



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**

**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**

**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,  
ANTICHISSIMA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Dottorato di Ricerca in Letterature e Culture Classiche e Moderne

Curriculum Italianistica e Scienze del testo

XXXVIII ciclo

***Amelia Rosselli legge Dante:  
un dialogo metapoetico***

Tutores:  
prof. Marco Berisso  
prof. Paolo Zublena

Candidata:  
Clara Santarelli

Anno accademico 2024-25

<b>1. INTRODUZIONE: «UNA STRAORDINARIA MIS-LETTRICE»</b>	<b>1</b>
<b>2. AMELIA ROSSELLI E DANTE</b>	<b>4</b>
<b>2.1 Dantismo inevitabile?</b>	<b>4</b>
2.1.1 Dante risorgimentale	7
2.1.2 Dante modernista	17
2.1.3 Dante metapoetico	33
<b>2.2 Dante nella biblioteca di Amelia Rosselli</b>	<b>43</b>
2.2.1 Opere di Dante	43
2.2.2 Opere su Dante e sulla poesia dantesca	47
<b>3. IL VIAGGIO METRICO-MISTICO</b>	<b>52</b>
<b>3.1 <i>Diario in Tre Lingue (1955-1956)</i></b>	<b>57</b>
<b>3.2 <i>La Libellula (panegirico della libertà) (1958)</i></b>	<b>66</b>
<b>3.3 <i>Variazioni Belliche</i></b>	<b>71</b>
<b>3.4 <i>Serie Ospedaliera</i></b>	<b>83</b>
<b>3.5 <i>Documento</i></b>	<b>108</b>
<b>3.6 <i>Impromptu</i></b>	<b>168</b>
<b>4. «AUTOBIOGRAFIA [...] DI UN POETA»</b>	<b>201</b>
<b>4.1 «Vi sono delle situazioni d'eccezione nelle quali il rapporto tra guidatore e guida muta»: dal Surrealismo a Dante ne <i>Le Chinois à Rome</i></b>	<b>203</b>
4.1.1 <i>Le Chinois à Rome</i>	206
<b>4.2 <i>Uno strepitare svelto di ali smorzate: l'autoparodia pragmatica</i></b>	<b>233</b>
<b>4.3 <i>Solo i fatti, reprimere i sentimenti: l'autocitazione dantesca</i></b>	<b>242</b>
<b>5. CONCLUSIONI: UN <i>DANTISMO INEVITABILE</i></b>	<b>260</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA</b>	<b>262</b>
<b>Opere di Amelia Rosselli</b>	<b>262</b>
<b>Opere di Dante</b>	<b>264</b>
<b>Studi su Amelia Rosselli</b>	<b>265</b>
<b>Studi su Dante</b>	<b>273</b>
<b>Opere di altri autori</b>	<b>276</b>
<b>Altri saggi e studi</b>	<b>277</b>
<b>Opere e saggi presenti nel Fondo Amelia Rosselli</b>	<b>281</b>
<b>Siti e strumenti</b>	<b>282</b>

## 1. Introduzione: «una straordinaria mis-letterice»

«Una straordinaria mis-letterice dei classici, un grande esempio di mis-lettura»<sup>1</sup>: così Laura Barile ha definito Amelia Rosselli. È noto, infatti, che nell'opera poetica dell'autrice agisce un dispositivo intertestuale la cui difficoltà di decifrazione è innegabile; pure, lo studio di questo meccanismo estremamente produttivo è imprescindibile per la comprensione della poesia rosselliana. Se infatti ci si limitasse a redigere un freddo catalogo delle citazioni e allusioni, più e meno scoperte, che fanno capolino fra i versi della poeta, si potrebbe arrivare a giudicare il suo «linguaggio poetico [...] come [...] estremamente parassitario». Si tratterebbe però di un giudizio affrettato, che presto andrebbe a collidere con «l'assoluta originalità dell'esito stilistico»<sup>2</sup> al quale l'autrice fa approdare tali riscritture, fondamentali per la definizione che il «Soggetto rosselliano» dà delle «proprie coordinate poetiche»<sup>3</sup>.

Questo processo di assorbimento degli ipotesti atto all'inquadramento dell'io lirico è caratterizzato da un'irriverenza<sup>4</sup> carica di implicazioni: i modelli sono infatti sottoposti a una straniante – e ragionatissima<sup>5</sup> – “mis-interpretazione”, attivata da una pratica di lettura che si allontana dal filologismo proprio della tradizione italiana prediligendo l'aspetto «ritmic[o] e timbric[o]» dei testi e dalla «pronuncia provocatoriamente ‘analfabeta’»<sup>6</sup> che, nata dalla «saggezza frutto d'‘inesperienza’» e dell'«obliquità [...] dello sguardo che indirizza e regola la parola»<sup>7</sup>, permette all'autrice di fare esperienza dei suoi modelli in modo inedito. La fruizione anzitutto sonora e ritmica degli ipotesti si traduce in uno dei procedimenti messi maggiormente in atto dall'intertestualità rosselliana, la «disseminazione», pratica che, oltre a favorire «la rielaborazione ‘musicale’ dei materiali ipotestuali», assommandosi a un'altra tendenza intertestuale di Rosselli, l'«ibridazione», fa sì che spesso sia difficile non solo riconoscere gli “eventi” intertestuali, ma anche attribuirli univocamente a una determinata fonte<sup>8</sup>, esercizio reso ancora più arduo da una certa reticenza rosselliana allo svelamento

---

<sup>1</sup> LAURA BARILE, *Amelia Rosselli*, in CESARE SEGRE, CARLO OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Novecento*, Torino, Einaudi, 2003, t. II, pp. 959-972, a p. 961.

<sup>2</sup> FRANCESCO CARBOGNIN, *Notizie su Variazioni Belliche*, in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1270-1310, a p. 1295.

<sup>3</sup> EMMANUELA TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007, p. 89.

<sup>4</sup> NIVA LORENZINI, *Memoria testuale e parola 'inaudita': Amelia e Gabriele*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 155-171, p. 156: «c'è infatti maestà, furore, assenza di rispetto anche nell'appropriazione del 'modello'»; EMMANUELA TANDELLO, *Un discorso appena un po' più largo: Scipione*, in E. TANDELLO e G. DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», cit., pp. 193-207, a p. 198: «con tipica inaccuratezza e irriverenza, la citazione non è interamente accurata».

<sup>5</sup> N. LORENZINI, *Memoria testuale e parola 'inaudita'*, cit., p. 154: «c'è metodo, consapevolezza, intenzionalità in questo procedere».

<sup>6</sup> FRANCESCO CARBOGNIN, «Attraversando» Montale: uno stile in formazione, in ID., *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008, pp. 45-66, a p. 46.

<sup>7</sup> GABRIELLA PALLI BARONI, *Lapsus o 'semantica rivoluzione'?*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni. Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 42-47, a p. 44.

<sup>8</sup> F. CARBOGNIN, *Notizie su Variazioni Belliche*, cit., p. 1296.

delle proprie fonti<sup>9</sup>. Esempio, in tal senso, il caso de *La Libellula*; il poemetto, infatti, nella riedizione uscita per la collana *Piccola enciclopedia* della casa editrice milanese SE nel 1985, è seguito dalle *Note a «La Libellula»*<sup>10</sup>. L'allegato, che Rosselli definiva come un insieme di «note per il lettore, in forma di versi di vari poeti [...] utilizzati come spunti, e poi sviluppati, manipolati, in senso del tutto soggettivo – per tutta la durata del poema»<sup>11</sup>, dovrebbe offrire una lista degli ipotesti attivati nel testo; in questo elenco sono presenti, oltre a Rosselli stessa, Campana, Scipione, Rimbaud e Montale, autori che compongono «un ristretto e personalissimo canone/codice»<sup>12</sup>. Tuttavia, il catalogo stilato dall'autrice per i propri lettori non è accurato né completo, dal momento che, oltre a non essere indicate tutte le effettive occorrenze dei materiali prelevati dai modelli elencati, molte delle fonti de *La Libellula* non sono menzionate: fra queste c'è anche Dante<sup>13</sup>.

A orientare il lavoro che ha portato alla scrittura di questa tesi di dottorato è stata, oltre alla consapevolezza delle peculiari caratteristiche della macchina intertestuale rosselliana, la volontà di non produrre l'«inventario» dei *loci* danteschi presenti nell'opera di Rosselli, ma, bensì, di indagare in che modo Dante è fatto agire (e interagire con gli altri ipotesti) all'interno della pagina rosselliana, quale funzione assolva al suo interno e quanto in profondità, nel sistema poetico dell'autrice, penetri.

Per raggiungere tale scopo, si è ritenuto necessario, in primo luogo, cercare di tratteggiare le componenti principali del dantismo della poeta, la cui particolare biografia ha fatto sì che non potesse accedere, come invece gli altri poeti italiani della sua generazione, in modo diretto alla «memoria collettiva» e «nazionale» dantesca<sup>14</sup>. È questo che, nel capitolo *Amelia Rosselli e Dante*, si tenterà di fare soffermandosi su tre fondamentali mediatori del testo (e del mito) dantesco per l'autrice: la nonna paterna, Amelia Pincherle Rosselli, intellettuale e scrittrice, che, durante gli anni dell'esilio americano, cercò di mantenere intatta l'identità – culturale e linguistica – dei propri nipoti leggendo e commento loro Dante; T. S. Eliot, la cui opera, molto amata da Amelia Rosselli, è intrisa dell'influenza dantesca (che spesso si impone con esplicite citazioni in epigrafe alle sue opere), e che si dedicò, come è noto e come vedremo, anche alla scrittura di alcuni saggi fondamentali sull'opera di Dante; Eugenio Montale, ipotesto frequentatissimo e molto amato dall'autrice, sottoposto ad aspre riscritture sempre sottendenti riflessioni di carattere metapoetico determinanti per la formazione dell'identità artistica rosselliana.

---

<sup>9</sup> N. LORENZINI, *Memoria testuale e parola 'inaudita'*, cit., p. 155: «Amelia è, di suo, estremamente reticente sulle fonti».

<sup>10</sup> AMELIA ROSSELLI, *Note a «La Libellula»*, in STEFANO GIOVANNUZZI, *Notizie su Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1311-1344, a pp. 1314-1316.

<sup>11</sup> Ivi, p. 1314.

<sup>12</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Serie Ospedaliera*, cit., p. 1332.

<sup>13</sup> *Ibidem*: «L'inventario non copre l'intero repertorio intertestuale del poemetto (a volte fatto di prelievi minimi, di una sola parola): il linguaggio della Rosselli è sempre passato attraverso il filtro della letteratura, e non solo novecentesca. Basti pensare alla presenza diffusa di Dante, [...] a Leautréamont, a Eliot».

<sup>14</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in ID., *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 69-112, a p. 78.

Individuati nei tre mediatori – e nel modo in cui Rosselli potrebbe essersi relazionata con loro – tre tipi diversi di dantismo (risorgimentale, modernista e metapoetico), ci si soffermerà sulla biblioteca autoriale, nella quale, nonostante non si possa ignorare il vuoto lasciato dalla *Commedia*, la presenza di Dante si manifesta non solo nelle sue opere – lette e postillate dalla poeta –, ma anche nelle opere scritte su di lui, e, come vedremo, soprattutto in un volume non esplicitamente dantesco come il manuale di *Metrica e poesia* di Mario Fubini<sup>15</sup>.

Tratteggiata un'ipotesi di descrizione del dantismo di Amelia Rosselli, nel capitolo *Il viaggio metrico-mistico* si darà il via all'ermeneutica testuale. Seguendo l'itinerario tracciato dalla parola *visione* all'interno di numerosi testi dell'opera rosselliana – da *Diario in Tre Lingue a Impromptu* –, si potrà osservare come la grande allegoria dantesca dell'*iter ad Deum* sia impiegata e piegata dalla poeta al fine di portare avanti un articolato e complesso discorso metapoetico, che, trasformando il mistico viaggio dantesco in un viaggio metrico-mistico, pur punteggiato di soste, arretramenti e ripensamenti, parrebbe protrarsi per tutte le stagioni della sua storia poetica, le cui evoluzioni sembrano inscrivere – pur sempre con la dovuta, e tipicamente rosselliana, insolenza – all'interno del tracciato di Dante.

Nel capitolo «*Autobiografia [...] di un poeta*», che si compone di tre lunghe analisi testuali, proveremo ad addentrarci più a fondo nel dantismo rosselliano, cercando di mettere in luce come esso non si espliciti solo nell'assunzione (e deformante rielaborazione) della grande struttura dell'allegoria dantesca per narrativizzare la propria ricerca poetica, bensì come il riconoscimento – forse mediato dalla critica di Gianfranco Contini – e l'introyettamento, da parte di Rosselli, di strategie metatestuali interne alla *Commedia*: il molteplice statuto dell'io dantesco, nel quale coesistono Io trascendentale e io storico, personaggio e poeta; il meccanismo palinodico che, attraverso l'attraversamento di precedenti, rifiutate, fasi poetiche, permette di integrarle, purgate, nella *summa* tonale e stilistica del poema sacro; l'autocitazione dantesca come strumento atto all'indagine del proprio passato poetico e all'indirizzamento della ricezione della propria opera.

---

<sup>15</sup> MARIO FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962 (FAR 2346 1).

## 2. Amelia Rosselli e Dante

### 2.1 Dantismo inevitabile?

A coniare la formula, molto suggestiva, *dantismo inevitabile* è stato nel 1985 Zygmunt Barański nel saggio *Dante and Montale. The threads of influence*<sup>16</sup>. Secondo Barański, che tornò sull'argomento l'anno successivo nell'articolo *The Power of Influence: Aspects of Dante's Presence in Twentieth-Century Italian Culture*, quando un autore o un'autrice<sup>17</sup> del Ventesimo secolo siede al proprio scrittoio, l'intrusione di Dante nella sua mente e fra le parole che questa produce è quasi una certezza. A determinare l'inesorabilità dell'eco dantesca, spiega Barański, sarebbe la capillarità con la quale, a partire dalla fine del Settecento, con la sua riabilitazione e successiva introduzione nel canone, Dante si è propagato nella «Italian life» diventandone parte integrante:

Since his rehabilitation at the end of the Settecento, Dante, via his successive canonizations, has become an integral part of Italian life. Elements emanating from his writings and biography have become, thanks to their dissemination through the schools, public life, end everyday linguistic usage, ever increasingly part of the cultural memory of generations of Italians. It is, as I argued a few years ago, evidence of almost an 'inevitable' dantismo; a dantismo, which is an intimate part of the discursive and ideological memory of the culture, and especially of the memories of its literary practitioners. As a writer sits at his or her writing-desk, Dante almost always intrudes. [...] These developments surrounding the influence and dissemination of Dante and his work, point to a potentially deep and heterogeneous permeation of Dantisms into Italian culture and into the individual memory.<sup>18</sup>

La presenza dantesca, pervasiva nella vita quotidiana in Italia nel Novecento, sarebbe infatti introiettata dal cittadino italiano durante gli anni della formazione scolastica<sup>19</sup>, attraverso

---

<sup>16</sup> ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Dante and Montale: the threads of influence*, in ERIC HAYWOOD e BARRY JONES, *Dante Comparisons. Comparative studies of Dante and: Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, Dublino, Irish Academic Press, 1985, pp. 11-47, a pp. 22-23: «This is almost an 'inevitable' dantismo. [...] Certain situations, for example, going on a journey or men steeped in rivers, are inescapably Dantesque, and, whether a poet intends this or not, Dante's influence will be felt».

<sup>17</sup> Barański si riferisce in particolar modo agli autori e alle autrici italiani, tuttavia è bene notare, ripotando quanto scritto da Sangirardi (GIUSEPPE SANGIRARDI, *La 'mondializzazione' di Dante: linee guida per un'esplorazione*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 49, n. 2, maggio-agosto 2020, pp. 11-24), che «la trasfigurazione del fiorentino Dante in padre della nazione italiana sulle soglie dell'Ottocento» (p. 12) fa «sal[ire] vistosamente la temperatura del dantismo internazionale, vigorosamente alimentato poi anche dall'esilio politico che costringe all'espatrio, tra la Restaurazione e l'Unità, molti intellettuali italiani che portano con sé e diffondono l'immagine di un Dante patrono dell'*engagement* per le cause nazionali» (p. 18); infatti, «la trasformazione di Dante in poeta nazionale si intreccia con quella di Dante in poeta moderno» facendo sì che la sua «ricezione divent[i] a pieno titolo europea» (p. 12).

<sup>18</sup> ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *The power of Influence: Aspects of Dante's presence in Twentieth-century Italian Culture*, in «Strumenti critici», n. 53, f. 3, settembre 1986, pp. 343-376, a p. 346.

<sup>19</sup> Come è bene illustrato da Tongiorgi (DUCCIO TONGIORGI, *Variazioni di canone. Dante nelle antologie scolastiche fra Sette e Ottocento*, in FLORIANA CALITTI, SANDRO COVINO, ENRICO TERRINONI (a cura di), *La "varia fortuna" di Dante in Italia e in Europa*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, pp. 155-166), a parte l'eccezione riscontrabile nell'antologia del 1734 di Girolamo Tagliazzucchi, *Raccolta di prose e poesie a uso delle Regie Scuole*, nella quale Dante viene proposto come esempio di semplicità ed efficacia stilistica (pp. 155-156), in controtendenza rispetto alla concezione più diffusa nel Settecento di un Dante "barbaro", è a partire dal «dantismo dell'età napoleonica [...] che sta alle origini del mito

l'esposizione alla vita pubblica e istituzionale<sup>20</sup>, ma anche grazie all'uso linguistico di tutti i giorni, per effetto di quella che Gianfranco Contini ha definito nel 1965 una «memoria» linguistica «collettiva», costituita «non soltanto di vere e proprie *auctoritates* [...], ma di applicazioni quotidiane e scadute di metafore e callidissime giunture [...] materia prima tanto ordinaria da riuscire addirittura stucchevole»<sup>21</sup>.

L'impressione di una certa predestinazione al (se non ineluttabilità del) dantismo, così come dell'altissimo potenziale di memorabilità del modello dantesco, capace di imprimere una vera e propria «impronta traumatica»<sup>22</sup> nella mente di chi lo legge e ascolta, si ha prendendo in considerazione una dichiarazione di Amelia Rosselli del 1995:

Ho letto molto Dante, lo conosco quasi a memoria [...] Io sono profondamente dantesca e non potrò liberarmene, non c'è niente da fare.<sup>23</sup>

Amelia Rosselli, tuttavia, non solo non ricevette un'educazione all'interno del sistema scolastico italiano<sup>24</sup>, ma non mise piede sul territorio nazionale – salvo che per un breve periodo fra i 5 e i 6

---

risorgimentale del profeta della nazione» (pp. 156-157) che Dante entra nel canone scolastico. Il primo segnale di tale forte cambiamento si può identificare nell'insistenza nelle lezioni di Vincenzo Monti, «docente tra il 1802 e il 1803 proprio di Eloquenza italiana», «sulla lettura della *Commedia*» (pp. 159-160). L'elezione di Dante a «profeta della patria» e «modello di stile» si riflette anche sulle antologie scolastiche: nel 1810 escono due antologie scolastiche, «le prime 'ufficialmente approvate' del secolo rivolte [...] ad un livello [...] medio-ginnasiale. [...] Agli studenti più giovani toccava studiare due passi dal *Convivio* e l'intero terzo canto del *Paradiso* [...]; ai più maturi, oltre alla biografia dantesca di Giovanni Villani, erano proposti sempre due lunghi affondi sempre dal *Convivio*, un passo del terzo dell'*Inferno* e un lungo squarcio dell'episodio del Conte Ugolino» (pp. 160-161). Tongiorgi sottolinea come Dante entri nel «canone scolastico del primo Ottocento» «con le vesti del pittore, del creatore di immagini straordinarie» primariamente per effetto della pubblicazione nel 1812 de *La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata* di Ferdinando Arrivabene, che aveva «allestito una parafrasi in prosa» facendo della *Commedia* un «racconto», in modo da poter essere compresa «anche ai lettori meno attrezzati» (pp. 161-162); così, anche nelle antologie scolastiche, il poema diveniva «uno straordinario repertorio di immagini da imprimere nella mente, magari imparando a memoria passi celebrati e canonici» (p. 163). Approccio alla *Commedia* che giunse fino al secolo successivo, grazie agli *Esempi di bello scrivere* di Luigi Fornaciari, nei quali Dante è esemplare maestro nell'arte del descrivere, e che, comparsi fra il 1829 e il 1830, furono «praticamente sotto i torchi ogni anno e un po' ovunque in Italia oltre l'inizio del XX secolo» (p. 163). Per la concezione dominante nel secolo sedicesimo del Dante «barbaro» Tongiorgi rimanda a BRUNO CAPACI (a cura di), *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secc. XVII e XVIII)*, Roma, Carocci, 2009.

<sup>20</sup> Ci si riferisce in particolare al quarto dei «grandi fenomeni-soglia» («prima soglia: edizioni e traduzioni»; «seconda soglia: interpretazioni critiche e riscritture letterarie»; «terza soglia: traduzioni intersemiotiche»; «quarta soglia: celebrazione»; «quinta soglia: gadgettizzazione») che Sangirardi indica come fondamentali per la comprensione di una «ricezione mondializzata»: «con la celebrazione, ossia l'articolazione di pratiche, riti e istituzioni che si incaricano al tempo stesso di iscrivere la ricezione del testo e dell'autore in una dimensione collettiva e di assicurarne la trasmissione nel tempo, la scena ricettiva si allarga ulteriormente e prende un significato politico che nel caso di Dante è particolarmente pregnante: almeno a partire dal 1865 si può constatare che gli anni celebrativi costituiscono momenti di condensazione e di rilancio delle pratiche ricettive, come se la celebrazione si incaricasse di riattivare la connessione tra l'autore lontano e la comunità presente dei suoi fruitori» (G. SANGIRARDI, *La 'mondializzazione' di Dante*, cit., pp. 17-18).

<sup>21</sup> G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, cit., pp. 78-79.

<sup>22</sup> Ivi, p. 78.

<sup>23</sup> AMELIA ROSSELLI, *Ho scritto abbastanza* [1995], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 172-180, a p. 179.

<sup>24</sup> Frequentò la Mamaroneck Senior High School di Larchmont (New York) dal 1942 al 1946, quando la famiglia Rosselli lasciò gli Stati Uniti. Dopo il rientro in Europa, decise di proseguire gli studi in Inghilterra, presso la St. Paul School for Girls a Londra, poiché gli studi compiuti oltreoceano in Italia non le furono riconosciuti (SILVIA DE MARCH e STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *Cronologia*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. XLIII-CXLIII, a pp. LIV e LVI).

anni, presso la casa fiorentina della nonna paterna Amelia Pincherle Rosselli, sulla quale torneremo a breve – prima del 1946, stabilendovisi solo dopo la morte della madre, avvenuta nell’ottobre del 1949. Figlia dei militanti antifascisti Carlo Rosselli e Marion Catherine Cave, la poeta nacque infatti il 28 marzo 1930 a Parigi, città in cui i genitori, dopo la fuga (il 27 luglio 1929) del padre da Lipari, dove era stato condannato al confino, ripararono per sfuggire alla persecuzione fascista. A Parigi, come ricordato dal fratello maggiore dell’autrice, John, si parlava «un miscuglio di lingue»<sup>25</sup>: l’italiano con i genitori, che tuttavia raramente erano presenti a casa, poiché, mentre l’uno era spesso assente poiché totalmente assorbito dall’azione politica, l’altra, a causa di gravi problemi di salute cominciati durante la gravidanza della figlia e peggiorati durante quella dell’ultimogenito, Andrea, «peregrina[va] da una stazione termale all’altra, portando con sé solo il primogenito»<sup>26</sup>; l’inglese «con le bambinaie», e, ancora, il «francese a scuola»<sup>27</sup>. Che la poeta e il fratello minore Andrea da bambini non parlassero abitualmente l’italiano lo testimonia la cugina Silvia Rosselli, che ricorda come, arrivati a Firenze per il soggiorno al quale si è accennato, i due «non sape[ssero] una parola di italiano», ma che tuttavia «lo impararono ben presto»<sup>28</sup>.

Dopo l’assassinio di Carlo e Nello Rosselli, avvenuto a Bagnoles de l’Orne il 9 giugno 1937, Amelia Pincherle Rosselli, dopo aver raggiunto Parigi in seguito alla notizia dell’uccisione dei figli, decise di non rientrare in Italia e di portare con sé i nipoti più piccoli in Svizzera. La famiglia Rosselli vi rimase finché, nel 1939, non le venne negato il rinnovo del visto, avvenimento che determinò il suo spostamento in Inghilterra. Nel ’40 Marion decise di stabilirsi di nuovo in Francia, a Nantes, con i figli, ma l’invasione nazista li riportò nel Regno Unito, dove la famiglia Rosselli rimase per poco, fino all’inizio dei bombardamenti tedeschi. Amelia Pincherle, infatti, prese contatti per rifugiarsi negli Stati Uniti, dove visse in esilio insieme alle nuore e ai nipoti fino alla fine della guerra.

Amelia Rosselli, insomma, oltre a non essersi formata all’interno della scuola italiana, non entrò in contatto diretto con la società e la vita pubblica della penisola sino alle soglie dell’età adulta: in che modo, allora, la poeta sentì di essere divenuta tanto partecipe del collettivo patrimonio mnestico dantesco e questo potette insinuarsi così addentro al suo sistema poetico da far sì che si definisse, l’anno precedente alla sua morte, «profondamente dantesca»?

---

<sup>25</sup> GIUSEPPE FIORI, *Casa Rosselli: vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, Roma, Laterza, 2022, p. 157.

<sup>26</sup> S. DE MARCH e S. GIOVANNUZZI (a cura di), *Cronologia*, cit., a pp. XLVIII-XLIX.

<sup>27</sup> G. FIORI, *Casa Rosselli*, cit., p. 157.

<sup>28</sup> S. DE MARCH e S. GIOVANNUZZI (a cura di), *Cronologia*, cit., a pp. XLIX-L.

### 2.1.1 Dante risorgimentale

A mediare il primo incontro di Amelia Rosselli con Dante fu, proprio negli anni dell'esilio americano, la nonna paterna, che, come ricordato dall'autrice in due interviste, teneva allenato l'italiano dei suoi nipoti grazie a quelle che potremmo definire delle settimanali *lecturae Dantis* domestiche, in occasione delle quali «leggeva Dante», verosimilmente la *Commedia*, «e lo commentava»<sup>29</sup>. Appuntamenti settimanali che lasciarono il segno sulla futura poeta, che, «appena possibile», «divor[ò] tutto Dante e il Trecento fiorentino»<sup>30</sup>.

Chiamare *lecturae Dantis* le lezioni tenute da Amelia Pincherle ai propri nipoti non sembra inopportuno, dal momento che la donna, autrice di opere teatrali di successo, novelle, romanzi, articoli letterari e libri per l'infanzia<sup>31</sup>, fu impegnata attivamente nel dibattito pubblico, culturale e politico della Firenze prefascista, dove «strinse intensi legami con donne intellettuali del suo tempo come Gina Lombroso e Laura Orvieto, e frequentò assiduamente Giovanni Papini e Benedetto Croce»<sup>32</sup>. Socia dal 1908 fino al 1937 del Lyceum club di Firenze, circolo culturale costituito da sole donne sul modello di quelli di Londra, Berlino e Parigi che aveva come scopo «la promozione della donna in campo artistico, scientifico e culturale» e come ideale-guida quello della «“Fratellanza umana”», secondo il quale, come viene esposto nel verbale della seduta tenuta il 10 febbraio 1908 per studiare il progetto di formazione del club, «le sorelle fortunate, le donne delle classi superiori aiutano le sorelle meno fortunate di loro»<sup>33</sup>, nel 1913 Amelia Pincherle divenne Presidente della sezione di Letteratura<sup>34</sup>. Appena eletta stabilì che «nel primo e nel terzo mercoledì di ogni mese» si tenessero delle riunioni «di nuovo carattere»; venivano dunque create per sua volontà le riunioni

---

<sup>29</sup> AMELIA ROSSELLI, *Poesia non necessariamente ascientifica* [1988], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 102-111, a p. 103: «Mia nonna, mentre eravamo esuli in America, ci ricordava l'italiano, leggeva Dante e lo commentava»; EAD., *Paesaggio con figure* [1992], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 265-319, a p. 277: «Io una volta alla settimana ricordo che andavo con la mia bicicletta dall'altra parte del villaggio, o cittadina, di fronte a Long Island, a tener su l'italiano con studi di Dante presso mia nonna».

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> Cfr. GIOVANNA AMATO (a cura di), *Pincherle, Amelia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 83* (2015), (consultabile sul sito: [https://www.treccani.it/enciclopedia/amelia-pincherle\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amelia-pincherle_(Dizionario-Biografico)/)). Calloni scrive che «Amelia Rosselli era famosa per essere stata la prima scrittrice di teatro in Italia» (MARINA CALLONI, *(Auto)biografie di intellettuali ebee italiane: Amelia Rosselli, Laura Orvieto e Gina Lombroso*, in CLOTILDE BARBARULLI, LIANA BORGHI (a cura di), *Visioni in/sostenibili. Genere e intercultura*, Cagliari, CUEC, 2003, pp. 158-139, a p. 140); con l'opera prima *Anima: dramma in tre atti* (AMELIA ROSSELLI, *Anima: dramma in tre atti*, Torino, S. Lattes & C., 1901) a 27 anni partecipò e vinse il concorso per opere prime teatrali dell'Esposizione nazionale di Torino (cfr. PAOLO BAGNOLI, *Amelia Pincherle Moravia Rosselli*, in PATRIZIA GUARNIERI, *Intellettuali in fuga dall'Italia fascista. Migranti, esuli e rifugiati per motivi politici o razziali*, Firenze, Firenze University Press, 2a ed. riv. e ampl. 2023, <https://www.intellettualinfuga.fupress.com>, a p. 2). Si veda anche CORRADO TUMIATI, *Amelia Rosselli scrittrice*, «Il ponte: rivista di dibattito politico e culturale», 12, 4, 1956, pp. 576-586.

