e insieme che c'è una verità nell'affermazione che sono in sette, che c'è una presenza degli assenti. Forse è proprio nell'ascolto equanime delle due voci che l'ordinario può convertirsi in qualcosa di più profondo e toccante²¹.

3. Che verità è dunque quella che si esprime nell'insistente "siamo sette" della bambina? Che prospettiva offre la poesia su questa verità? Per la bambina, nota Peter De Bolla, l'esperienza viene prima del linguaggio; per il suo interlocutore adulto il linguaggio e l'esperienza vengono assieme e il senso delle parole riflette quello che si comprende come il consensuale mondo reale²². Da ciò la sua insistenza sull'errore della bambina di credere che i fratellini morti esistano nello stesso mondo dei viventi, e il tentativo di correggere la sua affermazione in modo che le parole corrispondano al mondo "reale", di trasmetterle un senso della relazione del linguaggio agli eventi, alle persone. La bambina però resiste nel suo "siamo sette". Come si è sottolineato più volte, il suo non è un ingenuo tentativo di riportare in vita i morti; le sue parole, nota Talia Vestri, hanno piuttosto il valore di un performativo, di un'evocazione dei fratelli nel presente attraverso una narrazione consapevolmente autocostruita: senza di essa i fratelli non esisterebbero più²³. Ma che cosa può rendere presente ciò che è passato e assente, se non l'immaginazione? È l'immaginazione a dar forma al mondo pieno di meraviglia in cui la bambina dimora?

Il ruolo dell'immaginazione è cruciale, ma va inteso ricordando che la bambina non "riscrive" il mondo; lei colloca precisamente i fratelli nella tomba; piuttosto, offre una descrizione non canonica di uno stato di cose; vive da sola con la mamma e i suoi fratellini morti sono vivi per lei: noi non diciamo che lo sono, ma lei lo dice e, cosa interessante, li chiama per nome, quasi che il nominarli sia un'estensione della presenza che sente attorno a sé. Il contarli svolge per lei la stessa funzione. Certo, insistere che sono sette significa in parte ledere la capacità di rappresentazione del linguaggio. Su questo forse siamo d'accordo con l'adulto; tuttavia siamo anche attratti dalle possibilità che il mondo della bambina offre; e così la poesia ci conduce in una direzione impreveduta, a pensieri sul mondo non del tutto definiti dai veicoli di concettualizzazione abitualmente usati²⁴. Contando i morti come i vivi si infrange indubbiamente una

²¹ P. De Bolla, *op. cit.*, p. 104.

²² Cfr. *ivi*, pp. 111-112.

²³ Cfr. T.M. Vestri, *op. cit.*, p. 629.

²⁴ Su questa capacità delle poesie cfr. E. John, *Poetry and Directions for Thought*, in "Philosophy and Literature", vol. XXXVII, n. 2, 2013, pp. 451-471.

regola dell'uso di "essere" e in qualche modo si rifiuta l'idea stessa della morte, come accade, secondo Wordsworth, nei bambini. Non è però a una sorta di regressione infantile che la poesia ci invita, bensì, forse, a prestare attenzione al fatto che la bambina dà senso, ossia, costruisce per se stessa e dall'interno di se stessa i significati di cui vive e che abita. I suoi "ribelli" e insistenti "siamo sette" registrano il suo dare senso al mondo e consentono ai fratelli di continuare a vivere a un livello che è propriamente quello dell'immaginazione²⁵: qui le sue parole hanno la loro verità. La prospettiva della bambina diventa così un invito a riflettere sul ruolo dell'immaginazione creativa nella costruzione della realtà – di un senso pieno di "realtà" – e nell'articolazione del significato della nostra esistenza e della nostra identità. E questo significa anche riflettere sul ruolo dell'arte nella costruzione del senso.

Come si diceva, la bambina sembra infrangere una regola d'uso di "essere", ma il suo tendere il linguaggio ai limiti del significato – pur non essendo canonici, noi comprendiamo i suoi "siamo sette" – può anche significare, come suggerisce Ostas, agire da poeta²⁶, lasciare che l'immaginazione poetica dia forma alla realtà, al quotidiano, rispondendo nello stesso tempo a esso – la bambina non ignora che Jane e John sono nel camposanto. Drammatizzando due diverse concezioni della relazione del linguaggio all'esperienza, *Siamo sette* sembra così invitarci a indagare non solo l'autenticità di un'esperienza per la quale le parole usate non corrispondono ai fatti, ma anche, come sostiene De Bolla, la relazione dell'arte al mondo²⁷. Che cosa potrebbe essere l'esperienza del mondo se non fosse penetrata dall'immaginazione creativa?

²⁵ T.M. Vestri, *op. cit.*, p. 629.

²⁶ M. Ostas, *op. cit.*, p. 18.

²⁷ P. De Bolla, *op. cit.*, p. 124 e 127.