<sup>32</sup> G. AMATO (a cura di), *Pincherle, Amelia*, cit....

<sup>33</sup> Il verbale è riportato e riportato in PATRICIA BULLETTI, *Amelia nel Lyceum di Firenze (1908-1937)*, in VIERI DOLARA (a cura di), *Amelia Pincherle Rosselli*, «Quaderni del Circolo Rosselli», 26, 3, 2006, pp. 29-47, a p. 31.

<sup>34</sup> *Ivi*, p. 32. Il Circolo era diviso in Sezioni (Letteratura, Arte, Musica, Insegnamento, etc.) di cui erano elette, per ciascuna, «una presidente, una vice-presidente ed una segretaria. Ogni socia era invitata a iscriversi a una sezione, a partecipare alle adunanze programmate e a collaborare attivamente alle iniziative», p. 30, nota 2.

«“Conversazione e lettura”», in occasione delle quali le socie erano invitate a conversare di letteratura e a ascoltare «le varie letture che altre socie e persone invitate a tale scopo [avrebbero tenuto], sia di versi che di prose», e «“Rassegne parlate”», «relazioni orali su quanto [veniva] pubblicandosi in Italia e all'estero in materia di lettere, d'arte e di scienze», al fine di tenere le socie aggiornate relativamente «al complesso movimento intellettuale» dell'epoca<sup>35</sup>. Inoltre, le attività di Pincherle destinate alla promozione della partecipazione delle donne italiane allo «sviluppo sociale, politico e scientifico del Paese» non si limitarono a quelle interne al Circolo, poiché nel 1917 fondò con Olga Monsani e Gina Lombroso l'ADDI, l'Associazione Divulgatrice Donne Italiane<sup>36</sup>.

È più che verosimile, insomma, che la nonna paterna, intellettuale e letterata, avesse tutti i mezzi per impartire alla propria nipote delle vere e proprie *lecturae* dei canti della *Commedia*. Resta ora però da domandarsi *quale* eredità dantesca sarà stata consegnata da Amelia Pincherle alla poeta. Pur non essendo possibile addentrarsi nello specifico di quale edizione fosse in possesso la donna e si basasse per le sue «lezion[i]», che calibrava in base alle competenze di ciascuno dei suoi nipoti<sup>37</sup>, un elemento centralissimo nella vita e nel pensiero di Amelia Pincherle ci offre un punto dal quale partire, ovvero il suo strenuo patriottismo di stampo risorgimentale e mazziniano.

Amelia Pincherle, infatti, nacque in una famiglia veneziana dell'alta borghesia ebraica intrisa di spirito patriottico, di cui era pervasa anche quella del padre dei suoi figli, Joe Rosselli, nella casa del cui zio, Pellegrino Rosselli, Giuseppe Mazzini morì il 10 marzo 1872. L'amore per la patria di stampo mazziniano al quale la donna fu educata fu trasmesso ai propri figli, le cui morti, sia quella del primogenito, Aldo, caduto in combattimento nel 1916, sia quello di Carlo e Nello, rappresentarono per la donna sacrifici fatti per la patria, per la quale, in determinati «moment[i]», come scriveva in una lettera del 1918 al secondogenito, «gl'individui non esistono più per se stessi, ma in quanto possano dare tutti se stessi al Paese»<sup>38</sup>. Non è difficile immaginare, dunque, che il Dante impiegato da Amelia Pincherle affinché i propri nipoti non perdessero, nella lontananza dell'esilio, la propria identità, e, strettamente intrecciata ad essa, la propria lingua, di italiani corrispondesse in larga parte

---

<sup>35</sup> Ivi, p. 32, Bollettino del 19 marzo 1913. Durante la sua presidenza, che si protrasse fino al maggio 1915, si mise in luce anche il suo interesse nei confronti dell'educazione infantile, stabilendo, dal gennaio 1914, «la serie di mercoledì dedicati ai bambini».

<sup>36</sup> Come è possibile leggere nel censimento (p. 3), ad opera di BEATRICE BIAGIOLI (2011), del fondo Gina Lombroso Ferrero conservato presso il Gabinetto G.P. Vieusseux, Archivio contemporaneo e consultabile sul sito <https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/memoriadonne/cartedidonne/index.html>.

<sup>37</sup> Nella lettera del 4 giugno 1945 indirizzata all'amica Laura Orvieto, Amelia Pincherle Rosselli scriveva: «ora la mia *scuoletta* di italiano continua [...] e siccome ciascuno [dei nipoti] si trova a un grado differente di conoscenza in materia, così devo dare a ciascuno una lezione a parte!» (il passo della lettera, conservata nel Fondo Angiolo e Laura Orvieto presso il Gabinetto G.P. Vieusseux, Archivio Contemporaneo “Bonsanti” di Firenze, si può leggere in MARINA CALLONI, *Le due Amelie e la diaspora della lingua m/paterna*, in STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *Se / dalle tue labbra uscisse la verità. Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa. Atti del Convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno 2006*, «Quaderni del Circolo Rosselli», XXVII, vol. XCVIII, 3, 2007, pp. 13-36, a p. 26).

<sup>38</sup> ZEFFIRO CIUFFOLETTI (a cura di), *I Rosselli: epistolario familiare 1914-1937*, Milano, Mondadori, 1997, p. 43.

a quello offerto dalla «lettura pedagogica»<sup>39</sup> e identitaria che ne diede Mazzini, che ne fece un «vero e proprio strumento di proselitismo patriottico»<sup>40</sup>, eleggendolo a padre della patria e della lingua italiana.

Già Foscolo, da cui Mazzini mutuò il «culto [...] di Dante quale poeta della nazione e [...] profeta dell'unità politica e culturale dell'Italia», era persuaso del fatto che dall'opera e dalla biografia dantesca gli italiani potessero trarre «ammaestramenti» di carattere etico e civile<sup>41</sup>. Dell'opera di Dante, infatti, Foscolo aveva «posto l'accento sulla natura militante, ed eminentemente civile»<sup>42</sup>, facendone, come scritto da Mazzini nel 1837 in *Moto letterario in Italia*, «il profeta della nazionalità, dell'Italia»<sup>43</sup>. A rendere un «positivo ed ineludibile [...] modello di paragone»<sup>44</sup> poetico Dante, «padre della nostra Lingua»<sup>45</sup>, era innanzitutto la sua integrità morale, espressione della sua libertà che lo mantenne «incontaminat[o] in mezzo all'universale servaggio»<sup>46</sup>, dal momento che per Mazzini «il valore di un'opera dipend[eva] non già dalla padronanza delle tecniche di scrittura ma dal grado di libertà dell'autore»<sup>47</sup>. Questo, tuttavia, non implica che Dante non fosse anche maestro di stile, e, più nello specifico di uno «stile [...] capace di accenti adeguati alla sua nobilissima missione profetica di riscatto e di libertà»<sup>48</sup>; come scritto da Battistini, infatti, «per un giudizio

---

<sup>39</sup> ALFREDO COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante (24 settembre 2011)*, in ID. (a cura di), *Dante nel Risorgimento italiano*, in «Lecture Classensi», vol. 40, pp. 21-38, a p. 29.

<sup>40</sup> DUCCIO TONGIORGI, «*Il profeta della nazione*». *Dante nel Risorgimento*, in GIOVANNA FROSINI e GIUSEPPE POLIMENI (a cura di), *Dante, l'italiano*, pp. 49-56, a p. 55.

<sup>41</sup> A. COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante*, cit., a p. 22; Cottignoli fa riferimento in particolare al *Secondo articolo della «Edinburgh Review»*. Art. II. Osservazioni intorno alla questione sopra alla originalità del poema di Dante del 1818 e al *Discorso sul testo della Divina Commedia* del 1825 (in UGO FOSCOLO, *Studi su Dante*, parte prima, a cura di G. Da Pozzo, Edizione Nazionale delle Opere, vol. IX, Firenze, Le Monnier, 1979). Come scritto da Tongiorgi, però, «nell'affermazione del culto di Dante nell'Ottocento risorgimentale» fu «decisivo» «il ruolo di Monti»: «già il 29 dicembre 1797, allora in veste di commissario per il Governo Cisalpino nei territori della Romagna, aveva infatti tenuto un discorso a Ravenna, che possiamo considerare come la vera svolta critica capace di rinnovare in senso nazionale e politico la lezione dantesca. Poeta che si pone alle soglie tra età primitiva e modernità, Dante appare in questo intervento come il sapiente capace di accogliere insieme tutte le conoscenze [...] Soprattutto, però, il Dante proposto da Monti è un poeta «cittadino», un «fiero e virtuoso repubblicano» che aveva «fulminato colla penna i tiranni della sua patria e gli avari carnefici d'Italia tutta»; un «pittore che tingendo il pennello nella bile ghibellina», aveva potuto rivelare «i delitti de' crudeli ed ipocriti Minotauri del Vaticano»» [VINCENZO MONTI, *Discorso recitato dal Cittadino Vincenzo Monti Commissario del Potere Esecutivo della Repubblica Cisalpina* [1797], in ID., *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassinetti, prefazione di Gennaro Barbarisi, Ravenna, Longo, 1998, pp. 571 e 573] (D. TONGIORGI, «*Il profeta della nazione*», cit., a p. 52).

<sup>42</sup> A. COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante*, cit., a p. 22.

<sup>43</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Moto letterario in Italia*, in ID., *Scritti editi ed inediti*, vol. VIII (*Letteratura* volume II), Imola, Galeati, 1910, pp. 347-391, a p. 352. Si veda quanto scritto da Tongiorgi (D. TONGIORGI, «*Il profeta della nazione*», cit., a p. 55): «a colpire il fondatore della Giovane Italia era stato proprio l'aspetto militante della critica di Foscolo [...] Forzando la stessa lezione dell'autore dei *Sepolcri* un certo dantismo di ispirazione risorgimentale fa proprie e sviluppa le ragioni di questo legame indissolubile tra politica e letteratura, tra storia e filosofia».

<sup>44</sup> A. COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante*, cit., a pp. 24-25 e 27.

<sup>45</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Dante* [1941], in ID., *Scritti editi ed inediti*, vol. XXIX (*Letteratura* volume V), Imola, Galeati, 1919, pp. 3-15, a p. 5.

<sup>46</sup> ID., *Dell'amor patrio di Dante* [1826-1827], in ID., *Scritti editi ed inediti*, vol. I, Imola, Galeati, 1906, pp. 3-23, a p. 4.

<sup>47</sup> ANDREA BATTISTINI, *La missione profetica di Dante nel pensiero di Giuseppe Mazzini*, in «Il Pensiero Mazziniano», anno LV, n. 2, aprile-giugno 2000, pp. 52-61, a p. 53.

<sup>48</sup> Ivi, p. 57.

formale conta per Mazzini una prospettiva storicistica»<sup>49</sup>, secondo la quale la grandezza di Dante si misurava anche nell'aspra eloquenza che con «voce possente e severa» pronunciava «parole di fuoco»<sup>50</sup>. Dante, inoltre, rappresentava per Mazzini anche l'ineccepibile espressione di un «anti-individualistico [...] genio nazionale»<sup>51</sup>, in quanto capace di farsi «una tremenda Unità: *individuo* che racchiude, siccome in germe, l'unità e l'*individualità* nazionale»<sup>52</sup>: cultore di una vera e propria religione della patria, ne era divenuto l'incarnazione stessa<sup>53</sup>, riuscendo così a creare un'«arte popolare» che era interpretazione del «sentire collettivo»<sup>54</sup>. Lo studio di Dante era imprescindibile per gli italiani, i quali dovevano approcciarvisi «non su' commenti, non sulle glosse; ma nella storia del secolo, in ch'egli visse, nella sua vita, e nelle sue opere»<sup>55</sup>. Mazzini, dunque, incitava un contatto diretto, intimo, non solo con l'opera di Dante, ma anche con la sua biografia, in modo da cogliere «il segreto dell'*Idea* che Dante adorava, che lo innalzava al di sopra dei Grandi e lo confortò nella povertà, nella solitudine, e nell'esilio»<sup>56</sup>.

E proprio sull'esilio conviene soffermarsi: infatti, se, come annotato da Tongiorgi, il mito di Dante «ramingo dalla patria, esule» era «ampiamente definit[o] già nel tardo Settecento» e la «prospettiva politica istituzionale della 'nazione'» concretizzatasi nell'«età napoleonica» ne «fiss[ò] l'immagine», questa divenne «canonica nel corso del Risorgimento»<sup>57</sup> e particolarmente cara per la comunità di esuli italiani rifugiatisi all'estero dopo i moti del 1831. Comunità che, lontana dalla patria, costruì in Francia una vera e propria «strategia culturale» attorno a Dante, che veniva promosso all'estero come «ambasciatore dell'identità nazionale»<sup>58</sup>. Alla base di tale strategia, che molto insisteva sulla biografia e l'esilio danteschi, è identificabile «un duplice movimento di immedesimazione con il proscritto di Firenze»<sup>59</sup>: quella che si verificava negli stessi promotori di essa, e quella che veniva richiesta ai destinatari, non italiani, ai quali si rivolgevano, come emerge nel primo articolo, *Alla*

<sup>49</sup> *Ibidem*.

<sup>50</sup> G. MAZZINI, *Dell'amor patrio di Dante*, cit., a p. 13.

<sup>51</sup> A. COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante*, cit., a pp. 24-25.

<sup>52</sup> GIUSEPPE MAZZINI, *Commento foscoliano alla "Divina Commedia"* [1842], in ID., *Scritti editi ed inediti*, vol. XXIX, cit., pp. 33-47, a pp. 43-44.

<sup>53</sup> *Ibidem*, «la Patria s'è incarnata in Dante».

<sup>54</sup> A. COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante*, cit., a p. 27. Il mito di Dante poeta «nazional-popolare», d'altra parte, era già affermato a inizio Ottocento, e venne «rafforzato» nelle *Vite degli eccellenti italiani* (1802) di Francesco Lomonaco, che «present[ava] l'autore della *Commedia* come [...] poeta che aveva concepito le sue opere rivolgendosi a tutti, e dunque era giustamente conosciuto e amato anche dagli indotti» (D. TONGIORGI, «*Il profeta della nazione*», cit., a p. 53).

<sup>55</sup> G. MAZZINI, *Dell'amor patrio di Dante*, cit., a p. 22.

<sup>56</sup> ID., *Commento foscoliano alla "Divina Commedia"*, cit., a p. 44.

<sup>57</sup> D. TONGIORGI, «*Il profeta della nazione*», cit., a p. 53; in particolare Tongiorgi sottolinea come, ancor prima del «ghibellin fuggiasco» dei *Sepolcri* foscoliani, nell'«ode dedicata da Monti ad Anna Malaspina, che nel 1789 introduceva la bellissima edizione bodoniana dell'*Aminta* di Tasso», compaia il «gran padre Alighier», «ramingo dalla patria» (p. 52.)

<sup>58</sup> AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, «*Per istrada ripeto a mente il Paradiso*». *Dante talismano e bandiera degli esuli italiani in Francia*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità. Atti del Convegno di Studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011*, in «La rassegna della letteratura italiana», anno 116°, serie IX, n. 2, luglio-dicembre 2012, pp. 527-538, a p. 529.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

*gioventù francese*, della rivista «L'Esule. Giornale di letteratura italiana antica e moderna», fondata nel 1832 a Parigi da Angelo Frignani, Federico Pescantini e Giuseppe Cannonieri, nel quale i giovani francesi erano invitati a ispirarsi al «maschio intelletto di Dante»<sup>60</sup>. Ma è soprattutto la prima espressione di questo «duplice movimento» quella sulla quale ci si vuole concentrare, «testimoni[anza] [del]l'importanza privata del riferimento a Dante nel contesto di un'esperienza psicologicamente straniante come quella dell'esilio»<sup>61</sup>: la lettura e la recitazione quotidiana dell'opera Dantesca, infatti, era per Niccolò Tommaseo «una vera e propria disciplina identitaria»<sup>62</sup>. E anche l'«esule e patriota» Mazzini inglobò Dante, «Padre degli esuli», in un «processo di progressiva immedesimazione», in quanto «altissimo esempio di fierezza e di dignità nella sventura»<sup>63</sup>, come emerge in una lettera scritta durante la prigionia a Gaeta del settembre 1870: «Per questa via non si rientra in patria!, diceva Dante. Non son Dante, ma ho un dovere, pel mio milionesimo, verso il Padre degli esuli. E morirò esule»<sup>64</sup>.

Come scritto da Carlo Dionisotti nel 1966, nonostante l'«unanime e abbondantemente retorica e poetica celebrazione dantesca del 1865» tenutasi a Firenze, novella capitale del Regno d'Italia, possa essere considerata come l'«ultima scena del favoloso dramma risorgimentale [...] il mito risorgimentale di Dante non [ne] soffr[i]»<sup>65</sup>. Infatti, nonostante gli sforzi di alcuni, primo fra tutti Francesco De Sanctis, «di riscattare l'opera di Dante» da quella che era divenuta, come la definisce Dionisotti, «schiavitù retorica»<sup>66</sup> – in quanto finalizzata anzitutto a trovare «nel nome di Dante [...] una giustificazione storica, ideale e civile insieme, di successi che nel gioco della diplomazia e delle armi erano stati superiori a ogni speranza e che però al nuovo Regno richiedevano altre dure prove, a breve scadenza» –<sup>67</sup> «per restituir[lo] alla moderna libertà e responsabilità della prosa storica»<sup>68</sup>, in Italia, ad opera degli «[in]competenti e [ir]responsabili della politica e della letteratura»<sup>69</sup>, si affermò

<sup>60</sup> Cfr. FULVIO CONTI, *il "gran padre degli esuli". Il mito di Dante fra gli esuli politici italiani nel Risorgimento*, in ROSA MARIA DELLI QUADRI (a cura di), *Storie di esuli. Mediterraneo Atlantico e oltre*, Napoli, Guida editori, 2024, pp. 35-52, a p. 51; la citazione è da *Alla gioventù francese*, in «L'Esule», I (1832), fasc. 1, p. 24. Per un'analisi attenta del mito dell'esilio dantesco all'interno della rivista si veda A. GENDRAT-CLAUDEL, «Per istrada ripeto a mente il Paradiso», cit., pp. 534-535.

<sup>61</sup> Ivi, p. 530.

<sup>62</sup> Ivi, p. 531: «Per [...] Tommaseo, la recitazione solitaria della *Divina Commedia* assume sin dai primi tempi dell'esilio il valore di un antidoto contro l'influenza giudicata deleteria (sul piano personale ma anche collettivo) della cultura e della lingua francese, tanto da diventare una vera e propria disciplina identitaria praticata quotidianamente. La prima notazione del *Diario intimo* scritta in terra francese, in data del 6 febbraio 1834, pone sullo stesso piano (come spesso accade in Tommaseo) il superamento della tentazione, l'igiene personale e, appunto, il ricordo di Dante: "Resisto alle chiamate di femmine non deformati. Mi lavo i piedi. Ripeto a mente l'ultimo canto di Dante"».

<sup>63</sup> A. COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante*, cit., a pp. 32-33.

<sup>64</sup> F. CONTI, *il "gran padre degli esuli"*, cit., a p. 44.

<sup>65</sup> CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 255-303, a p. 285.

<sup>66</sup> Ivi, p. 283.

<sup>67</sup> Ivi, p. 280.

<sup>68</sup> Ivi, p. 282.

<sup>69</sup> Ivi, p. 286; il passo completo è il seguente: «Notevole è comunque il fatto che, restando unanime e continuo il culto dantesco, le manifestazioni vistose del culto fossero dovute sempre più, non ai competenti e responsabili della politica e

una vera e propria dantomania, un «culto formale» che si protrasse fino al secolo successivo con il solo scopo di «prestarsi, indirettamente, a fini reazionari»<sup>70</sup>, che culminarono in quello «vuot[o]»<sup>71</sup> dell'Italia fascista e imperialista la cui retorica non era realmente interessata al «mito nazionalistico, rivoluzionario prima e risorgimentale poi, di Dante»<sup>72</sup>.

Negli anni Dieci del Ventesimo secolo Dante era ancora il vettore d'elezione di ogni messaggio relativo alle questioni risorgimentali irrisolte; se alcuni facevano un uso consapevole di tale mito, consci del pericolo di un uso politico e nazionalista del poeta, tuttavia, non si può dire lo stesso di molti altri<sup>73</sup>. Proprio a Firenze, dove Amelia Pincherle viveva coi propri figli, si concentrò il dibattito intellettuale sull'uso (e l'abuso) di Dante e della retorica risorgimentale che alla sua figura era stata sempre più strettamente intrecciata<sup>74</sup>, anche per effetto, suo malgrado, della lezione desanctisiana<sup>75</sup>. La revisione critica della letteratura italiana nel suo sviluppo storico operata da De Sanctis, in modo particolare nella sua *Storia della letteratura italiana*, infatti, se da una parte insisteva sulla necessità di liberarsi dell'«enfasi e [del]la rettorica, argomento di poca serietà di studi e di vita»<sup>76</sup>, proponeva comunque un'interpretazione etica e civile della storia letteraria italiana e, «all'insegna [...] dell'unità politica», «presuppo[neva] [...], come dato indiscutibile, il principato dantesco»<sup>77</sup>. Per De Sanctis, che avviò la ricerca sulla nascita e sviluppo dell'idea di patria nella letteratura italiana durante gli anni dell'esilio torinese<sup>78</sup>, infatti, Dante avrebbe dovuto essere «il principio di tutta una letteratura»<sup>79</sup>,

---

della letteratura, ma a quelli che, pizzicando dell'una o dell'altra, mascheravano alla meglio la loro incompetenza e irresponsabilità».

<sup>70</sup> Ivi, p. 288.

<sup>71</sup> Ivi, p. 296.

<sup>72</sup> Ivi, p. 302.

<sup>73</sup> ANDREA CICCARELLI, *Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», n. 119, 2001, pp. 125-154, a pp. 141-142: «at the end of the first decade of the twentieth century, Dante was still the strongest vehicle for communication of any message related to the unsettled issues of Risorgimento. Authors like Slataper were aware of the danger of abusing the name of Dante for political and nationalistic purposes, but this was not true for many others. Dante, followed by Manzoni, Mazzini and Garibaldi, was by far the most misused name by the rhetoric inherited from the previous century».

<sup>74</sup> Ivi, p. 137.

<sup>75</sup> Ivi, p. 135.

<sup>76</sup> FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Milano, BUR, 2013, p. 981.

<sup>76</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 327-328.

<sup>77</sup> C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, cit., a p. 290. Come scritto da Aldo Vallone (ALDO VALLONE, *De Sanctis e Dante*, in ID., *Profili e problemi del dantismo otto-novecentesco*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 107-128, a p. 118-119): «Dante è il protagonista in senso assoluto [della *Storia*]; senza alcun comprimario: e la *Commedia*, non un'opera, come altre [...] ma l'unico modello: autore ed opera, insieme, formano un mondo complesso e inscindibile, ove tempo ed eternità, umano e divino, arti e scienze, storia e fantasia divengono realmente poesia. Su questa base poggia l'edificio del futuro».

<sup>78</sup> PASQUALE SABBATINO, «Noi volevamo la patria, e la patria fu per noi tutto». *Dante e l'identità della nuova Italia in Francesco De Sanctis*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», anno 116°, serie IX, n. 2, luglio-dicembre 2012, pp. 495-511, p. 496.

<sup>79</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 350; e invece «ne fu la fine»: secondo la lettura desanctisiana, con Petrarca «alla figura del poeta si sostituisce quella del letterato e dell'artista. Comincia lì la secolare scissione tra l'uomo e lo scrittore, tra la cosa e la forma, che solo a metà Settecento scrittori dotati di forte senso morale (Parini, Alfieri), cominciano – quanto faticosamente! – a risanare» (ASOR ROSA, *Letteratura, testo, società*, in ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, vol. I, Torino, Einaudi 1982, p. 23).

poiché nella *Commedia* e nel suo autore è possibile trovare «ciò che più di nobile ed elevato è nella natura umana»:

il sentimento della famiglia, la viva impressione della natura, l'amor della patria, un certo senso d'ordine, di unità, di pace interiore che fa contrasto al disordine e alla licenza di quei costumi pubblici e privati, la virtù dell'indignazione, il disprezzo di ogni viltà e volgarità, la virilità e la fierezza della tempra, l'aspirazione a un ordine di cose ideale e superiore, il vivere in ispirito e in contemplazione, come staccato dalla terra, il sentimento della giustizia e del dovere, la professione della verità, piaccia o non piaccia, con l'occhio volto ai posteri, e quella fede congiunta con tanto amore, quell'accento di convinzione, quella coscienza che ha il poeta della sua personalità, della sua grandezza e della sua missione<sup>80</sup>

Valori molto vicini agli «elementi reali» sui quali De Sanctis si augurava che l'Italia, «guarda[ndosi] in seno» e distaccandosi dalla «sfera brillante [...] della libertà e della nazionalità», avrebbe «rifa[tto] una sua coltura»: «la donna, la famiglia, la natura, l'amore, la libertà, la patria, la scienza, la virtù, non come idee brillanti, viste nello spazio, [...] ma come oggetti concreti e familiari»<sup>81</sup>.

Proprio Firenze, come si è poc'anzi accennato, fu il centro dello scontro «tra *storicizzanti* ed *estetizzanti*»<sup>82</sup>, alle cui estremità, talvolta con posizioni oltranziste e dunque poco virtuose, stava da una parte chi aveva fatto proprio l'augurio desanctisiano della dismissione dell'eccesso di soffocante accademismo<sup>83</sup>, e, dall'altra, «gli allievi e i diretti seguaci»<sup>84</sup> del critico. All'interno di questa polemica, poggiandosi sulla natura «militante»<sup>85</sup> della critica desanctisiana, nel riconoscimento del primato dantesco alcuni avevano scorto un incitamento a sfruttare l'autore medievale come perno attorno al quale tener viva una retorica stantia e passatista. L'interventismo e la convinzione che il primo conflitto mondiale sarebbe stato il compimento del Risorgimento, che Amelia Pincherle nutriva (e, con lei, i suoi figli)<sup>86</sup>, potrebbe aver esposto la donna al «ritorn[o] trionfal[e]» del «Dante idolo

---

<sup>80</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., pp. 327-328.

<sup>81</sup> Ivi, p. 980.

<sup>82</sup> GIANCARLO MAZZACURATI, *La critica dantesca di Francesco Torraca tra due generazioni desanctisiane*, in ID., *L'alber odell'Eden. Dante tra mito e storia*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 169-195, a p. 170.

<sup>83</sup> F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, cit., p. 981: «C'incalza ancora l'accademia, l'arcadia, il classicismo e il romanticismo. Continua l'enfasi della rettorica, argomento di poca serietà di studi e di vita. Viviamo molto sul nostro passato e sul lavoro altrui. Non ci è vita nostra e lavoro nostro. E da' nostri vanti s'intravede la coscienza della nostra inferiorità. Il grande lavoro del secolo decimonono è al suo termine. Assistiamo ad una nuova fermentazione d'idee, nunzia di una nuova formazione».

<sup>84</sup> G. MAZZACURATI, *La critica dantesca di Francesco Torraca tra due generazioni desanctisiane*, cit., p. 173: «In quegli anni infatti il recupero della lezione desanctisiana si andava proponendo in due diverse e spesso opposte maniere: una implicita, interna alla tradizione, che si perpetuava attraverso gli allievi e i diretti seguaci, nella naturale dialettica delle loro successive esperienze, l'altra esterna, con una funzione di rottura degli schemi storico-eruditi. Molti, già fin da quegli anni, vollero porre l'opera di Croce alle origini di questa seconda maniera. Eppure, a scorrere le pagine che documentano lo sviluppo della lunga polemica intorno alla "seconda scuola" [...] si riceve la sensazione che [...] il diverbio sia reale e definitivo solo per gli estremisti dell'una e dell'altra parte».

<sup>85</sup> ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966, p. 7.

<sup>86</sup> Cfr. S. DE MARCHI e S. GIOVANNUZZI (a cura di), *Cronologia*, cit., a p. XLVI e P. BAGNOLI, *Amelia Pincherle Moravia Rosselli*, cit., a p. 3.

[...] sugli altari»<sup>87</sup>, soprattutto se si pensa che il Comitato fiorentino della Società Dante Alighieri era attivo sin dal 1889, anno in cui la Società era stata fondata, con la benedizione di Giosuè Carducci, da giovani esuli trentini con «fini specifici di rivendicazione nazionalistica e di propaganda irredentista»<sup>88</sup> e che Ernesto Nathan, prozio di Carlo e Nello<sup>89</sup>, fu membro attivo, in veste di cassiere e di presidente *pro tempore*, fin dalla sua costituzione, della Società<sup>90</sup>. Tuttavia, movenze riconducibili all'impiego della figura dantesca di epoca risorgimentale sono rilevabili non solo all'interno della «politica»<sup>91</sup> Società Dante Alighieri, che «faceva di Dante il modello spirituale di azione e di ideali identitari, attraverso la diffusione della lingua e della cultura italiana nel mondo»<sup>92</sup>, ma anche della «scientifica» Società Dantesca Italiana, fondata l'anno precedente (31 luglio 1888) con l'obiettivo di «custodire» e «propagare il culto di Dante», di «restaurare il testo delle scritture sue; interpretare queste seguendo il molto studio che da per tutto se ne fa», e, infine, di «cercare di renderle care, specialmente il poema, a uditori sempre più digrossati e sempre più affinati a gustarne la poesia e l'arte»<sup>93</sup>. La sovrapposizione fra Dante e gli eroi risorgimentali era portata avanti, come si era anticipato, anche al di fuori del dibattito politico, e, anzi, la si trova all'interno di quello squisitamente letterario, come dimostra una recensione pubblicata da Ernesto Giacomo Parodi nel 1906 sul *Bullettino degli studi danteschi*, rivista della Società Dantesca Italiana di cui era direttore da due anni<sup>94</sup>. Nell'articolo *Moderno antidantismo*, in cui venivano recensiti più lavori, Parodi prendeva

<sup>87</sup> C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, cit., a p. 290.

<sup>88</sup> ENRICO GHIDETTI, *La Società Dantesca, e il «Dante del '21»*. *Cronaca di un'edizione*, in DANTE ALIGHIERI, *Le opere di Dante. Testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 9-49, a p. 17. Cfr. GUIDO MAZZONI, *Il nome di D. e le due società italiane intitolate da lui*, in ID., *Almae luces Malae cruces. Studii Danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 89-98.

<sup>89</sup> FULVIO CONTI (a cura di), *Nathan, Ernesto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 77 (2012) (consultabile sul sito: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-nathan\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-nathan_(Dizionario-Biografico)/)): «Nacque a Londra il 5 ottobre 1845 da Moses Meyer e da Sara Levi. Il padre, nato il 22 aprile 1799 a Rodelheim, presso Francoforte sul Meno, era un agiato mercante e agente di cambio, che dopo aver a lungo soggiornato a Parigi si era stabilito a Londra, dove il 4 luglio 1850 aveva ottenuto la cittadinanza inglese. Sara Levi, nata a Pesaro il 7 dicembre 1819, era figlia di Angelo e di Ricca (Enrichetta) Rosselli [...] Per mezzo dei Rosselli i Nathan conobbero a Londra Giuseppe Mazzini [...] Il legame fra i Nathan e i Rosselli si sarebbe poi ulteriormente rafforzato attraverso numerosi matrimoni, che dettero vita, col passare delle generazioni, a un complicato intreccio familiare. Nel 1861 Janet Nathan sposò Pellegrino Rosselli, figlio di Emanuele, e fu colei che nella sua casa di Pisa ospitò Mazzini negli ultimi giorni prima della morte, avvenuta il 10 marzo 1872. Nel 1866 la sorella Harriet (Enrichetta) si unì invece in nozze con Sabatino Rosselli, fratello di Pellegrino, ed ebbero due figli, Ada e Joe, che fu padre di Carlo e Nello Rosselli. Il 16 giugno 1867 Ernesto Nathan sposò Virginia Mieli, figlia di Annina, sorella di Sabatino e Pellegrino Rosselli. Infine nel 1883 Philip Nathan sposò Clelia Rosselli, figlia di Raffaello, fratello di Pellegrino e Sabatino».

<sup>90</sup> *Ibidem*: «Alla fine del 1888 partecipò inoltre alle prime riunioni preparatorie della Società Dante Alighieri, che si costituì formalmente l'11 maggio 1889 sotto la presidenza di Ruggero Bonghi. A Nathan, in virtù delle sue apprezzate doti di amministratore, fu affidata la carica di cassiere (nel 1896, dopo la morte di Bonghi e prima dell'insediamento alla presidenza di Pasquale Villari, avrebbe ricoperto *pro tempore* la carica di presidente)».

<sup>91</sup> G. MAZZONI, *Il nome di D.*, p. 93: «Come la Dante Alighieri, politica, così la Società dantesca italiana, scientifica, nacque dall'esempio straniero: troppo poco noi italiani siamo naturalmente disposti a congiungerci pel beneficio delle energie collettive».

<sup>92</sup> JOËL F. VAUCHER-DE-LA-CROIX, *Il dantismo fra '800 e '900*, in ADELE DEI (a cura di), *L'Istituto di studi superiori e la cultura umanistica a Firenze*, vol. II, Ricerca coordinata da Adele Dei, 2016 Pacini Editore, pp. 513-539, a p. 524.

<sup>93</sup> G. MAZZONI, *Il nome di D.*, a p. 94.

<sup>94</sup> A. CICCARELLI, *Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I*, cit., a pp. 142-144.

in esame anche il libro di Papini e Prezzolini *La coltura italiana* (1906), silloge di saggi polemici nei confronti del mondo culturale italiano, giudicato dagli autori retrogrado. Due saggi, *Il Dantismo*, di Papini, e *Il Metodo Storico*, di Prezzolini, criticavano proprio l'operato della Società Dantesca Italiana e della scuola filologica del metodo storico, formata dai grandi dantisti del tempo (Barbi, Rajna, Vandelli, Parodi stesso, per citarne alcuni) e che attorno a essa si era raccolta. Parodi, pur riconoscendo – in linea con il pensiero desanctisiano – che l'Italia, dopo l'Unità, aveva vissuto un periodo di stagnazione culturale, nel rifiutare l'assunto papiniano secondo il quale Dante «non era uno spirito tipicamente italiano», ma piuttosto «etrusco o [...] germanico»<sup>95</sup>, riproponeva l'equazione che equiparava Dante ai «padri del Risorgimento» e l'idea secondo la quale lo studio di Dante, e dunque «il dantismo» e il «metodo storico», avrebbe potuto riaccendere la «fiamma che avvampò gli spiriti nel periodo del Risorgimento»<sup>96</sup>.

Amelia Pincherle sembrerebbe aver avuto modo di entrare in contatto con i diversi punti di vista interni al dibattito. La donna, infatti, collaborò, fra il 1904 e il 1914<sup>97</sup>, con la rivista «Il Marzocco», nella quale, fondata nel 1896, «non manc[arono] le incursioni dantesche», spesso intrise di «quel dantismo fiorentino in salsa estetizzante e [...] nazionalista»<sup>98</sup>. Negli anni della disputa fra storicizzanti ed estetizzanti la rivista, con la quale collaborò anche Parodi, cercò di porsi nella posizione di mediatrice della polemica, «esprime[ndo] una posizione intermedia tra cultura classica accademica e ardore 'militante'»<sup>99</sup>. Ma Amelia Pincherle, come accennato sopra, ebbe contatti assidui anche con Benedetto Croce e Giovanni Papini. Attraverso il secondo, oltre ad essersi potuta confrontare con una concezione del Risorgimento divergente dalla propria – dal momento che per Papini, che scriveva nel 1909 che «fino al 1870 il problema del Risorgimento è stato militare e diplomatico e oggi è problema di pensiero e di cultura»<sup>100</sup>, l'incompiutezza risorgimentale di cui era

---

<sup>95</sup> GIOVANNI PAPINI, *Il dantismo*, in ID. e GIOVANNI PREZZOLINI, *La coltura italiana*, Firenze, Lumachi, 1906, pp. 61-67, a p. 62.

<sup>96</sup> ERNESTO GIACOMO PARODI, *Moderno antidantismo, a proposito di recenti pubblicazioni di Georg Trobridge, Howard Candler, Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini*, G.L. Passerini, in «Buletto della Società Dantesca Italiana», vol. XIII, f. 2, giugno 1906, pp. 121-148, a p. 140: «I fratelli spirituali di Dante [...] sono tutti italiani, da San Francesco d'Assisi, secondo il suo modo, fino a Giuseppe Mazzini e, secondo il suo modo, Garibaldi. [...] Forse questa profonda e splendida italianità la sentivano in Dante i nostri padri del Risorgimento nazionale, che ne furono essi stessi nobili rappresentanti: certo è che soltanto allora la *Divina Commedia* fu parola operante e viva sulle anime, fu un centro di raccolta, fu un impulso e fu una guida [...] quasi come un'altra Bibbia, fu una norma di vita [...] Ma nell'Italia de' nostri giorni questo non è ancora possibile [...] dopo la grande fiamma che avvampò gli spiriti nel periodo del Risorgimento, nessun'altra luce s'è accesa così grande e visibile, che a lei si rivolgano da un capo all'altro della Penisola gli occhi di tutti [...] Eppure [...] questo ardore comune si va ravvivando e forse presto sarà giunto a desiderata intensità [...] cioè, speriamo, alla creazione d'una grande coscienza nazionale, noi crediamo che non sia un inutile sforzo neppure il calunniato dantismo. E anche, s'intende, il dantismo del metodo storico».

<sup>97</sup> Cfr. G. AMATO (a cura di), *Pincherle, Amelia*, cit..

<sup>98</sup> CARLA CHIUMMO, *Dante in veste post-risorgimentale (1870-1900)*, in «Studi Rinascimentali», 8, 2010, pp. 57-65, a p. 61. Cfr. CLEMENTINA ROTONDI (a cura di), *Indice dei soggetti*, in *Indici*, in «Il Marzocco», Firenze, Olschki, vol. II, pp. 344-351, in cui è possibile verificare il considerevole spazio dedicato a Dante e alla sua opera nella rivista.

<sup>99</sup> G. MAZZACURATI, *La critica dantesca di Francesco Torraca tra due generazioni desanctisiane*, cit., p. 172.

<sup>100</sup> GIOVANNI PAPINI, *Il Risorgimento*, in «La Voce», anno I, n. 29, 1° luglio 1909, pp. 1-2, a p. 2.

veramente urgente occuparsi era quella culturale e non quella geo-politica –, potrebbe aver avuto modo di rapportarsi direttamente con il suo anti-accademismo, fondato sulla convinzione che lo studio filologico di Dante, negando un rapporto diretto e intuitivo con la *Commedia*<sup>101</sup>, non potesse che intralciare lo sviluppo della cultura italiana nella direzione che ne avrebbe permesso la comprensione, che, allo stato attuale delle cose (salvo alcune felici eccezioni, di cui Papini era l'esempio), non era alla portata dell'«*Italia moderna*»<sup>102</sup>.

Benedetto Croce, invece, potrebbe aver esposto Amelia Pincherle a una critica al dantismo accademico rigorosa, sì, ma meno radicale di quella di Papini. Se, infatti, già nel 1903 su «*La Critica*» Croce si era scagliato contro il «monoteismo dantesco» e come questo raccogliesse «intorno a sé tanti inetti e tanti seccatori» (dai quali «i bravi dantisti» avevano la colpa di «non difend[ersi]») <sup>103</sup>, successivamente, come emerge in un saggio di dieci anni dopo<sup>104</sup> in cui riconosceva apertamente i meriti «della critica erudita del secondo Ottocento e limita[va] fortemente il valore dei suoi avversari»<sup>105</sup>, prese le distanze dalle frange più estreme degli estetizzanti, che lo avevano scelto come mediatore per eccellenza del pensiero critico di De Sanctis e loro caposcuola. Proprio come tramite d'eccezione della critica desanctisiana potrebbe aver inoltre agito nella vita di Amelia Pincherle Croce, il quale considerava De Sanctis un «grand[e] maestr[o] di vita scientifica»<sup>106</sup> e autore della «sola storia intima d'Italia [...] perché tutta la vita italiana, religiosa politica morale, vi è rappresentata, dal Dugento all'Ottocento»<sup>107</sup>, ma anche un «maestro di vita morale» e in ciò «simile al [...] Mazzini»<sup>108</sup>, fatto che non si giudica trascurabile in quanto ci riporta al punto dal quale avevamo iniziato a interrogarci sul dantismo che la donna potrebbe aver trasmesso alla nipote.

Amelia Pincherle, insomma, parrebbe aver avuto l'occasione di muoversi in un contesto culturale all'interno del quale la figura di Dante non era affatto secondaria, e di aver avuto l'occasione di rapportarsi con i diversi punti di vista che in esso si esprimevano. Il fatto che la donna avesse scelto la *Commedia* come “libro di testo” da somministrare ai propri nipoti affinché essi non smarrissero la

---

<sup>101</sup> ID., *Il dantismo*, cit., a pp. 61-62: «Se per studiare s'intendesse comprendere, intuire, rivivere la *Divina Commedia*; [...] immaginare la grande anima dell'Alighieri e cercare di accostarsi a lui, [...] imitarlo [...] Ma se guardiamo attorno e vediamo quello che s'intende e si fa per studio di Dante; se ci inoltriamo [...] nella macchia di bibliografie, di esegesi, d'interpretazioni, di raffronti, di chiose, di rivelazioni, di commenti [...] se penetriamo un poco i motivi, i fini, le origini di tutto questo fervore esegetico e storico: se riusciamo a determinare la formula costante della mentalità non dantesca ma dantista o dantofilistica allora siamo costretti a sorridere [...] dei dantisti in ispecie e degli italiani in genere».

<sup>102</sup> Ivi, p. 62; Cfr. A. CICCARELLI, *Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I*, cit., a pp. 139, 142-143.

<sup>103</sup> BENEDETTO CROCE, *Il monoteismo dantesco. Due lettere*, in «*La Critica*», 1, 1903, pp. 230-232, a pp. 231-232.

<sup>104</sup> ID., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XLVII. La critica erudita della letteratura e i suoi avversarii*, in «*La Critica*», 11, 1913, pp. 261-275.

<sup>105</sup> G. MAZZACURATI, *La critica dantesca di Francesco Torraca tra due generazioni desanctisiane*, cit., p. 170.

<sup>106</sup> BENEDETTO CROCE, *Per il centenario di Francesco De Sanctis*, in «*La Critica*», 15, 1917, pp. 202-203, a p. 203.

<sup>107</sup> ID., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XLVII. Francesco De Sanctis*, in «*La Critica*», 11, 1913, pp. 81-96, a pp. 84-85.

<sup>108</sup> Ivi, p. 85.

propria italianità, intesa come identità culturale e linguistica, ci ha portati a supporre da subito che l'eredità dantesca trasmessa dalla nonna paterna alla futura poeta Amelia Rosselli fosse quella del mito mazziniano, un modello linguistico e stilistico, ma anche etico e morale. Tuttavia, Amelia Pincherle parrebbe aver avuto tutti i mezzi per prendere le distanze da un uso superficiale, vuoto e retorico del mito risorgimentale dantesco; per questo, non è inverosimile immaginare che la donna abbia operato consapevolmente decidendo di recuperarlo e trasmetterlo ai propri nipoti, consegnandoglielo non vuoto, ma nutrito dei contenuti e dei significati identitari che Mazzini e De Sanctis gli avevano infuso, valori da meditare e fare propri a maggior ragione nell'esilio, che rendeva l'equazione fra cultura e politica ancora fortemente semantica<sup>109</sup>.

### 2.1.2 Dante modernista

Nel mito dantesco di stampo risorgimentale, Rosselli incorporò, negli anni del suo «apprendistato poetico»<sup>110</sup>, il dantismo modernista anglosassone di Ezra Pound e, in special modo, di T. S. Eliot. Negli stessi anni in cui in Italia Dante diventava l'oggetto della disputa fra storicizzanti ed estetizzanti, i due poeti «avevano fatto propria la lezione di Dante in modo alquanto diverso da quello praticato e raccomandato in Italia»<sup>111</sup>. Impugnato da loro, Dante, modello di innovazione politica e complessità linguistica, oltre a fornire le fondamenta sulle quali costruire un nuovo sperimentalismo letterario capace di articolare una critica infusa di energia rinnovatrice nei confronti della modernità capitalista<sup>112</sup>, riusciva infatti a essere sottratto alla retorica strumentalizzazione nazionalistica

---

<sup>109</sup> Un simile uso consapevole del mito risorgimentale dantesco è osservato da Ciccarelli (A. CICCARELLI, *Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I*, cit., a pp. 139-141) in Scipio Slataper: «for somebody like Slataper who could not call his land 'home', the out-of-fashion equation between culture and politics, between Dante and Mazzini, was still filled with significance» (p. 141).

<sup>110</sup> CHIARA CARPITA, "Trova queia Parola Soave": il dantismo modernista di Amelia Rosselli, in «Moderna», XXV, 1, 2023, pp. 23-56, a p. 24: Rosselli «conosceva molto bene l'Eliot critico, come dimostra la presenza nella sua biblioteca dei saggi *Poetry and Drama* e *Appunti per una definizione della cultura*». Cfr. anche EAD., *La persistenza del Modernismo nella poesia di Amelia Rosselli: consonanze con The Waves*, in «Moderna», XIX 1-2, 2017, pp. 123-150, p. 124, n. 9: «Tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50 Amelia Rosselli conosceva già molto bene l'opera critica e poetica di T. S. Eliot, come dimostra la testimonianza dell'amico Rocco Scotellaro che ricorda nei suoi *Taccuini* come Rosselli durante un loro incontro gli avesse portato da leggere un libro di versi di Eliot dalla sovraccoperta gialla: si trattava di una copia della prima edizione dei *Four Quartets* – pubblicata nel 1944 dalla Faber and Faber – adesso conservata presso il fv [Fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia]. Un'ulteriore conferma è rappresentata dalle informazioni contenute nell'epistolario con il fratello John conservato presso il Fondo Rosselli di Viterbo [Pavia] e dalla presenza di molti volumi eliotiani pubblicati tra il 1936 e il 1954 nella biblioteca dell'autrice». Per un'attenta rassegna dei volumi dei due autori anglosassoni presenti nella biblioteca dell'autrice si veda la n. 5 dell'articolo (*ibidem*). Come osservato da Marco Berisso, Rosselli dichiara in più occasioni la «propria totale estraneità» a Pound, autore conosciuto e poi decisamente allontanato: «sarà stato [...] un fattore decisivo, anche se mai espresso esplicitamente, la netta ed inevitabile condanna della sua militanza fascista» (MARCO BERISSO, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, in PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024, pp. 113-145, a p. 121, n. 31)

<sup>111</sup> C. DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, cit., a p. 302.

<sup>112</sup> DANIELA CASELLI, *Modernist Dante*, in MANUELE GRAGNOLATI, ELENA LOMBARDI, and FRANCESCA SOUTHERDEN (a cura di), *The Oxford handbook of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2021, 634-650, a p. 637.

imperante in Italia. Tanto che la lettura mazziniana di Dante come profeta dell'unità nazionale italiana, che, come scritto da Battistini, «non [ha] nulla del gretto nazionalismo» essendo «proiettata [...] sull'Europa e sull'umanità tutta»<sup>113</sup>, si trova in perfetta consonanza con la sua promozione a «European» operata da Eliot nel saggio del 1929, *Dante*: «Dante, none the less an Italian and a patriot, is first a European»<sup>114</sup>.

Proprio di questo saggio è presente una copia, fittamente annotata dall'autrice, presso il Fondo Amelia Rosselli conservato nel Centro Manoscritti Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia. Si tratta di fotocopie tolte della ristampa per i tipi di Faber & Faber del 1963 degli eliotiani *Selected Essays*, e perciò non è possibile offrire una datazione certa né delle fotocopie, né delle postille autoriali, se non una *post quem*. Non è da escludere che Rosselli potesse aver già avuto fra le mani questo saggio eliotiano, è tuttavia rilevante osservare come, certamente dopo questa data, l'autrice vi si sia rivolta, o volta nuovamente, con attenzione analitica. Prima di soffermarci su questo dato (e data), su cui torneremo, però, conviene riportare, e poi discutere anche alla luce di questo, quanto osservato da Chiara Carpita, che, in due momenti, ha formulato una propria teoria relativamente a come la lettura eliotiana dell'allegoria dantesca sia stata determinante nella costituzione dell'allegorismo rosselliano, e, più nello specifico, di quello sul quale è strutturata la raccolta *Variazioni Belliche*.

Nel saggio del 2012 «*At the 4 pts. of the turning world*». *Dialogo e conflitto con l'opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*<sup>115</sup>, Carpita sostiene che attraverso la costituzione di un «sistema intertestuale complesso», all'interno del quale l'autrice si confronta con «gli autori della tradizione», «la poesia di Amelia Rosselli, soprattutto quella di *Variazioni*,» si configurerebbe come «allegorica»<sup>116</sup>. In particolare, attraverso il confronto con la poesia di Eliot, «interlocutore privilegiato»<sup>117</sup> dell'opera rosselliana (di cui Carpita analizza passi da *Diario in Tre Lingue*, dalla seconda sezione di *Variazioni Belliche – Variazioni –*, e da *La Libellula*), Rosselli entrerebbe in contatto con l'«allegoria religiosa di Dante». Per la studiosa, però, mentre «Eliot tenta di ridare vita nel Novecento all'allegoria» dantesca, «Rosselli vuole svuotarla dall'interno andando a scoprire le crepe, le crisi, i dubbi che si aprono all'improvviso nel discorso religioso per farlo esplodere su se

---

<sup>113</sup> A. BATTISTINI, *La missione profetica di Dante*, cit., p. 59.

<sup>114</sup> T. S. ELIOT, *Dante*, in ID., *Selected essays*, London, Faber & Faber, 1932, pp. 237-277, a p. 239. Cfr. D. CASELLI, *Modernist Dante*, cit., a p. 635: «The ideological force exerted by Dante on Giuseppe Mazzini's project of national unification, promoted by the Brownings and Ugo Foscolo while in exile in England, was by the turn of the century at the right historical distance to be transformed into a supranational ideal: Dante became a European in T. S. Eliot's essay of 1929». Da notare che nella copia conservata presso il Fondo Amelia Rosselli dell'Università di Pavia del saggio eliotiano (su cui torneremo a breve), il passo è messo in evidenza dalla autrice con una linea verticale tracciata a margine del testo.

<sup>115</sup> CHIARA CARPITA, «*At the 4 pts. of the turning world*». *Dialogo e conflitto con l'opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Per leggere», n. 22, primavera 2012, pp. 83-105.

<sup>116</sup> Ivi, p. 84.

<sup>117</sup> Ivi, p. 84.

stesso», attivando un meccanismo allegorico assimilabile a quello insito nelle allegorie «vuot[e] [...] di Kafka»<sup>118</sup>. Il paragone proposto da Carpita si avvale della definizione di Romano Luperini: l'allegoria kafkiana, comunicando «il bisogno di un senso ragionevole e condivisibile», spinge il «lettore all'esercizio di una congettura razionale e di una interpretazione accettabile» e a ricercarvi all'interno «una verità generale», ma, essendo «vuota [...] non comunica alcun significato» e «si limita a esprimere il bisogno di senso e [...] la distanza tragica da qualsiasi possibilità di afferrarlo»<sup>119</sup>. Nelle mani di Rosselli l'allegoria diverrebbe uno strumento attraverso il quale «attacc[are] [la] legge dei padri» e svelarne le «apori[e]»<sup>120</sup>, in quanto, pur condividendo Eliot e l'autrice «l'utopia politica di una società basata su carità e compassione», nella poesia della seconda verrebbe meno l'«eliotiana [...] speranza nel religioso», non essendo per lei «possibile distogliere lo sguardo dall'orrore della violenza»<sup>121</sup>.

Tornando sull'argomento dopo undici anni nell'articolo *Trova queia Parola Soave. Il dantismo modernista di Amelia Rosselli*, Carpita non sembrerebbe più giudicare efficace a definire l'allegorismo rosselliano la categoria di allegoria vuota. Rispetto all'articolo del 2012, in questo saggio è dato maggiore spazio allo studio delle sottolineature apportate da Rosselli nelle fotocopie del saggio del '29, che Carpita prende come punto dal quale partire per comprendere «il dialogo [...] della raccolta *Variazioni Belliche* con la fonte dantesca»<sup>122</sup>, che, attraverso la mediazione eliotiana, sarebbe assunta come esemplare modello di «visual literature»<sup>123</sup> fondata sul procedimento allegorico.

Per giungere a questa conclusione, Carpita prende le mosse dall'analisi delle postille apposte dalla poeta al sonetto dantesco *Due donne in cima de la mente mia*<sup>124</sup> nella sua copia delle *Rime* dantesche. Il sonetto «presenta delle postille particolarmente significative in quanto sono accompagnate dal disegno di un cubo, emblema del sistema metrico rosselliano»:

---

<sup>118</sup> Ivi, p. 100.

<sup>119</sup> ROMANO LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007, pp. 305-07, a p. 306. In Kafka «l'immaginazione allegorica» è «modificata sostanzialmente»: quella di Kafka, infatti, andrebbe oltre l'«allegoria [...] "vuota"» definita da Benjamin (WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971, a p. 254), la cui vacuità sottende «lo statuto stesso del significare allegorico [...] privo di sostanziali garanzie circa la verità del significato espresso» poiché «lo iato fra significante e significato [...] è ontologicamente insuperabile» (p. 305). Quella di Kafka non è «solo [...] un'allegoria priva di chiave; di più: si tratta di un'allegoria che rinuncia alla propria stessa ragione, quella di esprimere un significato» (pp. 305-306). Sull'influenza kafkiana nell'opera di Rosselli cfr. ALESSANDRO BALDACCI, *Amelia danza Kafka*, in E. TANDELLO e G. DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», cit., pp. 119-132.

<sup>120</sup> C. CARPITA, «*At the 4 pts. of the turning world*», cit., a p. 101.

<sup>121</sup> Ivi, p. 100.

<sup>122</sup> EAD., «*Trova queia Parola Soave*», cit., p. 24.

<sup>123</sup> Ivi, p. 53.

<sup>124</sup> Rosselli possedeva il volume (che reca la firma di possesso con data 1954) DANTE ALIGHIERI, *Rime. Con l'aggiunta delle ecloghe dei salmi penitenziali e della professione di fede*, Milano, BUR, 1952, p. 58, (FAR 2354).

Il disegno del cubo è tracciato sul margine superiore destro della p. 58 seguito da uno schema di accenti ‘tonica-atonica’ che corrisponde al ritmo giambico; sul margine sinistro Rosselli scrive «|6 piedi|» [...]. Sopra il primo verso e sopra il verso 12 disegna undici crome, una croma per ogni sillaba, e solo sul primo verso i cinque accenti di seconda, quarta, sesta, ottava e decima sillaba. Sul margine sinistro ai vv. 1-2 traccia una linea curva e scrive «poesia», ai vv. 4-11 traccia una linea verticale e scrive «prosa», ai vv. 12-14 sempre sul margine sinistro traccia una linea curva, e una freccia che parte dal v. 12 dove sono disegnate le undici crome che arriva al disegno analogo sopra il primo verso e, sotto, uno schema accentuativo che corrisponde al ritmo giambico<sup>125</sup>

La distinzione operata fra «poesia» e «prosa» da Rosselli secondo Carpita potrebbe essere interpretata a partire dalle riflessioni eliotiane sull’allegoria dantesca presenti nel saggio del 1929. Il testo, infatti, metterebbe in luce come l’allegoria dantesca rappresenti per Eliot «un ideale formale da contrapporre alla poesia romantica», un modello sul quale esemplare «un’arte impersonale dove poesia e filosofia sono fuse in un’unica struttura unitaria» e «libera[ta] dal peso dell’io, quell’espressione del sé dal quale è importante fuggire come [l’autore] sostiene nel saggio *Tradition and the Individual Talent*»<sup>126</sup>. Per Eliot l’allegoria, spiega Carpita, è infatti «una forma più estesa di *objective correlative*»; il poeta sarebbe giunto a tale concezione per influsso delle teorie di Pound, «che in *The Spirit of Romance*, parlando del ruolo dell’allegoria nella poesia medievale, spiega come la sua funzione fosse quella di permettere al poeta di imparare a prendere le distanze dalle proprie passioni e visualizzarle»<sup>127</sup>. Non solo, anche la «definizione poundiana della natura dell’immagine come fusione tra “sense and thought”», scrive Carpita, «ha influenzato l’interpretazione eliotiana della poesia dantesca come “visual literature”, nella quale elementi lirici ed elementi filosofici, emozioni e pensiero, sono fusi nella costruzione allegorica» che, proprio grazie all’«uso di immagini [...] rend[e] concreto, visibile

<sup>125</sup> C. CARPITA, *"Trova queia Parola Soave"*, cit., p. 48. «Lo schema degli accenti e il riferimento ai “6 piedi” vengono dalla metrica inglese: il metro usato nel sonetto inglese è il pentametro giambico, un verso di dieci sillabe che trae origine dall’endecasillabo e che condivide con quest’ultimo l’accento forte sulla decima sillaba. Rosselli però parla di “6 piedi” probabilmente perché nell’endecasillabo a differenza del pentametro giambico ci sono undici sillabe con l’ultima atona, ma un piede è formato da un minimo di due sillabe. Potremmo ipotizzare che i sei piedi indichino sei unità ritmiche che travalicano la scansione in quanto pensate nella performance orale: nella concezione rosselliana del ritmo esposta in *Spazi metrici* non sono previste interruzioni né scansioni o divisioni in piedi in quanto si vuole rappresentare “la realtà parlata e pensata, dove nel sonoro noi leghiamo le nostre parole e nel pensare non abbiamo interruzioni”, è un ritmo perpetuo, quello della dinamica del pensiero, del “suo nascere e rinascere” [AMELIA ROSSELLI, *Spazi Metrici*, in EAD., *L’opera poetica*, cit., pp. 181-189, a pp. 187-188]. Per quanto riguarda l’adozione della notazione musicale per scandire le sillabe, essa si trova menzionata come metodo alternativo a quello classico che funziona con la divisione in piedi in un manuale di metrica inglese studiato da Rosselli, *The Making of Verse* di Robert Swann [ROBERT SWANN, *The Making of Verse a Guide to English metres*, London, Sigwick & Jackson, 1955] (FAR 648)], che dalla firma di possesso possiamo presumere abbia letto nel 1956».

<sup>126</sup> Ivi, p. 52. Carpita cita in nota (ivi, n. 4) un passo dal saggio, raccolto anch’esso nella silloge *Selected Essays* (T. S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in ID., *Selected essays*, London, Faber & Faber, 1932, pp. 13-22, a p. 18): «The poet has not a ‘personality’ to express, but a particular medium, which is only a medium and not a personality, in which impressions and experiences combine in peculiar and unexpected ways. [...] It is not in his personal emotions, the emotions provoked by particular events in his life, that the poet is in any way remarkable or interesting. [...] Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality».

<sup>127</sup> C. CARPITA, *"Trova queia Parola Soave"*, cit., p. 52; Carpita riporta in nota il seguente passo poundiano: «In the allegory [the medieval poet] learns to separate himself not yet from complete moods but from simple qualities and passions and to visualize them» (EZRA POUND, *The Spirit of Romance*, New York, New Directions, 1968, p. 85).

quanto di più astratto e ineffabile»<sup>128</sup>. Tali considerazioni sono messe in risonanza da Carpita<sup>129</sup> con la centralità che «l'intreccio tra parola, idea e immagine» ha in *Spazi Metrici*. Le parola-idea, «unità base» della metrica rosselliana<sup>130</sup>, secondo Carpita sarebbero infatti, «come l'*objective correlative* eliotiano», «oggetti-immagini» che come «personaggi [...] costituiscono l'*imagery* dei quadrati-mondi rosselliani: allegorie dal valore universale che ripropongono alcuni interrogativi filosofici presenti nell'opera dantesca come la riflessione su caso e libero arbitrio, il problema della giustizia terrena, ecc.»<sup>131</sup>. In *Variazioni Belliche* l'allegoria agirebbe strutturalmente sia a livello macrotestuale, attraverso il «racconto del proprio itinerario esistenziale come viaggio che si ispira a quello dantesco», sia a livello microtestuale, attivando nei «singoli testi il modello retorico [...] [del]le parabole evangeliche»<sup>132</sup>. Carpita, dunque, non sembrerebbe più considerare quelle rosselliane allegorie vuote e mute, ma bensì dispositivi conformati sul modello dell'«allegoria modernista»<sup>133</sup> e dunque atti all'espressione di un messaggio «etico-politico»: il «super[amento] [del]le barriere linguistico-culturali» attraverso il «linguaggio universale delle immagini» per «dare voce all'esperienza collettiva [...] [a]gli ultimi, i destinatari della sua poesia»<sup>134</sup>. Tale «scelta di poetica», per Carpita, inoltre, «spieg[herebbe] la postilla su *Due donne in cima della mente mia*», postilla che per la studiosa «sembra far coincidere allegoria e poesia»<sup>135</sup>.

<sup>128</sup> Ivi, pp. 52-53. Carpita rimanda a EZRA POUND, *Literary Essays of Ezra Pound*, edited by T.S. Eliot, New York, New Directions, 1968, p. 4. L'essenzialità dell'influsso poundiano, assorbito attraverso il volume del 1910 *The Spirit of Romance* «e più ancora [...] la sua viva conversazione» (MARIO PRAZ, *T.S. Eliot e Dante*, in ID., *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi sui rapporti letterari anglo-italiani*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 337-364, a p. 338), per il dantismo di Eliot d'altra parte era stata illustrata già nel 1937 da Mario Praz, che aveva sottolineato come, pur essendo innegabile l'importanza del «dantismo tradizionale» («Eliot stesso nella prefazione del suo Dante riconosce il suo debito verso il Dante di Grandgent e il saggio del Santayana in *Three Philosophical Poets*», p. 337) nella formazione bostoniana dell'autore, «la relazione di Eliot verso Dante fuori dal comune sentiero del culto dantesco [...] si deve al modo in cui egli [lo] scoprì per via di Pound» (p. 338) la cui iniziazione a Dante lasciò «tracce [...] anche nelle idee critiche» (p. 339), specialmente quelle relative alla «tecnica del verso, [a]l ritrovamento d'un disegno di chiare immagini visive capace di evocare immediatamente l'emozione sottesa» (p. 348). Da Pound, infatti, deriverebbero il «considerare i commenti come ostacoli», il «ripudi[o] [...] del metodo d'approccio filologico», «il punto di partenza della teoria di Eliot sul "correlativo oggettivo" [...], nonché dell'interpretazione che Eliot dà della visione dantesca» (p. 340).

<sup>129</sup> La studiosa rimanda in particolare (C. CARPITA, *Trova queia Parola Soave*", cit., p. 53) alle sottolineature rosselliane che interessano i seguenti passi del saggio di Eliot: «the figure of the Eagle composed by the spirits of the just, which extends from Canto XVIII onwards for some space. Such figures are not merely antiquated rhetorical devices, but serious and practical means of making the spiritual visible» (T. S. ELIOT, *Dante*, cit., a p. 267) e «The allegory in the *Inferno* was easy to swallow or ignore, because we could, so to speak, grasp the concrete end of it, its solidification into imagery» (ivi, p. 256) (sono riportare le sottolineature autoriali).

<sup>130</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 187: È necessario però fare una precisazione e proprio a partire dal passo riportato: nel sistema metrico rosselliano tutte «le parole» sono «idee» «di egual valore e peso»; Rosselli lo specifica perché con «parola intera» intende anche «qualsiasi nesso ortografico», dunque articoli, congiunzioni, avverbi etc. («consideravo perfino "il" e "la" e "come" come "idee", e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente una idea»), (pp. 184-185). E non sarà da trascurare che Rosselli allontana dalla propria concezione di *parola* proprio quella che «la [...] vede [...] 'oggetto' da classificare e da sotto-classificare» (p. 184): se circoscrivendo l'unità base della propria metrica Rosselli avesse avuto in mente l'*objective correlative* eliotiano, non avrebbe forse evitato di utilizzare il concetto di «parola-oggetto» per esprimere un pensiero estraneo alla propria concezione?

<sup>131</sup> C. CARPITA, *Trova queia Parola Soave*", cit., p. 53.

<sup>132</sup> *Ibidem*.

<sup>133</sup> Ivi, p. 56.

<sup>134</sup> Ivi, p. 56.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

L'ipotesi di Carpita, tuttavia, presenta delle criticità. In primo luogo, sarà necessario tornare alla questione della datazione della copia del saggio eliotiano del '29 in possesso di Rosselli. Come si è già osservato, le annotazioni autoriali sono apportate su fotocopie di un'edizione del 1963, dunque non potranno essere precedenti a questa data; potrà sembrare superflua questa specificazione, tuttavia è necessario farla, poiché è per questa ragione che prendere tali sottolineature come punto di partenza per analizzare le postille apportate al sonetto *Due donne in cima della mente mia*, che – in linea con la data (1954) vergata dall'autrice al fianco della firma di possesso – risalgono verosimilmente alla prima metà degli anni Cinquanta, rischia di essere metodologicamente inaccurato. Lo stesso si può dire relativamente all'applicazione del medesimo meccanismo interpretativo a *Variazioni Belliche* e a *Spazi Metrici*<sup>136</sup>, dal momento che i componimenti raccolti nel libro di poesie e il saggio allegato erano già stati tutti scritti prima del '63<sup>137</sup>. Naturalmente non è da escludere che Rosselli possa aver letto il saggio eliotiano prima del 1963, tuttavia non è possibile affermarlo con certezza, e dunque nemmeno assumere come chiave interpretativa per le postille, i testi poetici e le teorie metriche rosselliane elaborati prima del 1963 le sottolineature da lei apportate alle fotocopie presenti nel fondo di Pavia. Queste, infatti, potranno piuttosto dare conferma di un interesse della poeta protratto oltre la composizione di *Variazione Belliche* nei confronti dell'opera dantesca, il cui allegorismo, descritto nei termini eliotiani, parrebbe un elemento capace di suscitare nell'autrice un senso di consonanza. Tenendo a mente il fatto che i segni di lettura rosselliani sono successivi alla stesura del saggio *Spazi Metrici*, si potrà infatti approcciarvisi con uno sguardo diverso. Sin dalla prima sottolineatura di Rosselli, si può infatti scorgere quello che si potrebbe dire un momento di “rispecchiamento” fra la sua poetica e quella dantesca descritta da Eliot:

What is surprising about the poetry of Dante is that it is, in one sense, extremely easy to read. [...] I do not mean that he writes very simple Italian, for he does not; or that his content is simple or always simply expressed. It is often expressed with such a force of compression that the elucidation of three lines needs a paragraph, and their allusions a page of commentary. What I have in mind is that Dante is [...] the most universal of poets in the modern languages. That does not mean that he is “the greatest,” [...] Dante's universality is not solely a personal matter. The Italian language, and especially the Italian language in Dante's age, gains much by being the product of universal Latin. [...] Now mediaeval Latin is a very fine language; fine prose and fine verse were written in it; and it had the quality of a highly developed and literary Esperanto. [...] modern languages tend to separate abstract thought (mathematics is now the only universal language); but mediaeval Latin tended to concentrate on what men of various races and lands could think together. Some of the character of

<sup>136</sup> Ivi, p. 44 e p. 53: «*Tutto il mondo è vedovo*, ultimo componimento di *Variazioni Belliche*[,] [...] può essere letto proprio come il rovesciamento dell'ultimo canto del *Paradiso* di Dante. La mediazione di T.S. Eliot è qui evidente: nella sua copia del saggio su Dante, Rosselli sottolinea e delimita con alcune crocette il passo in cui il poeta cita la conclusione del XXXIII del *Paradiso* come esempio della perfetta “vision literature” a conferma di un interesse profondo per questo canto»; «Lo studio degli interventi di Rosselli sul saggio di Eliot ci porta a considerare il ruolo dell'allegoria nella sua opera proprio a partire dalla riflessione sul rapporto tra linguaggio e immagine. L'intreccio tra parola, idea e immagine è infatti centrale nella creazione della “forma cubo” descritta in *Spazi metrici*».

<sup>137</sup> Cfr. F. CARBOGNIN, *Notizie su Variazioni Belliche*, cit., pp. 1279-1292.

this universal language seems to me to inhere in Dante's Florentine speech [...]. To enjoy any French or German poetry, I think one needs to have some sympathy with the French or German mind; Dante, none the less an Italian and a patriot, is first a European.<sup>138</sup>

Nell'universalità insita nel «Florentine speech» di Dante, erede del «medieval Latin»-«Esperanto», lingua sovranazionale espressione di una *forma mentis* europea, infatti, Rosselli sembrerebbe aver riconosciuto quell'«esperienza sonora logica e associativa [...] di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue» che in *Spazi Metrici* attribuiva alla «lingua in cui scriv[eva] di volta in volta» e che, «trovando[cisi] dinnanzi», l'aveva spinta a impegnarsi nella ricerca delle «forme universali»<sup>139</sup>. A incoraggiare un'ipotesi interpretativa delle annotazioni autoriali di questo tipo, però, è soprattutto la prima sottolineatura, che, altrimenti, potrebbe risultare poco pregnante. Leggendo nel testo eliotiano che Dante esercitava una certa «force of compression» sui propri contenuti, infatti, nella mente rosselliana saranno risuonate le parole con cui aveva descritto l'agire dell'«universalità dello spazio unico»<sup>140</sup>, ovvero la forma-cubo, sull'«idea o l'esperienza o il ricordo o la fantasia che [la] spingevano a scrivere»:

Lo spazio non era infinito, bensì prestabilito, come se *comprimesse* l'idea o l'esperienza o il ricordo, trasformando le mie sillabe ed i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili<sup>141</sup>

Successivamente, le sottolineature di Rosselli si concentrano sulle altre e «more particular manifestations» della «facilità» che Eliot ascrive a Dante. Al di là di quelle stilistiche, una «poetic [...] lucidity» (che in parte parrebbe dipendere sempre dalla lingua italiana, le cui parole sono diverse dalle opache, e in quanto tali belle, «words» della «English poetry») e una sostanziale «directness» del dettato dantesco<sup>142</sup>, Eliot individua in particolare nell'uso dell'allegoria la sostanziale ragione della facilità, e universalità, dantesca:

But the simplicity of Dante has another detailed reason. He not only thought in a way in which every man of his culture in the whole of Europe then thought, but he employed a method which was

---

<sup>138</sup> T. S. ELIOT, *Dante*, cit., a pp. 328-239. Le parole «the most universal of poets» sono sottolineate con una linea ondulata; la frase «the Italian language in Dante's age, gains much by being the product of universal Latin» presenta anche un segno d'interesse – una *x* – apposto a lato del testo; invece, relativamente all'ultima sottolineatura che si è riportata a testo è da specificare che in realtà l'autrice demarca la frase con una linea verticale al lato del testo.

<sup>139</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 184.

<sup>140</sup> Ivi, p. 186.

<sup>141</sup> Ivi, p. 188.

<sup>142</sup> T. S. ELIOT, *Dante*, cit., a pp. 239-240: «This difference, which is one of the reasons why Dante is "easy to read," may be discussed in more particular manifestations. The style of Dante has a peculiar lucidity – a poetic as distinguished from an intellectual lucidity. The thought may be obscure, but the word is lucid, or rather translucent. In English poetry words have a kind of opacity which is part of their beauty. [...] I am aware, of course, of a directness of speech which Dante shares with other great poets of pre-Reformation and pre-Renaissance times, notably Chaucer and Villon». Oltre alle sottolineature, Rosselli ha tracciato sul lato destro del testo due linee verticali parallele e, esternamente rispetto a queste, tre crocette disposte verticalmente.

common and commonly understood through out Europe. [...] the allegorical method was a definite method not confined to Italy; We incline to think of allegory as a tiresome cross-word puzzle. We incline to associate it with dull poems (at best, *The Romance of the Rose*), and in a great poem to ignore it as irrelevant. What we ignore is, in a case like Dante's, its particular effect towards lucidity of style. [...] Dante's is a visual imagination. [...] it is visual in the sense that he lived in an age in which men still saw visions. It was a psychological habit, the trick of which we have forgotten, but as good as any of our own. [...] a mental habit, which when raised to the point of genius can make a great poet as well as a great mystic or saint. And it is the allegory which makes it possible for the reader who is not even a good Italian scholar to enjoy Dante. Speech varies, but our eyes are all the same. [...] Dante's attempt is to make us see what he saw. He therefore employs very simple language, and very few metaphors, for allegory and metaphor do not get on well together.<sup>143</sup>

Relativamente a questo passo, l'attenzione rosselliana potrà essere stata attratta, oltre che dall'idea di una sorta di *koinè* europea fondata sul linguaggio allegorico delle immagini, inteso dunque come strumento della «lucidity» stilistica, la definizione della «visual imagination» dantesca, che è poi quella di tutti gli uomini del suo tempo, che erano capaci di sperimentare «visions» in virtù di una vera e propria «psychological» e «mental habit», che, portata al suo potenziale massimo («genius»), «can make a great poet as well as a great mystic or saint».

Per quanto riguarda il primo aspetto, l'universalità del linguaggio allegorico, torna alla mente il seguente passo di *Spazi Metrici*:

Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo «quadro» dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa vi permaneva, e fondervi la sua propria dinamicità interiore. Nello scrivere sino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata soggettivamente limitata: la realtà era mia, non anche degli altri<sup>144</sup>

L'esperimento rosselliano sembra avere lo stesso fine dantesco: «to make [other] see what [s]he saw», rendere con la propria scrittura una «realtà» che potesse essere partecipata dagli «altri».

Non irrelate rispetto a questo passo di *Spazi Metrici* sono poi le considerazioni da fare sulla «visual imagination» dantesca definita da Eliot come effetto di un'abitudine mentale e psicologica all'esperienza visionaria. Questo concetto, infatti, difficilmente non avrà innescato nella mente della poeta il ricordo dell'esperienza terapeutica junghiana fatta negli anni Cinquanta. Come spiega Chiara

---

<sup>143</sup> T. S. ELIOT, *Dante*, cit., a pp. 242-243. Anche in questo caso con la sottolineatura sono stati resi, oltre alla sottolineatura, anche altri segni di lettura: nelle fotocopie del fondo dell'Università di Pavia la porzione di testo che va da «He not only...» a «...in Europe» non è sottolineata, ma presenta una linea curva sul margine destro del testo; quella che va da «What we ignore...» a «lucidity of style» presenta una linea curva laterale sul margine destro, una linea verticale su quello sinistro e la sottolineatura delle parole «lucidity of style»; sulla destra a fianco del testo «a mental habit [...] or saint» è tracciata una linea curva; la frase «Dante's attempt is [...] for allegory and metaphor do not get on well together», oltre a essere sottolineata, è evidenziata da una riga verticale sul margine destro del testo.

<sup>144</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a pp. 186-187.

Carpita nel saggio *Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti*<sup>145</sup>, nel 1952 Rosselli fu in cura dallo psicanalista Ernst Bernhard, il quale, come emerge dall'autoanalisi<sup>146</sup> presente nel fondo Amelia Rosselli dell'Università di Pavia, aveva previsto per il percorso terapeutico dell'autrice anche l'uso della tecnica dell'immaginazione attiva e la conseguente trascrizione e rappresentazione nel disegno di quanto scaturito dall'inconscio della paziente per effetto di tale pratica<sup>147</sup>. Soffermiamoci sulla voce 'immaginazione attiva' del *Dizionario Junghiano*:

...forma di oggettivazione forzata delle immagini. [...] Organizzata in modo più sistematico, tale modalità costituisce un metodo volto a sviluppare l'immaginazione del paziente durante la psicoterapia [...], onde accelerare i processi di formazione di simboli [...] e di immagini individuali o collettive [...]<sup>148</sup>

Si potrebbe dire che la tecnica junghiana tenda, in un certo senso, alla ricostituzione nell'individuo della «visual imagination» dantesca, o, perlomeno, che Rosselli, leggendo il saggio eliotiano, possa aver pensato questo. Ipotesi d'altra parte ancor più verosimile, se si pensa a quanto scritto da Carpita su alcuni materiali rimasti inediti fino al 2007, testimonianze dell'effettiva applicazione di questo strumento terapeutico durante l'analisi di Rosselli<sup>149</sup>. Oltre all'autoanalisi già menzionata, due testi in lingua inglese (*phantasy, end of november (y)* e *phantasy, beginning of December (+)*) e il disegno di un mandala. Ciò che in questa sede risulta maggiormente significativo è quanto ipotizzato da Carpita, ovvero che le due *phantas[ies]* possono essere considerate come il «primo esperimento di scrittura creativa»<sup>150</sup> rosselliano; entrambe le *phantas[ies]*, infatti, oltre a presentare «sia fenomeni di

---

<sup>145</sup> CHIARA CARPITA, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti*, in «Allegoria», Teoria e critica, n. 55, 2007, pp. 146-179; i quattro documenti di cui la studiosa tratta nell'articolo (l'autoanalisi in lingua italiana recante il titolo manoscritto *1953 per Bernhard*, due testi in lingua inglese, *phantasy, end of november (y)* e *phantasy, beginning of December (+)* e un mandala) sono pubblicati nel medesimo numero di «Allegoria» (AMELIA ROSSELLI, *Tre inediti*, a cura di CHIARA CARPITA, in «Allegoria», Teoria e critica, n. 55, 2007, pp. 135-145).

<sup>146</sup> AMELIA ROSSELLI, *Per Bernhard*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 1205-1209.

<sup>147</sup> Ivi, p. 1208: «fu allora che maggior attenzione fu data all'auto-analisi ed all'introspezione. Perciò venne gradualmente compresa la struttura della psiche per mezzo dell'analisi dei sogni e delle fantasie attivamente seguite [...] le fantasie si vivificarono e vennero trascritte da prima per mezzo della parola, poi per mezzo della pittura».

<sup>148</sup> Cfr. PAOLO FRANCESCO PIERI, *Dizionario Junghiano. Edizione ridotta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, pp. 192-193.

<sup>149</sup> C. CARPITA, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione*, cit., pp. 146-179 a p. 148: si tratterebbe di «fasi di quel percorso terapeutico che nel lessico junghiano prende il nome di 'processo di individuazione'». Cfr. CARL GUSTAV JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, Rizzoli, 1998, pp. 960-961. Cfr. anche pp. 961-962: «Vedo continuamente che il processo d'individuazione viene confuso con la presa di coscienza dell'io, e in questo modo l'io viene identificato col Sé, ciò che naturalmente provoca una disastrosa confusione di concetti. Poiché in tal modo l'individuazione diventa null'altro che egocentrismo e autoerotismo. Ma il Sé comprende infinitamente di più che il semplice io... Esso è tanto l'uno o gli altri che l'io. L'individuazione non esclude il mondo, ma lo include».

<sup>150</sup> C. CARPITA, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione*, cit., pp. 146-179 a p. 174. I due testi, infatti, in forza della «struttura coerente, [de]i rimandi tra i testi a costituire un tutto organico, [del]la forza delle immagini, [...] fanno pensare ad una volontà autoriale se pure 'in formazione'» (ivi, p. 179). Si veda anche quanto scritto da Campeggiani (IDA CAMPEGGIANI, *Sull'oggettività dei contenuti di Amelia Rosselli. Proposte per "La Libellula"*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 40, n. 3, settembre/dicembre 2011, pp. 123-124) riguardo all'autoanalisi scritta da Rosselli: «L'impressione è che il testo sia organizzato secondo una strategia: letteratura e pratica junghiana si direbbero mescolate in questo documento giovanile»; la studiosa, inoltre, osserva la condivisa presenza nell'autoanalisi e nel poemetto *La*

intratestualità con il resto dell'opera» della poeta, sia «episodi di intertestualità [...] con autori che Rosselli aveva letto in quegli anni»<sup>151</sup>, hanno fra i loro «nuclei tematici centrali [...] la rappresentazione di un mandala»<sup>152</sup>. Infatti, scrive Jung, fra gli «elementi formali del simbolo mandalico» è da annoverare la quadratura del cerchio<sup>153</sup>, che sin da *Diario in Tre Lingue* è metafora dello spazio metrico<sup>154</sup>. A riprova della volontà letteraria insita in questi testi, c'è poi una dichiarazione dell'autrice risalente al 1987: a consigliare a Rosselli di cominciare un percorso terapeutico con Ernst Bernhard fu Roberto Bazlen<sup>155</sup>, uno dei primi lettori delle prove poetiche rosselliane, il quale le suggerì di sottoporsi alla terapia psicanalitica propedeuticamente alla poesia: secondo Bazlen, infatti, era necessaria, prima di scrivere, la risoluzione dei suoi «problemi personali», e su questo era d'accordo anche la poeta, che in un'intervista del 1984 ricorda: «c'erano tante cose che non avrebbero interessato nessuno. Con un padre assassinato, per me sarebbe stato facile farne un tema, un'ossessione. Ma la nevrosi non si può farla dilagare in forma di libro [...] è inutile esprimerla come sostanza della poesia»<sup>156</sup>. È difficile non intravedere in questa “poesia ad uso personale”, informata dalla nevrosi, una vicinanza con quella poesia «soggettivamente limitata» che in *Spazi Metrici* è attribuita allo «scrive[re] versi liberi»<sup>157</sup>. Dalla terapia junghiana, tuttavia, l'autrice, fra i trentaquattro e i trentasei anni, decise di prendere le distanze e di rivolgersi a un'analista freudiano, Emilio Servadio, poiché si era formato, con le parole di Rosselli, «un girotondo junghiano» dal quale la poeta «non riusciva a uscir[e]»<sup>158</sup>. Un'ultima osservazione: nel *supra* citato passo di *Spazi Metrici*, fra le parole che Rosselli sceglie per definire «la forza psichica e la significatività che [la]

---

*Libellula* del nesso temporale – o temporale-causale, cfr. PAOLO ZUBLENA, *Dopo la lirica*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE e LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. 1. Poesia*, Roma, Carocci, 2014, pp. 403-453 a p. 446 – «e fu allora che», che avrebbe in sé un «valore unitamente epico e grottesco, ma a esso leg[herebbe] un dato più prezioso: l'intenzione, anche nella *Libellula*, di sintonizzarsi su di un registro sapienziale, evidentemente indispensabile a realizzare il famoso progetto di ricavare dai propri pensieri un contenuto oggettivo e universale».

<sup>151</sup> CHIARA CARPITA, *Diventare una*, in SANDRA TERONI (a cura di), *Al Femminile*, Firenze, NICOMP L.E., 2010, pp. 150-187, a p. 157.

<sup>152</sup> Ivi, p. 174.

<sup>153</sup> CARL GUSTAV JUNG, *Simbolismo del mandala*, in ID., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in ID., *Opere*, 9.1, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 345-377 a p. 353.

<sup>154</sup> C. CARPITA, «*At the 4 pts. of the turning world*», cit., a p. 87: «I '4 pts. of the turning world' immagine della 'forma-cubo' rosselliana rappresentano la quadratura del cerchio dantesca, la soluzione artistica più vicina a Dio come sognava Dante sfidando l'ineffabilità della visione della Trinità nell'ultimo canto del Paradiso». Il *topos* della quadratura del cerchio sembra essere utilizzato da Rosselli come immagine della forma-cubo anche nella variazione *Ma se la morte vinceva...* (cfr. STEFANO GIOVANNUZZI, *Quali spazi metrici?*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, pp. 46-77 a p. 71 e CLARA SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'Inferno in Variazioni belleiche*, «Finzioni», 2(3), pp. 107-136, 2022, a p. 124).

<sup>155</sup> AMELIA ROSSELLI, *Fatti estremi* [1987], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 79-90, a p. 88: «Per suggerimento di Bazlen andai da Ernst Bernhard, che praticava a Roma psicoterapia junghiana».

<sup>156</sup> EAD., *Il dolore in una stanza* [1984], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 62-67 a p. 63-64.

<sup>157</sup> EAD., *Spazi Metrici*, cit., p. 186

<sup>158</sup> AMELIA ROSSELLI, *Non è mia ambizione essere eccentrica* [1987], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 191-222 a p. 208: «Poi [dopo l'interruzione della terapia con Bernhard] per compensare, perché non ero d'accordo sui punti teorici anche, introno ai trentaquattro-trentacinque anni, anche trentasei forse, non mi ricordo l'anno preciso, andai da Servadio e gli posi il problema consciamente, qual era: cioè, c'era un girotondo junghiano e non riuscivo a uscirne».

spingeva a scrivere», c'è anche «fantasia»<sup>159</sup>, parola che, come si è visto, nella sua traduzione in inglese è presente nei titoli scelti dall'autrice per le trascrizioni delle sessioni di immaginazione attiva.

Dunque, l'interdipendenza fra il possesso di una «visual imagination» atta alla sperimentazione di visioni – che sarebbero esperienze proprie tanto dei santi e dei mistici quanto dei poeti – e la possibilità di avvalersi di un «method», quello delle allegorie, che non si sostanziano come meri e antiquati dispositivi retorici, ma come «serious and practical means of making the spiritual visible»<sup>160</sup>, e quindi capaci di rendere comunicabile l'esperienza veicolata dalla poesia, sarà stata riconosciuta da Rosselli come estremamente affine alla sua poetica, secondo la quale la forma attraverso la quale si esprime la propria poesia è determinante per la sua condivisibilità.

Come si tenterà di dimostrare nel prossimo capitolo (vedi *infra* 3), infatti, già a partire dagli anni Cinquanta Amelia Rosselli parrebbe aver introiettato l'*iter* dantesco verso la *Visio Dei* come metafora metapoetica (o allegoria metapoetica, dal momento che in questo caso non sembra errato parlare di allegoria come «serie ininterrotta di metafore [...] metafora prolungata»)<sup>161</sup> della ricerca della visione metrico-mistica, ovvero dello spazio metrico. I molti punti di vicinanza con il saggio eliotiano rendono in effetti assai probabile che Rosselli lo avesse letto e assimilato anche prima del 1963, tuttavia le sottolineature, come si è visto, sono osservazioni fatte a partire da una poetica già consolidata – pur essendo oggetto di continue riflessioni e tentativi di rinegoziazioni da parte dell'autrice, come vedremo nei prossimi capitoli –, quella di *Spazi Metrici*, e da un rapporto con il modello dantesco già ben definito. I segni di lettura apportati alle fotocopie conservate nel fondo di Pavia, dunque, saranno piuttosto la prova di un perdurante rapporto con l'opera di Dante e di un profondo interesse nei confronti di essa, interesse che si addentra nel tessuto testuale dantesco per individuarne i meccanismi più reconditi, compresi quelli attinenti alla “struttura”, che la critica crociana avrebbe definito impoetici.

E proprio dalla critica crociana – e postcrociana – si ritiene di dover partire per interpretare le annotazioni apportate da Rosselli al sonetto *Due donne in cima de la mente mia*. L'ipotesi avanzata da Carpita, che, lo si ricorda, propone di intendere la distinzione fra i versi che atterrebbero alla «poesia» e quelli che atterrebbero alla «prosa» come effetto della lettura del *Dante* di Eliot è

---

<sup>159</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 188.

<sup>160</sup> T. S. ELIOT, *Dante*, cit., a p. 267, cfr. n. 129 per la citazione completa e le relative sottolineature rosselliane.

<sup>161</sup> BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Sonzogno, Bompiani, 1997, p. 259: «L'allegoria (in greco *allēgoria*, da *allēi* 'altrimenti' e *agorēuō* 'parlo') fu detta dai latini (che mutuarono dal greco anche il termine *allegoria*) *inversio* 'scambio'. Che consiste, come spiega Quintiliano, nell'indicare 'una cosa con le parole e un'altra con le idee sottintese' (*aliud verbis, aliud sensu*); a volte, nel far intendere addirittura il contrario di ciò che vien detto, e allora abbiamo a che fare con l'ironia (v. qui 2.16:[4]). L'allegoria risulterebbe per lo più 'da una serie ininterrotta di metafore' (*continuatis translationibus: Inst. orat.*, VIII, 6, 44); dunque una 'metafora prolungata' (*continua metaphora*: ivi, IX, 2, 46). [...] Ma un'allegoria può anche non contenere alcuna metafora, essere composta di parole usate tutte in senso proprio, e tuttavia raffigurare (simboleggiare) qualcos'altro: come quando Virgilio parla di Menalca, nelle Bucoliche»; quella dell'*iter ad Deum* sembra attenere al primo tipo di allegorismo.

problematica, e non tanto perché non è possibile affermare con certezza che Rosselli nella prima metà degli anni Cinquanta avesse già letto il saggio del 1929, ma soprattutto perché tale distinzione contraddice un punto fondamentale dell'interpretazione eliotiana dell'allegoria dantesca. Infatti, non solo Eliot non fa mai una distinzione fra *poesia* e *prosa* nell'allegoria dantesca, ma, al contrario, – e questo concetto appare già, in una prima formulazione, nel precedente saggio dantesco del 1920: «the allegorical interpretation [...] cannot be isolated from the rest of the poem»<sup>162</sup> – incoraggia il lettore della *Commedia* a considerare «Dante's poem [a]s a whole», i cui elementi “filosofici”, così come l'«allegorical method», vanno letti e accettati «with the humility of a person visiting a new world, who admits that every part is essential to the whole»<sup>163</sup>.

La distinzione operata da Rosselli all'interno del sonetto allegorico *Due donne in cima a la mente mia* fra «poesia» e «prosa» (o, viene spontaneo chiosare, «non poesia») è infatti riconducibile alla lettura idealistica dell'allegoria svolta da Benedetto Croce in *La poesia di Dante*, volume pubblicato nel 1921 ma rimasto all'interno del dibattito critico – perlomeno italiano – per almeno altri trent'anni. Per Croce, infatti, «nella poesia, l'allegoria non ha mai luogo: se ne parla bensì, ma, quando si va a cercarla e a volerla cogliere, non si trova»:

Due casi, infatti, possono darsi; il primo dei quali è che l'allegoria sia congiunta *ab extra* con una poesia, con una vera e compiuta poesia, decretandosi, come s'è detto, per un atto di volontà, che tali personaggi, tali azioni, tali parole della poesia debbano stare anche a significare un certo fatto che è accaduto o accadrà, o una verità religiosa o un giudizio morale o altro che sia. In questo caso, è chiaro che la poesia rimane intatta, e che essa sola può riguardare la storia della poesia, laddove tutto l'altro, il secondo senso – al cui sopravvenire il primo, la poesia, decadrebbe a un non-senso e si trasformerebbe in un oggetto che serve per segno – appartiene alla cerchia e alla storia della pratica. L'altro caso è che l'allegoria non lasci sussistere la poesia o non la lasci nascere, e al suo luogo ponga un complesso d'immagini discordanti, poeticamente frigide e mute, e che perciò non sono vere immagini ma semplici segni; e in questo caso, non essendoci poesia, non c'è neppure oggetto alcuno di storia della poesia, ma solo l'avvertenza del limite di questa, del poeticamente fallito e nullo, del brutto. Un terzo caso, che si suol supporre, quello in cui si abbia bensì allegoria ma tradotta compiutamente in immagini, e tale che non rimanga fuori della poesia come nel primo caso e non la distrugga o impedisca come noi secondo, ma cooperi con essa e in essa, si dimostra apertamente contraddittorio, perché, se l'allegoria c'è, essa è sempre, per definizione, fuori e contro la poesia, e se

---

<sup>162</sup> T. S. ELIOT, *Dante* [1920], in ID., *The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism*, London, Methuen&co, 1957 pp. 159-171, a p. 165: «The examination of any episode in the *Comedy* ought to show that not merely the allegorical interpretation or the didactic intention, but the emotional significance itself, cannot be isolated from the rest of the poem»; ma si legga anche: «But if it be maintained that the older poetry has a 'philosophic' element and a 'poetic' element which can be isolated, we have two tasks to perform. We must show first in a particular case – our case is Dante – that the philosophy is essential to the structure and that the structure is essential to the poetic beauty of the parts; and we must show that the philosophy is employed in a different form from that which it takes in admittedly unsuccessful philosophical poems» (p. 160); «poetry can be penetrated by a philosophic idea, it can deal with this idea when it has reached the point of immediate acceptance, when it has become almost a physical modification. If we divorced poetry and philosophy altogether, we should bring a serious impeachment, not only against Dante, but against most of Dante's contemporaries. [...] It is curious that not only Dante's detractors, [...] but some of his admirers, insist on the separation of Dante's 'poetry' and Dante's 'teaching'» (pp. 162-163).

<sup>163</sup> ID., *Dante*, a pp. 258-259.

invece è davvero dentro la poesia, fusa e identificata con lei, vuol dire che allegoria non c'è, ma unicamente immagine poetica, la quale non si circoscrive mai a cosa materiale e finita, ed ha sempre valore spirituale e infinito.<sup>164</sup>

L'allegoria, dunque, non è mai poesia, e le due cose per Croce sono sempre distinte; la suddivisione effettuata da Rosselli all'interno del sonetto allegorico fra i versi attinenti alla «poesia» e quelli attinenti alla «prosa» (che, per altro, sono quelli all'interno dei quali sono decriptate le immagini allegoriche che aprono e chiudono il componimento) potrebbe corrispondere a un tentativo di applicare al testo una lettura di tipo crociana. È tuttavia da osservare che nel libro del 1921 Croce sostiene che il sonetto «non è da considerare» come «allegorico», trattandosi di «nient'altro che la rappresentazione di una condizione d'animo»<sup>165</sup>. Vero è che, come abbiamo visto (*ut supra* 2.1.1), poiché la nonna ebbe modo di frequentare a Firenze Benedetto Croce, Amelia Rosselli potrebbe aver appreso le idee crociane sulla *Commedia* non attraverso la lettura di *La Poesia di Dante*, ma per via indiretta e dunque ignorare le specifiche considerazioni crociane sul sonetto. È però possibile fare anche un altro tipo di ipotesi, che allaccerebbe le postille rosselliane a una critica, come si era anticipato, postrociana<sup>166</sup>, quella di Gianfranco Contini.

Nell'*Introduzione alle Rime di Dante*, stesa nel 1938 e pubblicata l'anno successivo in allegato all'edizione curata per Einaudi della «più superba collezione di 'estravaganti'»<sup>167</sup>, infatti, Contini individua nel sonetto l'inizio dell'«allegorismo» dantesco, in quanto si verifica nel testo il «divorzio dei significati» che ha in sé sempre «il rischio della poesia allegorica»<sup>168</sup>:

Da un lato, dunque, pluralità di sensi, duplicità di piani che slittano l'un sull'altro, interferendo, non mai combaciando perfettamente; d'altro lato, possibilità che l'esposizione filosofica, la “prosa” della definizione idealistica, rimanga solitaria e squallida<sup>169</sup>

La suddivisione effettuata da Rosselli fra i versi di «prosa» e quelli di «poesia» nel sonetto ricalca perfettamente quanto scritto da Contini relativamente al componimento, all'interno del quale lo squallore della sola «prosa» è evitato grazie alla ricomposizione, dopo i versi centrali che illustrano il significato allegorico delle due figure femminili sulle quali si apre il sonetto, dell'«unicità d'amore»

---

<sup>164</sup> BENEDETTO CROCE, *La poesia di Dante*, a cura di GIORGIO INGLESE, Napoli, Bibliopolis, 2021, pp. 19-20.

<sup>165</sup> *Ivi* p. 45.

<sup>166</sup> GIANFRANCO CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, in *Id.*, *Altri esercizi. 1942-1971*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 31-70 a p. 67.

<sup>167</sup> *Id.*, *Introduzione alle Rime di Dante*, in *Id.*, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 3-10, a p. 4.

<sup>168</sup> *Ivi*, p. 15; «fin qui non si parlava di allegorismo, nel senso corrente (dualistico) di questa parola, anzi la poetica oggettiva che s'è descritta è press'a poco l'inverso dell'allegorismo, come tutta presa dalla preoccupazione eminentemente unitaria della presentazione sensibile di fatti interni. L'allegorismo s'inizia col divorzio dei significati».

<sup>169</sup> *Ibidem*.

che torna a esprimersi «nella solidarietà primitiva, proclamata, si noti bene, da Amore in quanto “fonte del gentil parlare”, in quanto “dittatore”»<sup>170</sup>.

Il sonetto è identificato da Contini come un momento importante all'interno delle *Rime*, in quanto segna un «momento di “transito” poetico»<sup>171</sup>, il «passaggio» insito nell'«estensione della poesia amorosa alla poesia morale» che permise al «*bello stilo*» di «uscire» «dalle *nove rime*»<sup>172</sup>. Un momento cruciale, insomma, all'interno della raccolta, la cui frammentarietà è interpretata come l'espressione di una «serie di tentativi»<sup>173</sup> poetici, un «travaglio esplorativo» nutrito dal «furore dell'esercizio» che si sarebbe «placato» solo nella *Commedia*<sup>174</sup>, unica opera all'interno della quale è raggiunta l'«unità» ricercata da Dante<sup>175</sup>. Già in questo saggio introduttivo si scorgono i prodromi teorici che porteranno Contini, vent'anni più tardi, a definire la *Commedia* come «l'autobiografia»<sup>176</sup> lirica di Dante, teoria che, come vedremo (*infra* 2.1.3 e 4), parrebbe essere stata attentamente meditata e interiorizzata da Rosselli, la quale, se si accetta l'ipotesi che si sta avanzando relativamente alle postille a *Due donne in cima a la mente mia*, parrebbe essere stata colpita dalle sue prime accennate manifestazioni già nella prima metà degli anni Cinquanta, ovvero proprio negli anni in cui la poeta era alla ricerca della propria identità artistica e sperimentava, come si può osservare nel laboratorio poetico di *Primi Scritti*, con i propri modelli e le proprie «tre lingue-madri»<sup>177</sup>; ma su questo torneremo, approfondendo, nel quarto capitolo.

Ora è invece opportuno notare che nell'*Introduzione* continiana è presente un appello a Eliot, di cui viene citato proprio il saggio del 1929 in relazione alla definizione di «“individuo assoluto”» stilnovista, «personaggio che parla in prima persona» la cui esperienza è «spersonalizzata» e «trasferi[ta] in un ordine universale»:

questa verità è stata esposta come segue dal più illustre dei poeti inglesi d'oggi, non appena egli ha negato che il “romanzo” dantesco possa avere l'odierno significato di confessione<sup>178</sup>

---

<sup>170</sup> *Ibidem*.

<sup>171</sup> Ivi, p. 16.

<sup>172</sup> Ivi, pp. 14-15.

<sup>173</sup> Ivi, p. 5.

<sup>174</sup> Ivi, p. 20.

<sup>175</sup> Ivi, p. 18: «Siamo remoti dal livellamento ascetico (e, come ogni asceti, rinunciatario) della *Vita Nuova*; e il nuovo senso del reale postula un tessuto più ricco, complementi e componenti che non si rintracciano nel canzoniere del secondo periodo: ancora una volta, rotta quella prima stilnovistica unità (che ora appare provvisoria), ci troviamo in presenza di frammenti estremamente ragguardevoli, che certamente cospirano a un'unità; ma essa esiste fuori di lì, non ripeteremo dove, soltanto, essa si attui».

<sup>176</sup> ID., *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in ID., *Un'idea di Dante*, cit., pp. 33-62, a p. 40. Il saggio uscì per la prima volta su «Approdo letterario», gennaio-marzo, 1958.

<sup>177</sup> LAURA BARILE, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pisa, Pacini editore, 2015, p. 19.

<sup>178</sup> G. CONTINI, *Introduzione alle Rime*, cit., a p. 10.

e la cui teoria del correlativo oggettivo è utilizzata per delineare la figurativizzazione delle «reazioni soggettive»:

Un sistema, per così dire, plastico di rapporti tra cose è il solo modo col quale, per lui [lo stilnovista], tollerino di ordinatamente esprimersi gli oggetti del suo sogno: quello che recentissimi, e un po' eccentrici, lettori anglosassoni, partendo dalle premesse che si son lette, esprimono con la suggestiva formula del "correlativo oggettivo". Curandosi solo che la figurazione non sia irrelata e poco preoccupandosi del concreto soprasenso, tali estrosi interpreti saranno esegeticamente insufficienti; in pratica, tuttavia, un esercizio di traslitterazione della figurazione oggettiva stilnovistica negli schemi della rappresentazione soggettivistica di tipo "romantico" può servire, oggi, pedagogicamente a mostrare il significato di quell'incarnazione in termini plastici.<sup>179</sup>

Non si vuole qui sostenere che la lettura continiana abbia preceduto, per Rosselli, quella eliotiana, tuttavia è interessante osservare, già nella prima metà degli anni Cinquanta, una possibile influenza continiana nel dantismo della poeta, forse incoraggiata proprio da certa «consonanza di Contini con Eliot»<sup>180</sup>. Un'affinità che ha portato Uberto Motta a giudicare non «improprio sospettare un minimo abbarbicamento dei due saggi danteschi di Contini del '65 fra le pagine del *Dante* [1929] di Eliot»<sup>181</sup> e che si impennerebbe su due tematiche. La prima interesserebbe il «metodo più corretto per assaporare e interpretare la poesia di Dante»<sup>182</sup>: per entrambi, infatti, è possibile «leggere» Dante e «godere» della sua poesia «prima di aver capito tutto», tuttavia «la tentazione di capire più e meglio insorge inevitabilmente nell'amatore di poesia»<sup>183</sup>. La seconda, invece, sarebbe un'attenzione di tipo linguistico all'opera dantesca<sup>184</sup>: per Eliot, lo abbiamo detto, il «'Florentine' speech», «product of universal Latin», insieme alla «lucidity» di stile<sup>185</sup>, sarebbero fra le prime cause della "facilità" dantesca; per Contini, invece, la «memorabilità (o "citabilità") della poesia di Dante»<sup>186</sup> sarebbe

---

<sup>179</sup> Ivi, p. 11. Il passo a cui fa riferimento Contini, che lo cita traducendolo egli stesso, dal momento che il saggio apparso in traduzione in Italia solo nel 1942, è il seguente: «It is difficult to conceive of an age (of many ages) when human beings cared somewhat about the salvation of the 'soul', but not about each other as 'personalities'. Now Dante, I believe, had experiences which seemed to him of some importance; not of importance because they had happened to him and because he, Dante Alighieri, was an important person who kept press-cutting bureaux busy; but important in themselves; and therefore they seemed to him to have some philosophical and impersonal value» (T. S. ELIOT, *Dante*, cit., a pp. 272-273).

<sup>180</sup> UBERTO MOTTA, *La poesia di Dante. Da Croce a Contini*, in CRISTINA CAPPELLETTI (a cura di), *Il centro e il cerchio. Convegno dantesco. Brescia, Università Cattolica, 30-31 ottobre 2009*, «Testo», 61-62, anno XXXII, gennaio-dicembre 2011, pp. 45-64, a p. 58.

<sup>181</sup> Ivi, p. 60.

<sup>182</sup> *Ibidem*.

<sup>183</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Filologia ed esegesi dantesca*, in ID., *Un'idea di Dante*, cit., pp. 113-142, a p. 114; Eliot nel saggio del 1929 scrive: «One might say that understanding of the scheme, the philosophy, the concealed meanings, of Dante's verse was *essential* to appreciation; and on the other hand one might say that these things were quite irrelevant, that the poetry in his poems was one thing, which could be enjoyed by itself without studying a framework which had served the author in producing the poetry but could not serve the reader in enjoying it. [...] The enjoyment of the *Divine Comedy* is a continuous process. If you get nothing out of it at first, you probably never will; but if from your first deciphering of it there comes now and then some direct shock of poetic intensity, nothing but laziness can deaden the desire for fuller and fuller knowledge» (T. S. ELIOT, *Dante*, cit., a pp. 237-238)

<sup>184</sup> U. MOTTA, *La poesia di Dante. Da Croce a Contini*, cit., a pp. 61-62.

<sup>185</sup> T. S. ELIOT, *Dante*, cit., a p. 239.

<sup>186</sup> U. MOTTA, *La poesia di Dante. Da Croce a Contini*, cit., a p. 61.

profondamente connessa alla sua lingua, che lo rende «linguisticamente [...] un profeta e un classico», e in quanto tale «produttore di *auctoritates*»<sup>187</sup>.

Se da Eliot l'autrice potrebbe aver colto il potenziale di universalità e oggettivizzazione insito nel meccanismo allegorico dantesco, Contini, invece, potrebbe averle ispirato la risemantizzazione metapoetica della grande allegoria dell'*iter ad Deum*. Nel saggio del 1939, infatti, Contini impiega alcune espressioni metaforiche per descrivere determinate dinamiche e fasi del percorso poetico dantesco che, lo vedremo (*infra* 3), è possibile ritrovare, connotate in senso metapoetico, nella poesia di Rosselli. La varia sperimentazione tecnica riscontrabile nelle *Rime*, ad esempio, è definita dal critico come «una cosa dell'ordine sacrale, [...] la via del suo esercizio ascetico»<sup>188</sup> e lo scontro con gli aspetti più ostici della composizione, come la «rima ch'è il "centro di difficoltà"»<sup>189</sup>, è correlato a quello con l'«ostacolo» morale, «il nemico da vincere tutt'i giorni, lo stato permanente di guerra, la coscienza dell'eros pericoloso a cui cede, e in cui trova perfezione e gloria, il poeta»<sup>190</sup>, per il quale «il "mezzo" tecnico non [è] che strumento d[i] indagine [...], e più esattamente è la stessa religiosa sete in atto»<sup>191</sup>. Ma anche oltre il confine testuale delle *Rime* Contini sembra portare avanti questo discorso metaforico che fa della ricerca poetica un percorso ascetico disseminato di interiori psicomachie e ricadute<sup>192</sup>, quando parla di «livellamento ascetico (e, come ogni asceti, rinunciatario) della *Vita Nuova*»<sup>193</sup>.

Il dantismo rosselliano, dunque, senz'altro è definibile anche come un dantismo di ascendenza modernista, in quanto filtrato dall'esperienza poetica e critica eliotiana, la quale, tuttavia, parrebbe accompagnarsi e intrecciarsi al dantismo postrociano di Contini, all'interno del quale Rosselli potrebbe forse aver trovato una sintesi fra il dantismo di scuola italiana e quello di scuola americana. L'ultimo «mediatore» che prenderemo in analisi in questo capitolo, Eugenio Montale, d'altra parte, strutturò il proprio dantismo (a partire da *Le occasioni*) proprio sulla fusione di questi due modelli di avvicinamento e interpretazione del modello dantesco: l'incontro del poeta con Contini e quello con la poesia e la critica di Eliot, entrambi verificatisi negli anni Trenta, furono infatti decisivi nella

---

<sup>187</sup> G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, cit., pp. 76-77.

<sup>188</sup> ID., *Introduzione alle Rime*, cit., a p. 6.

<sup>189</sup> Ivi, p. 7.

<sup>190</sup> *Ibidem*.

<sup>191</sup> Ivi, p. 8.

<sup>192</sup> Ivi pp. 19-20, relativamente alla «montanina»: «A tutto rigore, non restiamo dunque ancora sul cantiere? E addirittura non questioni d'*atelier*, ma di vecchie e lievemente neghittose convenzioni, presenta la montanina: che da un lato denuncia indubbiamente l'esperienza petrosa (ma conviene non esagerare: essa è irrigidita nel suo contenuto o "motivo"; e fecondità linguistica trova solo nell'apertura della quinta stanza, "Così m'hai concio, Amore..."); e pure ci ripiomba, per una larga zona e per il tono complessivo, a un sicilianeggiare sprovvisto degli antichi meriti d'ingenuità [...] La montanina è la sola lirica di Dante a cui si riesca ad assicurare una data relativamente tarda, ed è su una linea involutiva, quasi d'errore».

<sup>193</sup> Ivi p. 18.

configurazione del rapporto del poeta con Dante<sup>194</sup>. In questo cronologicamente più vicino “padre poetico” Rosselli sembrerebbe aver trovato un modello di dantismo con il quale misurarsi e, come vedremo, intrattenere un dialogo marcatamente metapoetico.

### 2.1.3 Dante metapoetico

Alla pagina 106 della sua copia<sup>195</sup> della prima edizione de *La bufera e altro*, ovvero in quella antistante la poesia *L'ombra della magnolia*, Francesco Carbognin ha rinvenuto una lezione manoscritta – «se non proprio la prima stesura [...] certamente una delle [...] primissime lezioni»<sup>196</sup> – della lirica *perché io non voli, purché tu non*. Attraverso il confronto fra l'autografo, il testo approdato nella sezione *Poesie* del libro del 1964, e il componimento montaliano, lo studioso è arrivato a concludere che nella poesia rosselliana è possibile osservare l'esito di «una calcolata operazione di *ipocodifica*» del testo montaliano che, scomposto dalla poeta «in dettagli tematico-lessicali (quali il ‘volare’ di Clizia), retorici (l'anafora del pronome di seconda persona singolare), lessicali»<sup>197</sup>, assurge a «prossimo antecedente ipotestuale»<sup>198</sup> di *perché io non voli*....

Se Montale ne rappresenta l'interlocutore “di primo grado”, tuttavia il testo si offre come esempio estremamente efficace di una delle caratteristiche modalità dell'intertestualità rosselliana, l'ibridazione, «il processo di *contaminatio* e di *calibrata* [...] rifrazione» cui l'autrice «sottopo[n]e le

---

<sup>194</sup> TIZIANA DE ROGATIS, *Montale tra Eliot e Dante*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia. Università di Siena», vol. XVII, 1996, pp. 231-264, a pp. 253-254: «Nella fase di passaggio dagli *Ossi* alle *Occasioni* si deve sottolineare la preminente influenza di Contini [...] una diretta ed esplicita influenza del critico, in particolare dei suoi studi di filologia romanza, nello sviluppo e nella disposizione della materia poetica del secondo libro. Infatti, lo stesso nome di Clizia è ripreso dal commento di Contini a un sonetto di Dante a Giovanni Quirini [...] ma [...] quello che ci preme sottolineare è che l'evoluzione del ‘fantasma’ in *visiting angel* e lo stesso repertorio di matrice stilnovista [...] è ripreso dalla rilettura che Contini fa dello Stilnuovo [...] nella *Introduzione* alle *Rime* [...] l'impersonalità della figurazione allegorica poteva [...] essere riattualizzata ne[l] [...] correlativo oggettivo [...] Il [montaliano] processo di oggettivazione [...] prende forma proprio a partire dalla proiezione della vicenda d'amore sullo sfondo di una struttura allegorica [...] su questa strada, poi, si apriva il confronto con l'interpretazione eliotiana, che diventerà il punto di vista privilegiato dal quale Montale guarderà a Dante»; cfr. anche ERNESTO LIVORNI, *T. S. Eliot, Eugenio Montale e la modernità dantesca*, Firenze, Le Lettere, 2020, p. 19: «la stesura delle *Occasioni* deve essere considerata anche alla luce delle conversazioni che Montale e Contini condussero all'insegna degli studi danteschi che quest'ultimo portava avanti [...] [l']intima amicizia con il critico dantesco [...] [ebbe] un ruolo primario anche nell'ambito della poesia della *Bufera e altro* [...] La conversazione che Montale intrattiene con la critica dantesca di Contini negli anni Trenta coincide con il suo incontro con la poesia di Eliot attraverso la [...] mediazione di Praz».

<sup>195</sup> EUGENIO MONTALE, *La bufera e altro*, Vicenza, Neri Pozza, 1956, p. 106 (FAR 143); nella biblioteca rosselliana, oltre a questa prima edizione – recante firma di possesso con data 1956 – abbondantemente compulsata e fittamente annotata, è presente anche la ristampa del 1963, nella quale l'autrice interviene molto meno, limitandosi a rimandare a pagine di interesse (ID., *La bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1963, FAR 119). ID., *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 300-301.

<sup>196</sup> F. CARBOGNIN, “Attraversando” Montale, cit., a p. 47.

<sup>197</sup> Ivi, p. 53.

<sup>198</sup> Ivi, p. 48: *L'ombra della magnolia* è «una concettualmente e lessicalmente implicata con il testo ritrovato, tanto da costituirne il prossimo antecedente ipotestuale; di essa, infatti, i termini “sorvoli” (v. 13) “caduti” (v. 3) “Addio” (v. 27), “Sposo” (v. 18), “ombra” (v. 1 e v. 23, oltre al titolo *L'ombra della magnolia*) trovano eco in “voli” (v. 1), “cada” (v. 2), “addio” (v. 4), “Sposo” (v. 5), “ombre” (v. 10) di *perché io non voli*...».

diverse forme dell'espressione e del contenuto attinte» dai suoi modelli<sup>199</sup>; tale meccanismo intertestuale è nella poesia di Rosselli «altamente produttivo»: la «resa straniante dei diversi materiali citazionistici e delle rispettive poetiche a essi sottese»<sup>200</sup> permette infatti all'autrice, grazie alla «strategic[a] [...] “deterritorializzazione” dei dati citazionistici [...] dallo specifico *habitat* testuale di provenienza»<sup>201</sup>, la costruzione di un «sistema mitico artificiale secondario»<sup>202</sup>. Oltre all'ipoteso portante, che assomma alla lirica della *Buferia* anche tessere prelevati da altri *loci* dell'opera montaliana<sup>203</sup>, Carbognin ha infatti localizzato nel testo rosselliano, in aggiunta a «un plausibile riferimento a uno dei *Pensieri* di Leonardo Da Vinci»<sup>204</sup>, «un contesto presupposto secondo, concorrenziale a quello montaliano»<sup>205</sup>, la *Commedia* di Dante.

L'autografo, infatti, in luogo di «ch'io dorma, nell'infortunato addio» (v. 3 della redazione definitiva), presenta l'aggiunta del sintagma «nel deserto di / queste spiagge» (vv. 3-4 «ch'io dorma, nel deserto di / queste spiagge, nell'infortunato addio») <sup>206</sup>, da collegarsi a due passi danteschi, *Inferno* I, 29 («piaggia diserta») e *Inferno* II, 60 («diserta piaggia»). Inoltre, il «gioco di ombre» rosselliano (v. 9 della redazione definitiva), non solo serba il generico ricordo delle «‘ombre’ dell'oltretomba dantesco»<sup>207</sup>, ma allude a un'anima specifica, quella beata di Piccarda Donati, e, ribaltandolo, «al luminoso e ingannevole sfondo del Cielo della Luna»<sup>208</sup> (*Par.* III, 10-18). Seguire questo «gioco d'ombre» «equivale al ‘tirare il sasso nell'acqua’ [perchè io non voli... v. 10], al perdere l'oggetto della ricerca; così come l'ombra luminosa di Piccarda, alla fine del canto dantesco, ‘vanío / come per

<sup>199</sup> Ivi, p. 57-58.

<sup>200</sup> Ivi, p. 60.

<sup>201</sup> ID., *Una grammatica della dissonanza: Amelia Rosselli e Georg Trakl*, in ID., *Le armoniose dissonanze*, cit., pp. 67-86 a p. 70.

<sup>202</sup> ID., “Attraversando” Montale, cit., a p. 60. «Dalle osservazioni precedenti, risulta possibile avanzare l'ipotesi che Amelia Rosselli sia intenzionata a costruire e mettere in scena, nelle sue poesie, un sistema secondario di miti (direbbe il Roland Barthes di *Mythologies*, secondo il quale “l'arma migliore contro il mito è forse mitificarlo a sua volta, è produrre un mito artificiale [...] un mito secondo” [ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1993, p. 216]), derivandolo dalla trasformazione di specifiche situazioni liriche elaborate dalle poesie di Montale» (ivi, p. 53).

<sup>203</sup> Il «sostrato ipotestuale di matrice montaliana» (ivi, p. 49) è arricchito di eco provenienti da diversi componimenti di *Ossi di seppia* (*Ora sia il tuo passo, Marezzo, Caffè a Rapallo, Casa sul mare e I morti* – E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., a pp. 36, 118-120, 29-30, 121-122, 123-124) e dalla poesia *A Liuba* da *Le Occasioni* (ivi, p. 155) (F. CARBOGNIN, “Attraversando” Montale, cit., pp. 53, 48-50 e 58).

<sup>204</sup> Ivi, p. 58, inoltre, Carbognin nota che «al Leonardo de l'Ultima cena (o Cenacolo) [...] è riconducibile anche il sintagma rosselliano “l'Unica / Cena”». Il pensiero leonardesco al quale Carbognin fa riferimento è il seguente: «La fama vola e si leva al cielo, perché le cose vertuose sono amiche a Dio. La infamia sottosopra figurare si debbe, perché tutte le sue operazioni sono contrarie a Dio e inverso l'inferi si dirizzano» (LEONARDO DA VINCI, *Pensieri*, in ID. *Scritti Letterari*, a cura di AUGUSTO MARINONI, Milano, Rizzoli, 1952; il libro è presente nella biblioteca dell'autrice (FAR 2354).

<sup>205</sup> F. CARBOGNIN, “Attraversando” Montale, cit., p. 58

<sup>206</sup> La lezione manoscritta riporta un verso in più rispetto a quella data alle stampe.

<sup>207</sup> F. CARBOGNIN, “Attraversando Montale”, cit., p. 59.

<sup>208</sup> *Ibidem*, Carbognin offre una serie di «dettagli intertestuali», evidenziando con il corsivo – pratica che ora si riprodurrà – nell'ipoteso dantesco le parole prelevate da Rosselli: «[...] a la cui norma [di Maria] / nel vostro mondo giù si veste e vela, / perché fino al morir si vegghi e dorma / con quello sposo ch'ogne voto accetta / che caritate a suo piacer conforma» (*Par.* III, vv. 98-102).

acqua cupa cosa grave' (vv. 122-123)»<sup>209</sup>. Il «tirare il sasso nell'acqua», tuttavia, è anche un intarsio montaliano, in quanto somma del «tiro di sasso» di *Ora sia il tuo passo*<sup>210</sup>, «metafora temporale-spaziale»<sup>211</sup>, con altri luoghi montaliani, come i versi 39-40 di *Marezzo* («come una pietra di zavorra affonda / il tuo nome nell'acque con un tonfo!»)<sup>212</sup>.

In *Perché tu non voli...* attraverso l'ibridazione dell'ipotesto montaliano con quello dantesco Rosselli allestisce un «confront[o] *bellic[o]* tra i materiali citazionali»<sup>213</sup>: infatti, pur essendo la presenza montaliana notevolmente più consistente rispetto a quella dantesca, la prima parrebbe assumere, rispetto alla seconda, «un ruolo assiologicamente negativo»<sup>214</sup>. L'allusione rosselliana al dantesco «error» (*Paradiso* III, 17) costituisce per Carbognin il «supporto motivazionale» dello straniamento inflitto al testo di Montale, mediando questa «tra la ristretta *ratio* interna del testo e le ragioni retoriche, lessicali e sintattiche» che Rosselli avrebbe poco tempo dopo descritto in *Spazi Metrici*<sup>215</sup>. Già in *Diario in Tre Lingue*, infatti, la poeta annotava come l'innegabile «virtuosismo metrico» di Montale le apparisse però limitato dall'«irregolarità» propria del «ritmo moderno dovut[a]» alla «varietà di durata (irrazionale musicale) della sillaba»<sup>216</sup>, ovvero, come chiosa Carbognin, dall'«'irregolarità' del 'ritmo' [...] provocata dall'attenzione determinante prestata dal poeta moderno ai dati contenutistici»<sup>217</sup>. *Perché io non voli...*, dunque, si struttura come una «*bellica variante* [...] del movimento metrico-ritmico intrapreso dal discorso dell'io lirico montaliano», che si caratterizza come una «*forma* [...] fortemente 'intenzionata' nel senso del significato» e a cui è contrapposta «una *forma* di rappresentazione lirica oggettivamente necessitata e coerente», ovvero l'«allegorismo dantesco»<sup>218</sup>. Come scritto da Singleton in *La poesia della Divina Commedia*, il «numero tre» è «l'unità strutturale di base della *Commedia* – ciò che tiene insieme il poema come una catena sospesa al suo Fine uno e trino»<sup>219</sup>; la *Commedia* è suddivisa in tre cantiche, ciascuna, salvo la prima, di 33 canti (in modo che, comunque, i canti che compongono il poema siano 100, numero della totalità) e le terzine di endecasillabi, oltre a essere naturalmente composte da 3 versi, quando questi sono piani (ovvero nella maggior parte dei casi, essendo piuttosto rari gli endecasillabi sdrucchioli e tronchi), contano 33 sillabe. Non è necessario che Rosselli avesse letto Singleton o

---

<sup>209</sup> Ivi, p. 60.

<sup>210</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 36.

<sup>211</sup> F. CARBOGNIN, «Attraversando Montale», cit., p. 50.

<sup>212</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., 118-120.

<sup>213</sup> F. CARBOGNIN, *Notizie su Variazioni Belliche*, cit., a p. 1297.

<sup>214</sup> ID., «Attraversando Montale», cit., p. 62.

<sup>215</sup> *Ibidem*.

<sup>216</sup> AMELIA ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 597-653, a p. 601.

<sup>217</sup> F. CARBOGNIN, «Attraversando Montale», cit., p. 63.

<sup>218</sup> Ivi, p. 65.

<sup>219</sup> CHARLES S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino, 1978, p. 89: «quel numero tre che si vedeva risplendere per ogni dove nell'universo diventa l'unità strutturale di base della *Commedia* – ciò che tiene insieme il poema come una catena sospesa al suo Fine uno e trino».

Guénon<sup>220</sup> per notare la simbologia numerica insita nella struttura del poema, dal momento che alcuni volumi presenti nella biblioteca dell'autrice dimostrano un suo interesse per la numerologia, disciplina che non fu estranea all'elaborazione dello spazio metrico<sup>221</sup>.

Questa polarizzazione, tuttavia, viene ripensata e sovvertita proprio in concomitanza con la rivalutazione della poesia dello spazio metrico insito nella seconda sezione di *Variazioni Belliche*. Come ho tentato di dimostrare nell'articolo *Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'Inferno in Variazioni belliche*<sup>222</sup>, nella sua prima raccolta di versi, infatti, la poeta ascrive alle riscritture del canto di Paolo e Francesca un valore marcatamente metapoetico: nella prima sezione del libro del '64 *Inferno V* è lo strumento attraverso il quale Rosselli avvia un dialogo con i propri "padri letterari", la cui eredità è attraversata e superata dalla poesia rosselliana, che, anche se in questa fase riserva ancora all'io lirico una posizione preminente, occhieggia già lo spazio metrico. Ciò è osservabile nella poesia *e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non*, in cui l'io, confrontandosi con la tradizione – un «'olimpo poetico'» che viene sottoposto alla «pratica di saccheggio e riformulazione» tipicamente rosselliana –, se ne sente respinto (vv. 3-5 «...io che chiedevo / giocare con gli dei e brancolavo / come una povera mignotta su e giù / l'oscuro corridoio...»); come forma di protesta, l'io «impugn[a] le proprie ragioni poetiche», che si materializzano in «quelli che [...] potremmo indicare come due segnali di *Inferno V*, la "grandine" e il "vento"», «rifiuta[ndosi] di prendere una posizione servile», e continuando a configurare la propria poesia come «disincantati singhiozzi di leone»<sup>223</sup>. A quest'altezza del libro del '64 il modello montaliano, rispetto a quello dantesco, sembra ancora rappresentare i rischi (l'eccesso di passionalità e soggettività) scorti da Rosselli nella poesia lirica, ai

---

<sup>220</sup> RENÉ GUÉNON, *L'esoterismo di Dante*, Milano, Adelphi, 2021, pp. 73-75: «tutti sanno che la divisione generale del poema è ternaria [...] c'è anche 33 che è il numero dei canti in cui si divide ciascuna delle tre parti; soltanto l'*Inferno* ne ha 34, ma il primo è piuttosto l'introduzione generale, che completa il numero totale di 100 per l'insieme dell'opera. D'altra parte, conoscendo l'importanza del ritmo per Dante, è lecito pensare che non abbia scelto arbitrariamente il verso di undici sillabe, e nemmeno la strofa di tre versi che ci ricorda il ternario; ogni strofa ha 33 sillabe [...] e i diversi multipli di 11 [...] hanno tutti un valore simbolico particolare»; il libro, pubblicato nel 1925, comparve per la prima volta tradotto in Italia nel 1957.

<sup>221</sup> Cfr. CHIARA CARPITA, «Spazi metrici» tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del 'nuovo geometrismo' di Amelia Rosselli, in «Moderna», xv, 2, 2013, pp. 90-96: «Per comprendere il legame tra etnomusicologia e la formulazione di un "nuovo geometrismo", ovvero l'invenzione di una nuova forma metrica chiusa, [...] di importanza fondamentale [...] *Traité de musicologie comparée* di Alain Daniélou» (p. 191) (il testo è: ALAIN DANIELOU, *Traité de musicologie comparée*, Paris, Hermann, 1959, FAR 1881); «Rosselli era interessata al pitagorismo e alla numerologia come dimostra la presenza nella sua biblioteca di due volumi postillati di Matila Ghyka, *Le nombre d'or* e *Le rythme*» p. 92 (i testi sono: MATILA C. GHYKA, *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1938, FAR 2545 1, e Id., *Essai sur le Rythme*, Paris, Gallimard, 1931, FAR 2775); cfr. anche EAD., *La quête delle forme universali: sulle postille della biblioteca di Amelia Rosselli*, in ANDREA AVETO, DAVIDE DALMAS, LUCA STEFANELLI (a cura di), *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale*, Genova, Genova University Press, 2024, pp. 115-142, a pp. 129-130. Si veda anche STEFANO GIOVANNUZZI, *Attraverso la biblioteca di Amelia Rosselli: Pitagora, i numeri, l'oriente*, in P. MARINI, M. G. PONTESILLI, L. TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli*, cit., pp. 3-20: in particolare Giovannuzzi sottolinea il rapporto fra «una dimensione simbolica del numero» e «le procedure che Rosselli comincia ad adottare in *Serie Ospedaliera* e [...] *Documento*» libri nei quali la «scansione pluristrofica [...] sembra essere regolata dai rapporti numerici che legano la sequenza delle strofe» (ivi, p. 10).

<sup>222</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 107-136.

<sup>223</sup> Ivi, p. 118.

quali invece la voce poetica rosselliana, pur assorbendo l'ipotesto montaliano, è ancora certa di riuscire a sfuggire, come sembrano testimoniare i versi 18-20 («smorzerò all'attenti quel fuoco che / ora balugina come / un vecchio tronco / del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido...»), nei quali, «per rappresentare la propria poesia» Rosselli «sembrerebbe sfruttare da una parte il Montale di *Piccolo testamento*, dall'altra, per significare l'importanza del tema del lutto familiare nella sua poetica, il “dolce nido” dantesco (*Inferno* v, 83) e “le rondinelle” pascoliane»<sup>224</sup>.

In *Variazioni (1960-1961)* questa strategia di autorappresentazione poetica entra in crisi. La forte carica emotiva e autobiografica implicata nell'ipotesto dantesco non collima con la «pretes[a] di universalità»<sup>225</sup> che caratterizza lo spazio metrico, determinando nella voce lirica una spaccatura che prende la forma prima della psicomachia, poi della teomachia e infine del rimpianto per un'adolescenziale forma poetica ormai perduta. Proprio in una variazione che attiene al secondo (quello dello scontro con il divino) dei tre momenti in cui sembra dipanarsi quella che Rosselli ha definito «una problematica religiosa che, al momento della delusione, sfocia in libertà della passione»<sup>226</sup>, che si crede implichi il rifiuto della legge dello spazio metrico (dal momento che la ricerca metrico-stilistica rosselliana prende la forma dell'*iter ad Deum, ut infra* 3), è possibile osservare il rovesciamento della dinamica intertestuale che lega Dante e Montale nel libro rosselliano.

Nella variazione, il cui principale e strutturante ipotesto, intrecciato con il canto v, è *Inferno* III<sup>227</sup>, l'impossibilità di raggiungere la «veracità»<sup>228</sup>, ovvero Dio e l'Empireo, determina nell'io una ribellione mistica che lo porta ad aggirarsi per una «città che [si] duole» (v. 6) della brutalità divina mentre fra le braccia porta un «bambino» dal corpo trivellato di «buchi», immagine della poesia rosselliana devastata dall'inattingibilità della forma cubo (vv. 8-10)<sup>229</sup>. È di nuovo nei versi che

<sup>224</sup> Ivi, p. 119. E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., pp. 319-320, v. 1 «Questo che a notte balugina» e vv. 11-12 «d'una speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare»; GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, Milano, BUR, 2010, pp. 319-320.

<sup>225</sup> AMELIA ROSSELLI, *Pensare in tre lingue* [1990], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 112-115, a p. 113.

<sup>226</sup> EAD., *Fatti estremi* [1987], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 79-90, a p. 85. Cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., p. 127.

<sup>227</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 129-132; il «verso 6 [«...Perversa m'incammino per la città che duole»] è la «riscrittura del verso incipitario di *Inferno* III, “Per me si va nella città dolente”. Oltre all'evidente scioglimento del participio presente in relativa e alla trasformazione dell'impersonale “si va” in una forma che allude anche al primo canto [*Inferno* I, 1 e 35] [...] la parola “perversa” [...] non solo sembrerebbe condensare il “per me si va” dantesco, ma rievocare anche come Francesca definisce il male dei lussuriosi (v. 93 “nostro mal perverso”) [...] questo aggettivo andrebbe a chiarire perché il soggetto non riesca a trovare la “veracità”, ovvero Dio [...] individuando nella passione amorosa un motivo di irrimediabile separazione dal divino. La ripresa dell'*incipit* del canto degli ignavi potrebbe essere anche nell'anafora della parola “perversa” (v. 7), che scimmiotterebbe quella dantesca, oltre che nel poliptoto “duole” (v. 6) “dolgo” (v. 7), che si rifarebbe a quello dantesco (“dolente” e “dolore”))» (pp. 130-131).

<sup>228</sup> v. 3 «Cerco la veracità, ed essa m'elude»; Cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., p. 130: «nella *Commedia* l'aggettivo ‘verace’ è attribuito di Dio e di quanto è proprio del divino, come anche dell'Empireo [...] Potrebbe però innestarsi anche un gioco paronomastico, infatti nel poema la ‘vera città’ è quella dei beati».

<sup>229</sup> Cfr. ivi, p. 131: «si può intravedere un collegamento con *Dopo il dono di Dio*..., variazione in cui [...] la poesia rosselliana prende la forma cristologica del ‘bambino’ (v. 7) e del ‘figlio’ (v. 13). Allora, anche questo bambino trivellato di buchi potrebbe considerarsi figura della poesia, che, nonostante tutti gli sforzi della voce poetante per raggiungere Dio e riconquistare la perfetta forma poetica da lui donata ma poi perduta, è rappresentata, martirizzata dalla ‘brutalità’

suggellano la variazione che troviamo la traccia montaliana: «Sono le parole che ci ingannano. Sono i vili che ci tendono / i fili del disinganno» (vv. 11-12). Qui, infatti, emerge attraverso il *topos* del filo della memoria l'ipotesto di *La casa dei doganieri*<sup>230</sup> (vv. «un filo s'addipana. / Ne tengo ancora un capo»), poesia montaliana oggetto di aspre riscritture da parte dell'autrice<sup>231</sup>. In *Gli angioli che non sanno cadere...*, tuttavia, mentre sono le «parole» a ordire l'inganno, a porgere i «fili» che permettono di svelarlo sono «i vili»<sup>232</sup>: in questo caso Rosselli sembra opporre al modello dantesco quello montaliano, che offrirebbe alla voce poetica la via d'uscita dall'impraticabile «diritta via» che avrebbe dovuto condurla, lungo il metrico-mistico *iter ad Deum*, alla forma-cubo. Non sembra un caso, di fatti, che siano proprio «i vili» a «tend[ere] / i fili del disinganno», dal momento che in *Non da vicino ti guarderò...*, poesia che attiene invece alla prima, fiduciosa, sezione del libro, un'accusa di «viltà» è rivolta al tu che si può identificare con la tradizione lirica del verso libero (vv. 12-13: «tu conosci solo il risparmiato ardore che la tua viltà / scambiò»).

Dante e Montale, dunque, sembrerebbero fatti agire e interagire da Rosselli in quanto vettori di due opposte spinte insite nella propria poesia. Inglobati nel testo rosselliano, infatti, i materiali ipotestuali a loro sottratti verrebbero rifunzionalizzati dall'autrice al fine di comporre un ampio discorso metapoetico finalizzato alla rappresentazione della propria, oscillante, ricerca poetica. La *nonchalance* con la quale Rosselli si appropria del testo dantesco, così come di quello montaliano, quasi mai citati *verbatim* e investiti di un significato interno alla propria *ratio* poetica, potrebbe essere mutuata dal dantismo di Montale. Come scritto da Barański, Montale, confrontandosi con l'ineludibilità del modello dantesco, «rather than rebel against this», lo sfrutta astutamente «by intentionally allowing [...] widely known Dante commonplaces to suggest certain tones and atmospheres or to establish certain existential or spiritual conditions» nei suoi testi; in tal modo, la *Commedia* diviene, per lui, un “magazzino” poetico dal quale rifornirsi a suo piacimento, e gli elementi da essa carpirsi materiali con i quali costruire «new personal syntheses» avvalendosi, frattanto, del «almost universal [...] level of signification which Dante brings to his verse»<sup>233</sup>.

Barański, tuttavia, riconduce la tendenza montaliana a piegare il dettato dantesco alla propria «personal vision and inspiration» a una «memorial rather than a programmatic operation»<sup>234</sup>. Di

---

divina, fra le braccia della poeta-madre (che anche qui, come in *Dopo il dono di Dio...*, sembra assumere le vesti della Vergine)».

<sup>230</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 199.

<sup>231</sup> Cfr. EMANUELA TANDELLO, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007, p. 87.

<sup>232</sup> Le parole che «ingannano» potrebbero rimandare a quelle il cui «senso è duro» (v. 12) per Dante-personaggio in *Inferno* III (cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., p. 131).

<sup>233</sup> Z. G. BARAŃSKI, *Dante and Montale*, cit., a p. 23: «Montale, rather than rebel against this [Dante's influence], cleverly exploits this tyranny by intentionally allowing these widely known Dante commonplaces to suggest certain tones and atmospheres or to establish certain existential or spiritual conditions [...] Montale, therefore, plunders this easily accessible storehouse in a random manner in order to create new personal syntheses, while at the same time making good use of that general, almost universal, level of signification which Dante brings to his verse».

<sup>234</sup> *Ivi*, p. 25.

quest'uso primariamente mnestico sembrerebbe identificarne i vertici agli estremi della produzione poetica dell'autore, negli *Ossi* – lo studioso fa sua l'opinione continiana secondo la quale gli «echi o richiami alla letteratura» del libro sono «un fatto casuale»<sup>235</sup> – e a partire da *Satura*, libro in cui di Dante, oggetto di una «parodistic distortion», sopravvivono perlopiù rimasugli, «skeletal, normally one-word references to [...] commonplaces» che, più che come dantismi, si configurano come «clichéd usages of well-worn Montalian obsessions»<sup>236</sup>. Trattamento coerente con il rapporto instaurato dal poeta con la società postbellica, la cui generale insignificanza e pusillanimità è incompatibile con l'uso di Dante che aveva caratterizzato, invece, «Montale's heroic phase»<sup>237</sup>: l'apice del riuso consapevole dall'ipotesto dantesco è identificato infatti dallo studioso ne *La bufera*, raccolta nella quale Barański individua anche l'inizio del rifiuto di esso, poiché l'impiego della fonte dantesca, negli anni della guerra, come «rigorous intellectual and ethical device» ne causa anche l'esaurimento, determinando il ritorno al «level of the marginal, the unintentional, even the cliché»<sup>238</sup> del libro del 1925. In mezzo, *Le occasioni*, raccolta nella quale la consapevolezza del rapporto con la tradizione Europea aumenta parallelamente alla costituzione di «un dialogo più fertile con taluni valori più classici della tradizione italiana», che si rispecchia nell'«approfondimento del dantismo»<sup>239</sup> e in una maggiore abilità nell'adattare e fondere fra loro i *loci* danteschi (ora anche più vari) affinché si conformino alla sua «increasingly bleaker vision»<sup>240</sup>.

La parabola del dantismo montaliano tracciata da Barański bene si sovrappone con quanto osservato in chiusura del precedente paragrafo: l'inizio del dialogo con Contini e del confronto con la poesia e la critica dantesca di Eliot avviati negli anni Trenta parrebbero innescare in Montale un incremento di progettualità nel riuso dell'ipotesto dantesco, producendo «una simbiosi con la [sua] poetica»<sup>241</sup>, come osservato da Maria Corti nella sua analisi del discorso tenuto da Montale in occasione del settecentesimo anniversario della nascita di Dante<sup>242</sup>. Si potrebbe inoltre discutere l'assunto di Barański relativamente alla mancata progettualità nell'uso parodico del modello dantesco nelle raccolte degli anni Settanta: un dissacrante e meno esteso impiego, infatti, non necessariamente determinerà una mancanza di consapevolezza del riuso, soprattutto se, come osservato dallo studioso,

<sup>235</sup> GIANFRANCO CONTINI, *Introduzione a Ossi di seppia*, in ID., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 3-12, a p. 9.

<sup>236</sup> Z. G. BARAŃSKI, *Dante and Montale*, cit., a pp. 32-33.

<sup>237</sup> Ivi, p. 32.

<sup>238</sup> Ivi, p. 31.

<sup>239</sup> PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 77.

<sup>240</sup> Z. G. BARAŃSKI, *Dante and Montale*, cit., a p. 29.

<sup>241</sup> MARIA CORTI, «Esposizione sopra a Dante» di Eugenio Montale, in EAD., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 53-62, a p. 57; «soprattutto nei riguardi della *quaestio de mulieribus*, delle donne assunte a *senhals* [...] intercambiabilità della assente-presente, della creatura salutarifera; quello che conta è il processo di trascendenza subito dal contingente, processo che Montale altrove sancisce con definizione neostilnovistica (EUGENIO MONTALE, *Su "Giorno e Notte": una lettura di Eugenio Montale e una nota di Glauco Cambon*, in «Aut Aut», n. 67, 1962, pp. 44-45, a p. 44)»

<sup>242</sup> Il testo inizialmente intitolato *Esposizione sopra a Dante* venne poi ribattezzato *Dante ieri e oggi* (ID., *Dante ieri e oggi*, in ID., *Sulla Poesia*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Mondadori, Milano, 1976, pp. 15-34).

tale cambiamento è coerente con la più generale visione del mondo, e dunque della poesia, dell'autore.

Ma torniamo a Rosselli: si è proposto di ipotizzare, nello scorso paragrafo, l'influenza della critica continiana, e in particolare dell'*Introduzione alle Rime di Dante*, nell'assimilazione del modello dantesco da parte dell'autrice. Come si diceva, già in questo testo del 1938 inizia a essere tratteggiato il concetto, sviluppato nel saggio del 1958 *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, di «autobiografia [...] di un poeta»<sup>243</sup>. Come abbiamo visto, nella raccolta d'esordio rosselliana le riscritture prelevate dal quinto canto dell'*Inferno* sono connotate in senso metapoetico, e il modo in cui la voce poetica interagisce con esse cambia nel tempo, seguendo l'evoluzione del progetto poetico dello spazio metrico, la cui ricerca si configura come un (frustrato) *iter ad Deum*. Nel saggio del 1958, Contini per «illuminare» lo statuto del «personaggio che dice *io* nella *Commedia*», prima ancora di appellarsi a Singleton – che aveva distinto l'*io* del poema fra «Everyman»<sup>244</sup>, «Io trascendentale» che esprime «l'uomo in generale, soggetto del vivere e dell'agire» al quale attiene «il senso spirituale o mistico», e «io esistenziale» dell'«individuo storico» cui attiene quello «letterale»<sup>245</sup> – si avvale del «personaggio che dice “io” nella *Recherche du temps perdu*» di Marcel Proust:

l'«io» di Proust [...] è il soggetto d'una limitata, definita esperienza storica irripetibile o è il soggetto trascendentale di qualsiasi avventura vitale e conoscitiva? Si sa che la risposta non è alternativa o disgiuntiva [...] la sutura dei due “io” si ravvisa nel corollario inevitabile che la componente romanzesca della *Recherche* si specifica nella storia d'una vocazione letteraria. Il personaggio che dice «io» si riconosce come poeta<sup>246</sup>

Tale è anche «il protagonista di Dante», che, nonostante sia un «personaggio medievale» – e, in quanto tale, calato «in un quadro premeditato, eteronomo; le dimensioni non sono le sue, vengono dal difuori» – è «un personaggio-poeta»:

è affidato al patronato d'un “famoso saggio” e gli si raccomanda per aver cercato con lungo studio il suo volume, taluno lo accoglie eseguendo o citando sue canzoni, addirittura lo saluta iniziatore d'una nuova maniera, egli si affida ad Apollo e alle Muse, sarà incoronato dell'amato alloro.<sup>247</sup>

---

<sup>243</sup> G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, cit., p. 40.

<sup>244</sup> C. S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino, 1978, p. 139.

<sup>245</sup> G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, cit., a p. 35.

<sup>246</sup> Ivi, p. 34.

<sup>247</sup> Ivi, pp. 38-39.

Per questa ragione, all'interno dell'«itinerario dantesco» diventa spesso «superfluo cercar di distinguere» fra sfera «letteraria o vitale», e questo è evidente in particolar modo nella prima «tappa»<sup>248</sup> di questo viaggio, rappresentata dall'incontro con Francesca:

*L'Inferno* (e il *Purgatorio*) di Dante è anche il luogo dei suoi peccati vinti, la sede delle sue tentazioni superate. Francesca, ci se ne scorda qualche volta, è il primo dannato che conversa con Dante; la lussuria, il primo vizio ch'egli stacca da sé, guarda e giudica. Che Dante superi Paolo, e che Beatrice superi Francesca (dopo tutto, platonismo a parte, né Dante né Beatrice avrebbero potuto esibire un certificato di stato libero), vuol dire che è oltrepassato lo stadio dell'amor cortese, della mera «*probitas*», dell'etica mondana, che perdura nello Stil Novo e si prolunga nella *Vita Nuova*.<sup>249</sup>

Il canto V è il punto di partenza di un processo di «superamento [...] stilistico-morale» che troverà il suo compimento sulla cornice purgatoriale dei lussuriosi «nel fuoco di Arnaut (fuoco che affina, come per corrente provenzalismo fa il fuoco d'amore)»<sup>250</sup>: «ogni tappa e sosta del [...] viaggio oltreterreno è una modalità» che «compete all'«io» storico di Dante, all'«io» che è io, poeta [...] «io» antico vittoriosamente attraversata; quei [...] interlocutori sono loro, storici, e sono altro, simbolo e funzione»<sup>251</sup>, rappresentazioni di diversi tipi di esperienze letterarie (stilnovista, comico-realista, petrosa), che una volta affrontate e «corrett[e]», possono essere assorbite «nella sintesi ed enciclopedia degli stili: appunto la *Commedia*»<sup>252</sup>.

È possibile ipotizzare che Rosselli abbia letto questo saggio continiano – il cui anno di pubblicazione, fra l'altro, coincide con quello di nascita dello spazio metrico (vedi *infra* 3.2) – all'interno del quale sono presenti punti che non entrano in risonanza soltanto con l'uso rosselliano del canto dei lussuriosi come emblema di un tipo di poesia che, a una certa altezza del proprio cammino poetico, l'io lirico tenta di allontanare da sé. Nel saggio continiano, infatti, Rosselli potrebbe aver trovato nell'io della *Commedia* descritto dal critico – un io che assolve al contempo molteplici funzioni (Io trascendente, io esistenziale, io personaggio e io poeta) – una soluzione capace di rendere compatibili la sua ricerca di universalità e le forti istanze della propria esperienza autobiografica. Si potrebbe domandare: perché non rifarsi al modello cronologicamente più vicino esemplato da Proust – che Rosselli, per altro, poteva fruire anche in lingua originale? Da una parte, la risposta la adduce proprio Contini, che nel saggio utilizza, per descrivere le caratteristiche proprie del personaggio medievale, il quale si muove «in un quadro premeditato» le cui «dimensioni [...] vengono dal difuori»<sup>253</sup>, parole che potrebbero aver attirato l'attenzione dell'autrice che pochi anni prima, in

---

<sup>248</sup> Ivi, p. 48.

<sup>249</sup> Ivi, pp. 47-48.

<sup>250</sup> Ivi, p. 57.

<sup>251</sup> Ivi, p. 62.

<sup>252</sup> Ivi, p. 57.

<sup>253</sup> Ivi, p. 38.

*Diario in Tre Lingue* scriveva «il contenuto propone le sue forme. / e il contenuto è sempre Uno / dunque la forma Una»<sup>254</sup>, e, pochi anni dopo, in *Spazi Metrici*:

Ripresi in mano le mie cinque classificazioni: lettera, sillaba, parola, frase, e periodo. Le *inquadravi in un tempo-spazio assoluto*. I miei versi poetici non poterono più scampare dall'*universalità dello spazio unico* le lunghezze ed i tempi dei versi erano *prestabiliti*, la mia unità organizzativa era definibile, i miei ritmi si adattavano non ad un mio volere soltanto ma allo *spazio già deciso*, e questo spazio era del tutto ricoperto di esperienze, realtà, oggetti, e sensazioni. Trasponendo la complessità ritmica della lingua parlata e pensata ma non scandita, tramite un numerosissimo variare di particelle timbriche e ritmiche entro un unico e limitato spazio tipico, *la mia metrica se non regolare era almeno totale: tutti i ritmi possibili immaginabili riempivano minuziosamente il mio quadrato*<sup>255</sup>

Ma l'opzione per il modello dantesco invece di quello proustiano potrebbe essere dipesa anche da quel Dante risorgimentale, mazziniano e desanctisiano, che poteva esserle stato offerto negli anni americani dalla nonna paterna, un Dante-padre della patria, della lingua, di tutti gli esuli, che in lui, attraverso il culto della sua biografia e della sua opera, potevano trovare un baricentro culturale e identitario intorno al quale raccogliersi per non smarrire le proprie radici. Proprio per la condivisa esperienza dell'esilio politico, che per l'influsso mazziniano poteva essere stato proposto alla giovane Amelia Rosselli come un punto cardine per l'avviamento di un processo di assimilazione al poeta, l'autrice potrebbe aver giudicato Dante come un *exemplum* da seguire. Dante, infatti, era stato capace di trasportare la propria vicenda esistenziale, di uomo esiliato e di poeta, all'interno del suo poema, senza che questo gli impedisse di essere, al contempo, «the most *universal* of poets»<sup>256</sup>.

---

<sup>254</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., a p. 649.

<sup>255</sup> EAD., *Spazi Metrici*, cit., a pp. 186-187 (corsivi miei).

<sup>256</sup> T. S. ELIOT, *Dante*, cit., p. 238.

## 2.2 Dante nella biblioteca di Amelia Rosselli

### 2.2.1 Opere di Dante

Nello scorrere il catalogo<sup>257</sup> della biblioteca di Amelia Rosselli, conservata presso la Biblioteca del Polo umanistico-sociale dell'Università degli Studi della Tuscia a Viterbo e composta di circa 3100 unità<sup>258</sup>, ci si imbatte in una grande assenza: quella della *Commedia*. Nella biblioteca rosselliana, infatti, sono presenti tutte le opere dantesche meno che il poema. Non si tratta dell'unico testo fondamentale, sul quale non ci sono dubbi riguardo al fatto che Rosselli lo abbia posseduto e compulsato, di cui si sono perse le tracce: si pensi a *I King*, di cui nel fondo «è presente solo [...] un'edizione anastatica pressoché intonsa [...] acquisita probabilmente per risarcire una mancanza»<sup>259</sup>. Buchi di questo genere dipendono dalla «fisiologica porosità in entrata e in uscita di una biblioteca viva come quella di Rosselli»<sup>260</sup> e serviranno da *memorandum*: quella ricostruita nel catalogo del Fondo viterbese non potrà che essere la fotografia di ciò che della raccolta dell'autrice «rimane[va] dopo il 1996»<sup>261</sup>. Partendo da questa consapevolezza, si può tuttavia trarre informazioni interessanti dallo scorrere i titoli danteschi (o di argomento dantesco) presenti nel fondo e dallo studio delle postille poste ai loro margini.

Relativamente alle opere di Dante, nella biblioteca della poeta troviamo tutte edizioni economiche Rizzoli: la *Vita Nuova*, le *Rime*, il *Convivio* (volumi entrati nella collezione rosselliana fra il '54 e il '56, come testimoniano le firme di possesso con data) e le *Opere latine*<sup>262</sup>. All'interno di questi libri sono riscontrabili le «tre tipologie» nelle quali Chiara Carpita ha suddiviso gli interventi dell'autrice:

---

<sup>257</sup> P. MARINI, M. G. PONTESILLI, L. TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli*, cit. Una prima rassegna della biblioteca rosselliana era stata redatta nel 2003 da Francesco Carbognin: FRANCESCO CARBOGNIN, *La biblioteca personale di Amelia Rosselli*, in E. TANDELLO e G. DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», cit., pp. 215-225.

<sup>258</sup> Per la storia dell'acquisizione della biblioteca da parte dell'Università della Tuscia e della genesi del fondo, oltre che per la descrizione del criterio di ordinamento di questo, si veda: PAOLO MARINI, *Per «una degna e utile collocazione» della biblioteca di Amelia Rosselli*, in P. MARINI, M. G. PONTESILLI, L. TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli*, cit., pp. VII-XX.

<sup>259</sup> Ivi, p. XIII.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

<sup>261</sup> Ivi, pp. XIII-XIV.

<sup>262</sup> DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova*, Milano, BUR, 1952 (FAR 129) (firma di possesso e data sul frontespizio, «M. Rosselli '54»); ID., *Rime*, cit. (firma di possesso e data sul frontespizio, «M. Rosselli '54»); ID., *Convivio*, Milano, BUR, 1952 (FAR 776) (firma di possesso e data sul frontespizio, «M. Rosselli '56»); ID., *Opere latine*, Milano, BUR, 1965 (FAR 214). Relativamente alla firma autografa cfr. CHIARA CARPITA, *Nella biblioteca di Amelia Rosselli: un inedito in dialogo con Alibi di Elsa Morante*, in GIULIANA ZAGRA, MONICA DAVINI, MAGDALENA MARIA KUBAS, *Archivi letterari del '900. Parte II: gli archivi femminili*, «Quaderni del '900», XIX, 2019, pp. 75-96, a pp. 79-80: «Una scoperta dal particolare valore simbolico è la firma a nome “Marion” (a volte solo l'iniziale “M”) presente su alcuni volumi accompagnati dall'indicazione di una data compresa tra il 1946 e il 1956. In quegli anni Amelia si firmava con il nome della madre Marion: come sappiamo dalla testimonianza dell'amico poeta Rocco Scotellaro, negli anni immediatamente successivi alla scomparsa della madre avvenuta nel 1949, aveva deciso di usarne il nome forse per un tentativo di ricongiungimento-identificazione».

La prima riguarda lo studio che Rosselli intraprende della lingua letteraria: in molti volumi, soprattutto tra quelli presumibilmente letti tra gli anni '50 e '60, sono frequenti le sottolineature di parole di cui riporta a fianco la traduzione o definizione del dizionario. [...] La seconda tipologia è rappresentata da alcune postille che contengono riflessioni di tipo metrico-musicale accompagnate dal disegno di un quadrato o cubo, allusione al sistema metrico rosselliano [...]. L'ultima [...] le sottolineature e segni in corrispondenza di passi di alcuni testi della tradizione letteraria che sono diventati oggetto di metamorfosi-riscrittura da parte dell'autrice.<sup>263</sup>

Per quanto concerne la prima tipologia, possiamo infatti osservare come i testi, in particolar modo quello della *Vita nuova*, siano costellati ai loro margini di singole parole o espressioni, operazione facilitata da Rosselli dalle note di Ceriello, che si sostituiscono al dizionario: l'autrice, infatti, riporta le definizioni e parafrasi offerte dal commentatore a testo, forse per favorirne la memorizzazione attraverso la scrittura. Un esempio si trova già dall'*incipit* del prosimetro, in cui Rosselli, a matita, fa partire dalla parola *libello* una linea all'altro capo della quale annota «libretto», e fa lo stesso con il verbo *assemblare* (annota «trascrivere») e il lessema *sentenzia* (annota «significato essenziale») riportando quasi esattamente quanto è scritto nella prima nota di Ceriello: «– *assemblare*, trascrivere. – *libello*, piccolo libro. – *sentenzia*, significato essenziale»<sup>264</sup>. Questa pratica, oltre ad essere volta all'espansione del proprio vocabolario, è però anche destinata allo studio del volgare dantesco, a cui Rosselli sembra interessata anche da una prospettiva linguistica quando, ad esempio, nel dettato del *Convivio* mette in evidenza l'uso delle preposizioni sciolte in luogo di quelle composte<sup>265</sup> o grafie quali *licito* e *giudicio*, cerchiando le parti delle parole che si discostano dalla grafia moderna<sup>266</sup>. Un tipo di attenzione, quest'ultima, che sembrerebbe essere fra gli stimoli che portarono alla composizione di una poesia come *Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente*, che nel *Glossarietto esplicativo per «Variazioni Belliche»* l'autrice spiega essere caratterizzata dall'invenzione di «forme miste (fuse) e pseudoarcaiche (specie di lingua inventata da studenti di filologia)» e da «stilismi 'novi', provenzalismi, spagnolismi, latinismi amorosi...»<sup>267</sup>.

Al secondo tipo di interventi autoriali, di cui un esempio particolarmente significativo è già emerso (*ut supra* 2.1.2), potranno essere ricondotti anche quelli che Gualdo, descrivendo i *marginalia* presenti nelle *Rime*, ha rubricato come propri di «un approccio [...] 'scolastico'»<sup>268</sup>, denotato da «una

<sup>263</sup> EAD., *La quête delle forme universali*, cit., pp. 116-117.

<sup>264</sup> D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, cit., p. 7.

<sup>265</sup> ID., *Convivio*, io. cit., p. 15: «...da la parte del corpo, l'altro da la parte de l'anima» (le sottolineature riportano quelle autoriali).

<sup>266</sup> Ivi, p. 21.

<sup>267</sup> AMELIA ROSSELLI, *Glossarietto esplicativo per «Variazioni Belliche»*, in F. CARBOGNIN, *Notizie su Variazioni Belliche*, cit., pp. 1273-1276, a p. 1274. Carpita ha individuato una «una fitta intertestualità» fra la poesia rosselliana e la canzone trilingue *Ai faux ris*, (C. CARPITA., *"Trova queia Parola Soave"*, cit., pp. 25-34).

<sup>268</sup> IRENE GUALDO, «Contro gli Dei brandivo una piuma». *Per una lettura 'dantesca' delle Variazioni Belliche di Amelia Rosselli*, in «Lettere italiane», anno LXXIII, n. 3, 2021, pp. 515-533, a p. 531. Gualdo ha rinvenuto «in coda al glossarietto contenuto nell'edizione Rizzoli delle *Opere latine* [...] [un] seguente testo poetico autografo scritto a matita [...] che esibisce alcuni dei più peculiari stilemi linguistici rosselliani (la creatività e al contaminazione lessicali, testimoniate dal

particolare attenzione per gli schemi metrici e per la musicalità dei testi poetici», espressa attraverso l'evidenziazione, nel testo, degli schemi rimici e la scansione prosodica dei versi.

Per quanto riguarda invece il terzo tipo, Carpita segnala le annotazioni autoriali alla sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, il cui studio rivela «come le petrose abbiano influenzato la rappresentazione della passione amorosa nella prima produzione rosselliana, in particolare in *Variazioni Belliche*»<sup>269</sup>. La studiosa osserva «un'intertestualità significativa»<sup>270</sup> con la variazione *Per tutto l'inverno che fu come un gelo*. La variazione si apre infatti con un'allusione (vv. 1-3: «Per tutto l'inverno che fu come un gelo tra le / tue braccia io fuggivo desolata per una vasta, grande / pianura color ambra...») ai versi 21-22 («ch'io sono fuggito per piani e per colli / per potere scampar da cotal donna») della sestina dantesca unendo «al motivo della fuga quello paesaggistico»<sup>271</sup>. La parola *ambra*, oltre a «evoc[are] il giallo della chioma della donna 'petra'» («il crespo giallo» dantesco, v. 15), «richiama anche una parola rima che ricorre nelle petrose, "ombra"», parola che, sottolinea Carpita, «compare in uno dei versi che più hanno colpito Rosselli», (vv. 24-25: «e dal suo lume non si può far ombra / poggio né muro mai né fronda verde»), la quale li ha evidenziati «tracciando una linea verticale sul margine sinistro»<sup>272</sup> del testo. Anche l'associazione nella variazione (vv. 3-4: «Non era per gelosia che sfumavano / le grandi ombre dei grattacieli»; vv. 7-8: «...la tua / ombra sagace e sadica, la tua mano era piena di ombre») fra la parola *ombra* «alla descrizione dell'ambiente circostante» e alla figura dell'«amante spietato» si rispecchia, per Carpita<sup>273</sup>, nella sestina dantesca (vv. 36-37: «Quantunque i colli fanno più nera ombra, / sol per veder do' suoi panni fanno ombra»).

Fra le sottolineature e postille apportate alle opere di Dante presenti nel fondo conservato a Viterbo, ve ne sono alcune che non rientrano in nessuna delle tre categorie indicate da Carpita, e che potrebbero corroborare l'ipotesi relativa all'avvio (o il recupero, se effettivamente già negli anni americani il poeta era stato proposto ai nipoti come *exemplum* da Amelia Pincherle) negli anni

---

neologismo *quietate*, che assomma semanticamente al parola-chiave 'quiete' la sostantivo 'equità' con desinenza pseudoarcaizzante e che si riaggancia alle riflessioni rosselliane sul tema della giustizia; lo scostamento nella marca del numero, osservabile nel sintagma 'queste tue quiete'; l'irregolarità sintagmatica – «descriveva / quale ni parte del giorno» – ; il ritmo salmodiante ottenuto attraverso l'iterazione del sostantivo 'quiete' in clausola» (*ibidem*); il testo è il seguente: La campagna quiete / descriveva queste tue quiete // La campagna era quieta / che descriveva queste tue quiete; quale era in parte del giorno chiara. // La campagna quiete descriveva quale in parte del giorno / chiara era questa tua quiete. (era questa tua quiete chiara.) // La campagna quiete / Quale in parte del giorno / (era questa tua quiete...) // Poi ci affidiamo calmi / (all'unica onda del giorno / che sempre è, quiete) // D'ogni tuo buono essere intorno / (che ha musica) / e questa tua quietate. // Poi che ci affida calmi / d'ogni tuo buono essere intorno».

<sup>269</sup> C. CARPITA, *La quête delle forme universali*, cit., p. 138: «*Variazioni Belliche* [è] dominata dal conflitto con un tu narcisistico e crudele, che evoca la figura della donna "petra": viene messa in scena un'analogia dinamica distruttiva per cui l'io poetico rischia l'annientamento psico-fisico». Già Luca Degl'Innocenti aveva dedicato alcune pagine all'«influsso del Dante petroso sull'arte poetica di Amelia Rosselli» (LUCA DEGL'INNOCENTI, *Dante e Amelia Rosselli*, in SIMONE MAGHERINI (a cura di), *Dante e i poeti del Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022, pp. a 359-278, a pp. 373-378).

<sup>270</sup> C. CARPITA, *La quête delle forme universali*, cit., p. 139.

<sup>271</sup> EAD., *"Trova queia Parola Soave"*, cit., p. 46.

<sup>272</sup> *Ibidem*.

<sup>273</sup> *Ibidem*.

Cinquanta di un processo di identificazione con Dante sulla base di elementi biografici, di cui Rosselli parrebbe interessata a comprendere i riverberi sulla produzione letteraria dantesca. Ci si riferisce in particolare alle postille apportate dall'autrice alla *Nota* introduttiva al *Convivio* curata da Ceriello<sup>274</sup>, di cui sono messi in evidenza i seguenti passi:

il poeta fu vittima d'una spietata vendetta politica: accusato di baratteria, fu processato e condannato (27 gennaio 1302) a una multa e al confino per due anni; qualche mese dopo, non essendosi presentato a pagare e a scolarsi, fu condannato a essere bruciato vivo. Cominciò così l'esilio e il martirio, sopportato con sdegnosa coscienza e con indomabile fierezza. Dopo molte peregrinazioni, di ritorno da un'ambasceria a Venezia per conto di Guido Novello da Polenta, il grande esule si spense a Ravenna, tra il 13 e il 14 settembre 1321.<sup>275</sup>

come la *Commedia* anche il *Convivio* fu concepito e scritto nell'esilio; ma le tre canzoni in esso commentate furono composte prima, forse poco tempo dopo la morte di Beatrice, quando il poeta cercò conforto al suo dolore nella filosofia, rappresentata sotto forma di una 'donna gentile' [...] nel disegno generale abbracciava quattordici canzoni e quindici trattati, nel primo dei quali lo scrittore dava ragione della sua intenzione [...] ma il libro non fu terminato, e ne restano solo i tre trattati che illustrano le tre canzoni, oltre al primo trattato proemiale [...]<sup>276</sup>

Michele Barbi, che appunto poté fissarne i limiti tra il 1304 e il 1307: e forse quando si fece più urgente l'ispirazione della *Commedia*, l'opera in prosa si arrestò...<sup>277</sup>

E la trasformazione del suo [di Dante] mondo spirituale fu quanto mai radicale: la potenza affettiva rimase intatta, ma l'idea mutò, poiché tutto era cambiato intorno a lui, col tramonto delle illusioni giovanili, con le dure lotte, le persecuzioni, l'esilio<sup>278</sup>

---

<sup>274</sup> GUSTAVO RODOLFO CERIELLO, *Nota*, in D. ALIGHIERI, *Convivio*, cit., pp. 5-12. Oltre a questi passi, sono sottolineati anche i seguenti: p. 7, «Il *Convivio*, dunque, si presenta come una continuazione e uno sviluppo della *Vita nova*, riprende il tema della finzione della 'donna gentile': e questa, anche se fu una creatura che accese realmente i sensi del poeta, è allegoricamente trasfigurata, sicché essa, prima vita dalla memoria di Beatrice, s'incarna poi in un simbolo di maggiore e più duratura consolazione, quale poteva essere la filosofia»; p. 8, dove, oltre alla riga verticale troviamo una *x* «...si volse a leggere il '*De amicitia*' di Cicerone e il '*De consolatione philosophiae*' di Boezio, i quali gli aprirono nel mondo del pensiero quanto era stato luce nel mondo della poesia: da questo studio egli intuì che signora della sua anima doveva diventar la scienza morale»; a p. 9 «Così il poeta dell'amore giovanile diventa il cantore della rettitudine, il maestro di dottrina, che accoglie ancora gli inni della giovinezza, ma li trasforma secondo le nuove esigenze dello spirito maturo alla filosofia» (qui, oltre alla riga, si trova una *x*), «volle imbandire un banchetto di sapienza per quegli uomini, che, assorbiti da cure civili e di governo, non potevano frequentar le scuole, e intese d'invogliarli all'amore essenziale del bene; né mancò di riprendere i malvagi costumi del secolo, esaltando la virtù...»; p. 10, la riga verticale è qui accostata a due *x*, «La fonte della dottrina di Dante è soprattutto Aristotile, 'maestro e duca de la ragione umana, in quanto intende a la sua finale operazione' (IV trattato, VI, 8); ma spesso è un Aristotile inteso attraverso i suoi interpreti, come san Tommaso, i cui commenti e la '*Summa contra gentiles*' il poeta ebbe familiari. Alberto Magno e le divulgazioni arabe più diffuse; però egli attinge anche alle Sacre Scritture e agli autori latini, Boezio, Orosio, sant'Agostino, Seneca, Cicerone»; p. 11 «Se nel precedente trattato prevale l'astronomia, in questo [il terzo], scrive lo Zingarelli, 'la dottrina dell'anima, la psicologia'»; p. 12 «Con questa opera dantesca nasceva in Italia la prosa d'arte e di scienza; lo stile della *Vita nuova*, così aereo e musicale, diventava più gagliardo e maturo». Si tornerà sulle postille rosselliane a questo volume *infra* 4.3.

<sup>275</sup> Ivi, p. 5.

<sup>276</sup> Ivi, p. 6.

<sup>277</sup> Ivi, p. 7.

<sup>278</sup> Ivi, p. 8: oltre a una riga verticale qui Rosselli appone anche una *x* accanto al testo.

I passi riportati si concentrano sull'esilio di Dante, di cui è sottolineata – con un'enfasi che può ricordare la retorica risorgimentale – l'eroica dignità con cui affrontò tale ingiustizia, e su come tale esperienza, assommata alla morte di Beatrice, generò un radicale cambiamento in lui, mutazione fortemente connessa alla sua opera, le cui trasformazioni e i cui cambi di rotta appaiono in stretta concomitanza con gli accidenti della sua vita. L'importanza data dall'autrice all'intreccio fra vita biografica e vita letteraria, inoltre, sembra correlata anche a un particolare tipo di postilla: infatti, in due casi, oltre all'evidenziazione dei passi di suo interesse tramite righe verticali e *x* poste ai margini del testo, Rosselli annota l'età che avrebbe dovuto avere Dante in determinati momenti della sua vita: la morte (scrive, al fianco dell'ultima frase del primo brano citato, «56 anni») e l'inizio della composizione del *Convivio* («37 anni»: qui Rosselli sbaglia i calcoli)<sup>279</sup>.

### 2.2.2 Opere su Dante e sulla poesia dantesca

Non sono presenti – non sono, forse, sopravvissuti alla suddetta porosità della biblioteca rosselliana – saggi e testi specialistici su Dante nel Fondo di Viterbo. Tuttavia, è comunque possibile segnalare alcuni testi che manifestano l'interesse rosselliano per la comprensione dell'opera dantesca. Troviamo, fra i libri dell'autrice: il *Dizionario della Divina Commedia* di Giorgio Siebzechner-Vivanti nella riedizione del 1965 per il VII centenario dantesco<sup>280</sup> e i volumetti *Dante e l'umanesimo: duecento, trecento, quattrocento* della collana Bompiani (edizione speciale per «L'Espresso», 1989) *Poeti d'Italia* curata da Enzo Golino, Giacinto Spagnoletti e Maria Corti<sup>281</sup> e *Dante Alighieri* curato da Sandro Onofri con presentazione di Edoardo Sanguineti<sup>282</sup> uscito come allegato a «L'Unità» nel 1993. Questi testi, che non presentano tracce della lettura rosselliana, possono però testimoniare un interesse continuo, perdurato fino a pochi anni prima della morte dell'autrice, per Dante.

Ricco di spunti, invece, è un testo che non è esattamente di argomento dantesco, ma che, per il centralissimo ruolo che svolge la poesia di Dante al suo interno, potrà non essere inopportuno inserire in questo sotto-paragrafo. Il libro in questione è *Metrica e poesia*<sup>283</sup> di Mario Fubini: pubblicato nel 1962, entra in possesso dell'autrice nel 1963, come testimoniano la firma di possesso e la data 1963 autografe annotate sul frontespizio («Amelia Rosselli 1963»). Il libro, che raccoglie e sistematizza le

---

<sup>279</sup> Si è potuta osservare una particolare attenzione al rapporto fra età degli autori presi a modello da Rosselli e le varie tappe della loro opera poetica, d'altra parte, anche in alcuni documenti autografi presenti nel Fondo Amelia Rosselli di Pavia, nello specifico negli appunti presi dall'autrice su Dino Campana e James Joyce, costellati di operazioni aritmetiche finalizzate alla determinazione dell'età degli autori al momento della composizione delle loro opere.

<sup>280</sup> GIORGIO SIEBZECHNER-VIVANTI, *Dizionario della Divina Commedia*, Milano, Feltrinelli, 1965 (FAR 273).

<sup>281</sup> ENZO GOLINO, GIACINTO SPAGNOLETTI, MARIA CORTI (a cura di), *Dante e l'umanesimo: duecento, trecento, quattrocento*, Milano, Bompiani, 1989 (FAR 380 1).

<sup>282</sup> DANTE ALIGHIERI, *Dante Alighieri*, a cura di SANDRO ONOFRI, presentazione di EDOARDO SANGUINETI, Roma, L'Unità, 1993 (FAR 1419).

<sup>283</sup> M. FUBINI, *Metrica e poesia*. cit.

lezioni del primo anno del corso di metrica italiana tenuto da Fubini fra il 1955 e il 1957 presso l'Università di Milano, da Rosselli parrebbe essere stato utilizzato come vero e proprio manuale con il quale riprendere e approfondire le proprie conoscenze di metrica e storia della metrica; l'autrice scandisce molti dei brani poetici proposti e analizzati da Fubini nei loro schemi rimici e prosodici, appunta parole proprie del lessico metrico-retorico (ma non solo: anche questo libro, infatti, è utilizzato dall'autrice per espandere il proprio vocabolario italiano), perlopiù nel margine superiore della pagina, con la definizione del dizionario oppure desunta da Fubini<sup>284</sup> e evidenza, soprattutto con righe dritte o curve tracciate a lato del testo, i passi del testo di Fubini – o dei brani di altri studiosi da lui citati – che attirano la sua attenzione.

Nel libro di Fubini, come si diceva, l'esempio di Dante, «primo teorico del verso italiano»<sup>285</sup> è posto, sin dalle prime pagine della prima parte del libro (*Ritmo e metro*)<sup>286</sup>, in una posizione di preminenza; si pensi a come, ad esempio, quando, dopo aver affermato (fra l'altro esponendo un assunto che certamente Rosselli avrà avvertito come intimamente consonante con la propria poetica) che «per un vero poeta [...] la sua poesia nasce soltanto quando trova il suo metro, che è incarnato nelle sue stesse parole», viene immediatamente evocato l'esempio dantesco: «ricordiamo un passo della *Vita nuova*, in cui Dante saluta la sua nuova poesia: essa nasce quando le parole si compongono in un ritmo»<sup>287</sup>.

In Dante, infatti, Fubini individua frequentissimamente la miglior realizzazione di ciò di cui di volta in volta sta trattando, come ad esempio nel caso dell'uso della cesura. L'uso della cesura, spiega Fubini, produce il «ritmo [...] eccezionale» della preghiera alla Vergine, scelto da Dante per «rilevare il mistero compreso nella preghiera» i cui «primi emistichi racchiudono in sé, come una formula»<sup>288</sup>. Fubini sottolinea in particolare come Dante nei versi 1-3 di *Paradiso* XXXIII («Vergine madre, figlia del tuo figlio, / umile e alta più che creatura / termine fisso d'eterno consiglio»), dopo aver optato per un'«anomalia accentuativa» nei vv. 1-2 (che attraverso un ritmo giambico pongono l'attenzione sul primo emistichio), grazie al ritmo dattilico del v. 3 (che mette in rilievo il secondo emistichio), riesca a produrre «una rinsaldatura unitaria del verso» garantendo la chiusura della «terzina [...] in

---

<sup>284</sup> Alcuni esempi: Ivi, p. 35, appuntato nel margine superiore: «iato = incontro di due o più vocali che non formano dittongo cioè che non si elidono»; p. 50, margine superiore: «sdrucchiolo = con l'accento sulla penultima sillaba»; a p. 65, sempre nel margine superiore: «distico = coppia di versi» e «torma = branco di bestie grosse; folla»; a p. 169, margine superiore: «tenzone = duello, costrasto»; a p. 225, margine superiore: «egloga = componimento elegiaco o pastorale» e, sotto, «capitolo = " [a indicare identità di parola con *componimento*] faceto in terza rima»; p. 236, margine inferiore: «consonantico = uguaglianza di consonante nella terminazione della parola», e, sotto, «assonantico = uguaglianza di vocali nella terminazione»; p. 293, margine superiore: «madrigale = due terzine + distico» e, sotto, «ostello = abitazione, albergo».

<sup>285</sup> Ivi, p. 49.

<sup>286</sup> Ivi, pp. 11-86.

<sup>287</sup> Ivi, pp. 15-16.

<sup>288</sup> Ivi, p. 52.

unità»<sup>289</sup>. Questo ragionamento di Fubini sul «ritmo voluto» della preghiera alla Vergine sembrerebbe aver attirato l'attenzione di Rosselli, che nel margine superiore della pagina annota, forse per accertarsi di comprendere fino in fondo e interiorizzare la lezione di Fubini – e di Dante –: «dattilo = — ◡ ◡» poi, sotto, «giambo = — ◡», e, di fianco, gli schemi accentuativi degli endecasillabi, «4 8 10», sotto «6 10» e, ancora, sotto, «4 7 10».

Nelle analisi e nel pensiero di Fubini, inoltre, Rosselli potrebbe aver trovato altri punti di adiacenza con il proprio; ad esempio, quando, parlando della canzone (e di come Dante nel *De vulgari eloquentia* la teorizza), Fubini sottolinea come «alla stanza Dante dà il significato letterale di 'camera', mentre altri pensano a 'tappa', ed altri ancora credono ad un'analogia con la 'stanza' della ballata»<sup>290</sup>. Infatti, come vedremo meglio *infra* (3.1), lo spazio metrico può prendere nella poesia rosselliana, in particolare in quella di *Variazioni Belliche*, la forma metaforica di una stanza-cella.

Ancora; Fubini distingue fra «ritmo [...] [d]ei manuali di metrica» e «ritmo reale»:

che risulta da tanti elementi, dalle parole, dal loro peso, dalla loro estensione, dal loro significato, dal loro colore, dai loro suoni, dalla loro varia disposizione, e così via; [...] solo per necessità di analisi parliamo di elisioni, cesure, ecc., [...] questi elementi non esistono uno per uno: ciò che esiste è il ritmo, che risulta dal loro vario accordo [...] tutti questi fenomeni [...] sono una unità, come è un'unità l'aspetto fonico del verso ed il suo significato

e, di nuovo, è in Dante (per altro posto in contrasto con Pascoli, nella cui poesia «la parola ritorn[a] a essere mezzo, e tutto [è] macchinoso e preparato, e l'unità spezzata»), in una sua terzina (*Par.* XXIII, 25-27), che si trova il perfetto accordo di tutti questi «elementi»: «noi non possiamo separare il contenuto dall'immagine, né l'immagine dai riflessi dei suoni, né i suoni dagli accenti, e sentiamo come tutto è concepito unitariamente»<sup>291</sup>.

Il brano citato fa pensare ai seguenti di *Spazi Metrici*, nei quali si parla di «colori», emerge la centralità della parola nella nuova metrica rosselliana e, osservando i limiti della metrica libera, Rosselli lamenta proprio la perdita di quella che sembra essere l'unità del «poema», che dovrebbe riuscire a rispecchiare «un momento di realtà»:

Definire la sillaba come suono è però inesatto: non vi sono «suoni» nelle lingue: – la vocale o la consonante nelle classificazioni dell'acustica musicale si definiscano come «rumore», e ciò è naturale, vista la complessità del nostro apparato fonetico-fisiologico, e il variare da persona a persona perfino delle grandezze delle corde vocali e delle cavità orali, in modo che mai sin ora sia stata raggiunta una classificazione fonetica altro che statistica. Comunque nel parlare di vocali generalmente noi intendiamo suoni, o anche colori, visto che ad esse spesso addebitiamo le qualità «timbriche»; e nel parlare di consonanti o di raggruppamenti di consonanti, intendiamo non soltanto

---

<sup>289</sup> Ivi., pp. 52-53.

<sup>290</sup> Ivi, p. 135.

<sup>291</sup> Ivi, p. 45.

il loro aspetto grafico ma anche movimenti muscolari e «forme» mentali. Ma se, degli elementi individuabili nella musica e nella pittura spiccano, nel vocalizzare, soltanto i ritmi (durate o tempi) ed i colori (timbri o forme), nello scrivere e nel leggere le cose vanno un poco diversamente: noi contemporaneamente pensiamo. In tal caso non solo ha suono (rumore) la parola; anzi a volte non ne ha affatto, e risuona soltanto come idea nella mente<sup>292</sup>

Per una classificazione non grafica o formale era necessario, nel cercare i fondi della forma poetica, parlare invece della sillaba, intesa non troppo scolasticamente, ma piuttosto come particella ritmica. Salendo su per questa materia ancora insignificante, incorrevo nella parola intera, intesa come definizione e senso, idea, pozzo della comunicazione.<sup>293</sup>

L'idea non era più nel poema intero, a guisa di un momento di realtà nella mia mente, o partecipazione della mia mente ad una realtà<sup>294</sup>

Il rapporto del saggio rosselliano con il libro di Fubini, si badi bene, non è di tipo generativo<sup>295</sup>, ossia: *Spazi Metrici* fu scritto, su richiesta di Pasolini, nel '62, mentre, se prestiamo fede<sup>296</sup> alla data con firma di possesso apposta sul frontespizio del volume, Rosselli lesse *Metrica e Poesia* l'anno seguente. La lettura del libro di Fubini sarà piuttosto da mettere in relazione al tentativo, dopo che Rosselli ebbe constatato di non essere riuscita in *Variazioni Belliche* a raggiungere la «perfetta regolarità ritmica»<sup>297</sup> insita nell'«ideale reale» del «sonetto trecentesco»<sup>298</sup>, di ripensare lo spazio metrico. Lo studio del libro di Fubini, quindi, sarà stato funzionale alla riformulazione della forma-cubo che si può osservare nel passaggio da *Variazioni Belliche* a *Serie Ospedaliera*, e che si traduce, come scrive Brancati, principalmente in un mutamento di tipo «visivo»: «al quadrato subentra la

---

<sup>292</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., 183.

<sup>293</sup> Ivi, p. 184.

<sup>294</sup> Ivi, p. 186.

<sup>295</sup> Occorre sottolinearlo, dal momento che Carpita parrebbe proporre la lettura delle pagine di Fubini dedicate alla sestina (M. FUBINI, *Metrica e poesia*, cit., pp. 328-346) come sostegno dell'ipotesi che vede nella sestina un modello della forma-cubo: «Nel capitolo dedicato alla sestina in *Metrica e Poesia*, volume postillato da Rosselli, Fubini la definisce “una stanza indivisa che ha come perno delle parole-rima”, “una fantasia intorno alle parole-rima, una fuga intorno a motivi ricorrenti” [ivi, pp. 331 e 337]. L'uso della parola-rima è un primo elemento di consonanza che è evocato nella metrica rosselliana: la parola-idea, unità di base del verso rosselliano, condivide con la parola-rima un forte aspetto di musicalità» (C. CARPITA, *Trova queia Parola Soave*, cit., p. 39). Se l'ipotesi di un'influenza della struttura della sestina sulla formulazione dello spazio metrico è persuasiva («intuizione» già avuta da Degl'Innocenti: «il modello della sestina petrosa può rivelarsi, una volta riconosciuto, un precedente di ragguardevole importanza per la genesi e le dinamiche di molti aspetti cruciali della poetica di Amelia Rosselli, quali l'ossessione per la geometria delle forme, l'inclinazione a sviluppare il discorso secondo regole di permutazione e di ricombinazione, l'orditura con ricorrenti parole-tema di singoli componimenti e persino di intere raccolte, senza dimenticare le sue tipiche riprese capfinide tra una poesia e l'altra», L. DEGL'INNOCENTI, *Dante e Amelia Rosselli*, cit., a p. 377), pare tuttavia incorretto suffragarla adducendo la lettura di Fubini come base teorica per la formulazione della forma-cubo.

<sup>296</sup> Sulla copertina del volume è scritto, a matita, «1962», tuttavia pare più significativa la data apposta, secondo l'uso autoriale, di fianco alla firma di possesso.

<sup>297</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 188: «A volte, raramente, il ritmo fisso predominava ed ossessionava, ed in fine volli ritrovare anche la perfetta regolarità ritmica di questo sentimento, e non potendo, chiusi il libro al suo unico tentativo di astratto ordinamento, cioè l'ultima poesia».

<sup>298</sup> Ivi, p. 189.

partizione strofica, una disposizione del testo nella pagina che ricorda la struttura della canzone»<sup>299</sup>. O, viene da aggiungere, della ballata, dal momento che nel capitolo dedicato a questo metro, Rosselli scrive, nel margine superiore della pagina in cui Fubini inizia a trattare della ballata sacra, la *lauda*, di Jacopone da Todi: «vedere Jacopone da Todi (ballata)»<sup>300</sup>. Anche in questo caso la lezione di Fubini parte sempre dal confronto con Dante, al quale Jacopone è contrapposto come maestro dell'«esperienza metrica della poesia popolare»<sup>301</sup>; come vedremo nel prossimo capitolo (*infra* 3.4), questo dato potrebbe non essere rimasto un dato inerme nella mente rosselliana ma bensì aver giocato un ruolo nella continua rinegoziazione dello spazio metrico osservabile nella sua produzione poetica.

---

<sup>299</sup> FRANCESCO BRANCATI, *Fantasmî metrici*, in ID., *Ideale reale. Sulla poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2025, pp. 59-76, a p. 62.

<sup>300</sup> La postilla è in: M. FUBINI, *Metrica e poesia*, cit., p. 103.

<sup>301</sup> *Ibidem*.

### 3. Il viaggio metrico-mistico

Quando Sandra Petrigiani chiese nel 1978 ad Amelia Rosselli se fosse religiosa, la poeta rispose di non esserlo più, ma di essere stata «da giovane [...] addirittura mistica»<sup>302</sup>. D'altra parte, la presenza di una componente mistica nella poesia rosselliana è sempre stata riconosciuta dagli interpreti. Già nella *Notizia su Amelia Rosselli* Pasolini sosteneva ci fossero «analogie» fra gli «esperimenti linguistici» dell'autrice e i «nessi» dei «mistici iteranti»<sup>303</sup>, e anche Spatola nella sua recensione alla raccolta d'esordio rosselliana riconduceva la «ripetizione» (osservata come uno dei due poli – opposto a quello «dell'immagine fissata» – fra i quali è calibrato «il tono oscillante» che caratterizza il libro) ai «moduli della preghiera, della litania»<sup>304</sup>. Questa caratteristica veniva poi posta in primo piano da Giovanni Giudici, che, nella sua introduzione alle *Poesie* edita per Garzanti nel 1997, invitava a non concentrarsi unicamente sulla «questione della prosodia e anche della misura materiale, ossia tipografica, del verso», caratteristiche non «isolabil[i] e privilegiabil[i] rispetto ad altre qualità e peculiarità dell'opera rosselliana», fra le quali, anzi, «forse soprattutto, quella straordinaria tensione erotico-religiosa, delirante amore [...] o inguaribile “Mal de Dieu”, che induce alla mente una sacro-profana Caterina da Siena o Maria Maddalena de' Pazzi»<sup>305</sup>.

Sembrerebbe però essere stata Donatella Alesi, nel 1999, la prima ad aver esplicitamente ricondotto il discorso mistico insito nella produzione della poeta a una riflessione di tipo metapoetico. Secondo Alesi, infatti, in *Variazioni Belliche* Rosselli avrebbe reimpiegato il «polo tematico metafisico» dell'«ansia umana di dialogo con Dio» proprio della «poesia inglese del Seicento» per dar voce

---

<sup>302</sup> AMELIA ROSSELLI, *Perduta in un bosco* [1978], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 23-26, a p. 26.

<sup>303</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, in «Il menabò», 8, 1963, pp. 66-69, a p. 67.

<sup>304</sup> ADRIANO SPATOLA, *Amelia Rosselli: Variazioni Belliche*, in «il Verri», n. 17, 1964, pp. 121-122 a p. 122.

<sup>305</sup> GIOVANNI GIUDICI, *Per Amelia: l'ora infinita*, in AMELIA ROSSELLI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. VII-XIII, a p. VII. Nel 2003 Florinda Fusco (FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli: la propagazione bloccata*, in E. TANDELLO e G. DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», cit., pp. 253-265, a pp. 257-258) parrebbe aver unito ed espanso le intuizioni di Spatola e Giudici: oltre ad accostare le caratteristiche della poesia inserita nello spazio metrico – in cui gli «spazi regolari» agiscono da «contropinta al travolgente flusso psichico» e all'interno del quale il «pensiero» è travasato in «atto di scrittura» in un «discorso» spiraleggiante e caratterizzato da «discontinuità sintattica» e dalla «corporalità del linguaggio, [d]alla violenza delle immagini e [d]alle ossessive iterazioni linguistiche» – «a certa letteratura mistica femminile, come quella di Maria Maddalena de' Pazzi e Veronica Giuliani», Fusco parla di «un ricco bagaglio di *langue* mistica» (si rimanda anche alla nota 26 a p. 264), in cui sono elencate le numerose coincidenze figurative, lessicali e espressive rilevate dal confronto fra *Parole dell'estasi* di Maria Maddalena de' Pazzi – MARIA MADDALENA DE' PAZZI, *Parole dell'estasi*, Adelphi, Milano, 1992 – e l'opera rosselliana). Nella sua tesi di dottorato, Maddalena Vaglio Tanet (MADDALENA VAGLIO TANET, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism in Amelia Rosselli's Poetry*, New York, Columbia University, 2017, pp. 170-152), oltre a osservare la presenza nella produzione rosselliana sia di «concetti mistici fondamentali» quali «la rinuncia all'individualità per affondare nell'indifferenziato/universale, il desiderio di morte, l'eroticizzazione del rapporto tra l'anima e Dio, la coincidentia oppositorum, la vanità del mondo, le risorse e i limiti del linguaggio», individua anche «strumenti retorici» (l'ossimoro, il paradosso, la tautologia) spesso scelti dai mistici «per tentare di esprimere l'inesprimibile del divino e dell'esperienza unitiva con esso» (p. 179). Tanet osserva come per Rosselli «il linguaggio della mistica [sia] [...] anche un linguaggio letterario», tolto dall'autrice primariamente dalla «poesia in volgare delle origini, [dal]la poesia metafisica inglese e [dal]la letteratura barocca spagnola» (p. 181). Per Tanet, il tentativo rosselliano di raggiungere in poesia «una dimensione universale o almeno sovra-sogettiva» si articola seguendo le orme del «compito immane, difficilmente risolvibile [...] del mistico di raccontare Dio» (p. 151).

all'«inestinguibile conflitto tra silenzio e senso», dando il via a quello che sarebbe diventato, all'interno delle sue opere successive, un vero e proprio «itinerario mistico»<sup>306</sup>.

Di questo itinerario mistico-metapoetico la critica parrebbe essersi concentrata soprattutto sulla «tratta» inscritta fra gli anni Cinquanta e Sessanta, e, più nello specifico, su *La Libellula* e su *Variazioni Belliche*. In quest'arco temporale, usando le parole di Rosaria Lo Russo, il misticismo rosselliano, connotato da «una forte valenza allegorica», sarebbe stato «il cuore pulsante» della costruzione dell'identità poetica dell'autrice<sup>307</sup>. Ne *La Libellula* tale funzione mitopoietica sarebbe da rubricare come eredità eliotiana per Chiara Carpita<sup>308</sup>, secondo la quale in *Variazioni Belliche*, invece, il «tema mistico» sarebbe il «principio ordinatore» e il «centro attorno al quale [è] irradia[ta] la trama, il racconto» del libro<sup>309</sup>. «Racconto» in cui, come evidenziato da Lucia Re, «le immagini del cibo, del nutrimento e dell'ingerimento della carne diventano [...] parte di un'esperienza mistica legata al linguaggio e alla scrittura», in quanto riconducibili «a una dimensione cristologica», al «topos della carne di Dio divenuta parola, o della parola di Dio fattasi carne, e del pane divino»<sup>310</sup>, così come anche «il fascino e la desiderabilità del digiuno», che Re riconduce anche alle «immagini femminili [...] delle affamate sante e mistiche medievali»<sup>311</sup>. Ma anche un interprete generalmente

---

<sup>306</sup> DONATELLA ALESI, *Attraversando Breton. La poesia di Amelia Rosselli oltre l'avanguardia surrealista*, in «Avanguardia», anno IV, n. 11, 1999, pp. 106-131, a p. 124. Sulla componente dialogica del misticismo rosselliano si concentra Tatiana Bisanti nello studio *Il dialogo negato: tentazione mistica e ricerca del 'tu' nella poesia di Amelia Rosselli*, in cui la studiosa ha dimostrato come, soprattutto «nella produzione iniziale» dell'autrice, «la tematica religiosa nell'opera rosselliana [...] v[enga] sviluppata sia come ricerca di un dialogo con un tu divino e trascendente» ma dotato «di spiccata corporeità, sia come ipostasi del dolore individuale e soggettivo dell'io, che viene trasfigurato in destino soprannaturale con implicazioni mistiche» (TATIANA BISANTI, *Il dialogo negato: tentazione mistica e ricerca del 'tu' nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. 7, n. 1-2, 2004, pp. 411-449, a p. 428). Alla lettura di Bisanti aderisce Di Gianvito (SARA DI GIANVITO, *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli. Il plurilinguismo dei Primi scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, pp. 88-96).

<sup>307</sup> ROSARIA LO RUSSO, *I Santi Padri e la Figlia dal cuore devastato*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 69-86, a p. 71; Lo Russo ritiene infatti che la «poesia e [la] poetica rosselliana [...] fra gli anni Cinquanta e Sessanta» sia riconducibile a «un'unica operazione lirico poematica volontariamente parodica ma [...] sotto il segno di una gloriosa e violenta ispirazione mistico-erotica volta alla Ricerca della Verità del Sé Scrivente». La poeta-performer accoglie inoltre l'avvicinamento fra la poesia dello spazio metrico rosselliana e i testi delle mistiche di Fusco «spingendo[s]i oltre» e argomentando l'esistenza di «una contiguità ideale, sincronica e diacronica, fra poetesse, mistiche, attrici-scrittrici, rintracciabile in specificità formali, retorico-stilistiche, e tematiche, che instaura un'effettiva costruzione-costituzione di un canone femminile trasversale, ed eversivo rispetto alla tradizione dei Padri che pure fungono da modello iniziale» (p. 72). In questo volume anche Siriana Sgavichia accenna una lettura metapoetica del tema concentrandosi sulla mistica ebraica; per Sgavichia «il mito esistenziale e poetico» rosselliano «si pone un traguardo mistico: dire e vivere l'unione degli opposti, il verbo assoluto dell'io, il verbo di Dio». (SIRIANA SGAVICCHIA, *La mistica della Poesia-Madre*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 100-104, a p. 100).

<sup>308</sup> C. CARPITA, *'At the 4 pts. of the turning world'*, cit., pp. 86-87, p. 91: «In questo apparente libero dispiegarsi di versi si possono circoscrivere delle isole autosufficienti che si articolano attorno ad un motivo ritmico-formale e che possono essere descritte come nuclei narrativi che introducono motivi diversi legati sempre alle due direttrici principali: il tema biografico del massacro dei Rosselli, con la riflessione sull'horror conradiano della violenza umana, come in una discesa agli inferi e il tema letterario. A loro volta questi temi si intrecciano con il tema mistico che va a interferire sia sulla vicenda privata e universale che sul problema della nascita artistica. Il confronto con l'opera di Eliot è evidente sia nella centralità del tema mistico che nell'*imagery* del poemetto».

<sup>309</sup> C. CARPITA, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione*, cit., a p. 160.

<sup>310</sup> LUCIA RE, *Melina morde la mela: il linguaggio affamato di Amelia Rosselli*, in «Moderna», 1-2, 2013, pp. 43-60, a p. 52.

<sup>311</sup> *Ibidem*

cauto<sup>312</sup> relativamente alle letture metaletterarie dell'opera rosselliana, Stefano Giovannuzzi, si era trovato, prima di Carpita e Re, ad annotare come nella raccolta del 1964 «la sfera religiosa interv[enga] spesso come metafora dell'esercizio letterario»<sup>313</sup>.

Tuttavia, ad aver proposto la più decisa interpretazione metaletteraria del tema mistico del libro d'esordio di Amelia Rosselli è stata Daniela La Penna, che nel capitolo *Percorsi isotopici nelle Variazioni Belliche* del suo libro *'La promessa di un semplice linguaggio'*, ha scritto:

Il primo libro rosselliano è animato da un'acuta tensione metapoetica e metaletteraria che segna e colora l'evoluzione della stessa voce poetante. L'io lirico sembra costantemente assorto in una continua meditazione sui contenuti del proprio poetare: la ricerca di Dio costituisce una metafora della ricerca, alacre e indefessa, di un nuovo «vocabolario» e «alfabeto» con cui comporre e «rimare». <sup>314</sup>

Proprio prendendo le mosse dall'interpretazione metaletteraria di La Penna, nell'articolo *Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'Inferno in Variazioni Belliche* che è stato citato nel capitolo precedente e che si può considerare come l'antefatto di questa tesi di dottorato, il discorso mistico rosselliano è stato messo in relazione al riuso metapoetico delle riscritture prelevate dal canto di Paolo e Francesca, che nella seconda sezione del libro, *Variazioni*, sembrerebbero rappresentare «elementi di traviamiento [...] alla costruzione dello spazio metrico»<sup>315</sup>, meta del viaggio metrico-mistico rosselliano. L'«itinerario mistico»<sup>316</sup> che già nel 1999 era stato individuato da Alesi, infatti, sembrerebbe informato su quello dantesco, pur non riuscendo a configurarsi, come scrive Irene Gualdo, come «un percorso ascensionale, confortato dalla presenza di una guida autorevole e dalla fede»<sup>317</sup>. Che il viaggio dantesco sia stato assunto come modello allegorico attraverso il quale strutturare il libro del 1964, d'altra parte, è stato nuovamente sottolineato da Carpita nel 2023,

---

<sup>312</sup> STEFANO GIOVANNUZZI, *Il nodo della lingua: Pier Paolo Pasolini e Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), «*Se / dalle tue labbra uscite la verità*», cit., pp. 103-123, a p. 120: «Correndo un po' il rischio di semplificare e di ridurre tutto ad una riflessione metaletteraria...».

<sup>313</sup> *Ibidem*. Lo studioso giunge a tale conclusione soffermandosi sulla «rete di allegorie» scritturali condivisa dai due autori.

<sup>314</sup> DANIELA LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, in EAD., *'La promessa di un semplice linguaggio'. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013, pp. 26-60, a p. 57. Sulla scia dell'interpretazione di La Penna, Alessandro Moro ha ipotizzato che, seppur metapoetica, la vena mistica di *Variazioni Belliche* «non sia però semplicemente funzionale alla costruzione di un grande impianto allegorico», ma la ricerca di Dio potrebbe implicare quella «di una parola autentica», ritenendo che la ricerca mistica e metapoetica rosselliana sia da calare all'interno della «crisi del rapporto tra significato e significante già caratteristica di numerose esperienze letterarie novecentesche» (ALESSANDRO MORO, *La ricerca del «supremo potere». La vena mistica e metapoetica di Variazioni belliche di Amelia Rosselli*, in «*Rivista di letteratura italiana*», XXXVI, 3, 2018, pp. 83-98, a p. 85).

<sup>315</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., a p. 119.

<sup>316</sup> D. ALESI, *Attraversando Breton*, cit., a p. 124.

<sup>317</sup> IRENE GUALDO, «*Nel mezzo di un gracile cammino*». *Un percorso dantesco nell'opera di Amelia Rosselli*, in «*L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana*», XVII 1-2, 2022, pp. 225-238, a p. 228.

secondo la quale a garantire «l'unità della raccolta» sia proprio il «racconto» dell'«itinerario esistenziale come [...] *itinerarium mentis in Deum*» dantesco<sup>318</sup>.

Come si è visto, nella maggior parte dei casi citati, l'«inflexione» mistica è stata ascritta primariamente alla raccolta d'esordio della poeta. Pure, il discorso mistico parrebbe oltrepassare i limiti di questa raccolta per estendersi non solo nelle opere successive – com'è riscontrabile anche nel testo accluso all'anticipazione di otto poesie di *Documento* su «La Fiera Letteraria» nel 1968, in cui Rosselli afferma, riferendosi al suo ultimo libro, di avervi «voluto ritrovare (pur basando[s]i sempre sulla formulazione metrica [lo spazio metrico] definita nel 1958 e da allora conseguita) la follia, il coraggio e forse anche il misticismo d[egli] anni adolescenziali: razionalizzandoli sino alle ultime conseguenze»<sup>319</sup> –, ma anche in opere composte, secondo le indicazioni autoriali, prima di questa. Ciò che si vorrebbe dimostrare in questo capitolo è che a garantire la continuità di tale discorso è, da una parte, proprio l'ipotesto dantesco, dal quale è tratto il paradigma del viaggio oltremondano, dall'altra, il testo rosselliano stesso, che, autocitandosi, permette al lettore di osservare come muti la postura della voce poetica nell'enunciarlo<sup>320</sup>.

Una prima prova a sostegno di questa ipotesi, d'altra parte, la si può rinvenire proprio nella già citata intervista del 1978 rilasciata a Petriagnani. Infatti, alla domanda «ma un poeta può non essere mistico?», Rosselli rispondeva a Petriagnani che aveva ragione, un poeta per essere tale «lo è»<sup>321</sup>. Il dialogo fra Rosselli e Petriagnani di cui si sono riportati alcuni stralci si concentra sul silenzio poetico in cui la voce rosselliana era sospesa «da cinque anni» (ossia dalla composizione di *Documento (1965-1973)*), afasia descritta da Rosselli come qualcosa di «terribile», simile a quella di chi «non ri[esce] a parlare una lingua»<sup>322</sup> e paragonabile a una condizione di smarrimento: «sono persa, come in un bosco»<sup>323</sup>. In questa stessa intervista, Rosselli si definiva poeta «della ricerca» e affermava che per lei «scrivere è chiedersi come è fatto il mondo», e che, inevitabilmente, quando lo si scopre, «non [si ha] più bisogno di scrivere», come se farlo «dovesse essere legato a una visione adolescenziale del mondo», il cui venir meno con la «maturità» non potesse che determinare la morte del «desiderio di scrivere»<sup>324</sup>. Ripercorrendo le risposte rosselliane, potremo concludere che la scrittura poetica, agli

---

<sup>318</sup> C. CARPITA, *"Trova queia Parola Soave"*, cit., a p. 53.

<sup>319</sup> Il testo viene citato non nella versione comparsa sulla rivista, che presentava tagli redazionali e il titolo *Alla ricerca dell'adolescenza* (AMELIA ROSSELLI, *Alla ricerca dell'adolescenza*, «La Fiera Letteraria», 25 luglio 1968), ma nella sua versione integrale (EAD., *Documento*, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 283-287, a p. 285).

<sup>320</sup> Scrive Daniela La Penna relativamente all'uso dell'autocitazione di Rosselli: «è ovvio che il ricorso a percorsi autocitazionali consente l'irreggimentazione del macrotesto rosselliano in una struttura testuale in cui il *prima* e il *dopo* sono fortemente presenti alla continua ridefinizione della propria identità lirica» (DANIELA LA PENNA, *Tracce mnemoniche, spinte trasformative, metafore ossessive: Montale, Rimbaud, Rosselli*, in EAD., *'La promessa d'un semplice linguaggio'*, cit., pp. 153-192, a p. 178).

<sup>321</sup> A. ROSSELLI, *Perduta in un bosco* [1978], cit., a p. 26.

<sup>322</sup> Ivi, p. 24.

<sup>323</sup> Ivi, p. 23.

<sup>324</sup> Ivi, p. 24.

occhi di Rosselli, è vincolata indissolubilmente a una vocazione mistica che va a sovrapporsi a un'inclinazione alla ricerca da lei definita adolescenziale: senza tale adolescenziale misticismo, la poesia sembra non potersi dare. Non sembra poi un'ipotesi troppo spericolata sostenere che la metafora scelta dall'autrice per esprimere la propria condizione esistenziale («ora mi trovo ad affrontare una seconda metà dell'esistenza a cui sono completamente impreparata»)<sup>325</sup> successiva alla perdita della poesia sia marcatamente e – come si tenterà in questa sede di dimostrare – deliberatamente dantesca: come non pensare, infatti, all'*incipit* della *Commedia*: «nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / ché la diritta via era smarrita» (*Inf.* I, 1-3).

La tenuta di tali supposizioni sarà saggiata attraverso la mappatura delle ricorrenze del lessema *visione* nell'opera rosselliana, nel tentativo di tracciare l'itinerario del viaggio mistico e metapoetico della poeta all'interno della sua produzione in lingua italiana, includendo però anche *Diario in tre lingue*, in virtù della sua natura trilingue, del valore di testimonianza della «ricerca dell'originalità espressiva» e dell'«identità artistica»<sup>326</sup> dell'autrice – che lo definì l'esito di una severa selezione del «diario del tutto privato, in senso letterario»<sup>327</sup> da lei composto fra il 1955 e il 1956 –, e del fatto che all'interno del testo «è possibile individuare [...] la nascita del nuovo sistema metrico ideato da Amelia Rosselli: 'la forma cubo'»<sup>328</sup>.

---

<sup>325</sup> *Ibidem*; corsivo mio.

<sup>326</sup> CHIARA CARPITA, *Notizie su Primi scritti*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., 1379-1414, a p. 1408.

<sup>327</sup> Queste le parole di Rosselli in una lettera a Marchi del 10 agosto 1987 (*Ivi*, p. 1408).

<sup>328</sup> C. CARPITA, *'At the 4 pts. of the turning world'*, cit., p. 84.

### 3.1 Diario in Tre Lingue (1955-1956)

In *Diario in Tre Lingue* la parola *visione* si incontra nove volte<sup>329</sup>, la prima delle quali nel secondo degli undici capitoletti che lo compongono, che si apre, non sembra un caso, proprio con la riscrittura del verso tolto dal secondo degli eliotiani *Four Quartets*, *Burnt Norton*, «At the still point of the turning world», che indica il «culmine di un percorso di ascesa che porta all'incontro con la luce e rappresenta la traduzione poetica del dantesco motore immobile»<sup>330</sup>: «at the 4 pts. of the turning world». Nella citazione prelevata da Eliot, spiega Carpita, l'inserimento del numero quattro dipenderebbe sia da un riferimento simbolico al desiderato spazio metrico<sup>331</sup>, sia dall'ibridazione di questa con «un'altra fonte del *Diario*» gli «*Holy Sonnets* di John Donne», di cui risuonerebbe un verso («At the round earths imagin'd corners, blow / Your trumpets, Angels»), a sua volta riscrittura di *Apocalisse*, 7.1 «Post haec vidi quattuor angelos stantes super quattuor angulos terrae») del sonetto VII<sup>332</sup>, in cui «la terra viene raffigurata come appiattita su una mappa geografica: ai suoi angoli ci sono gli angeli dell'Apocalisse che suonano le trombe»<sup>333</sup>. Ma Carpita rimanda «i “4 pts. of the turning world”» anche alla «quadratura del cerchio dantesco»<sup>334</sup>.

La parola *vision*, in inglese, è posta all'interno di una parentesi e seguita, dopo due punti, dalla descrizione di quanto si è manifestato all'io<sup>335</sup>:

(*vision*:

*flowers and lines extremely complex preceded by  
Mondrian grey white black painting + & – other  
abstract fluid forms. The flowers or lines are  
green and red, then covered by transparent  
purple fluid design)*

Un quadro di Mondrian, poi fiori e linee «*extremely complex*» rosse e verdi, successivamente ricoperte da un «*design*» trasparente, fluido e viola. All'interno della visione è possibile riconoscere

---

<sup>329</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., a pp. 607, 620 (due occorrenze), 629, 645, 646 (quattro occorrenze, una delle quali all'interno del neologismo «*rêve-vision*»). Coerentemente con il titolo dell'opera, il lessema si incontra in italiano, inglese e francese.

<sup>330</sup> C. CARPITA, '*At the 4 pts. of the turning world*', cit., p. 84.

<sup>331</sup> Ivi, p. 85: «Nella variazione che realizza sul verso eliotiano “at the still point of the turning world” è introdotto il numero quattro che nella simbologia rosselliana sta a indicare la forma metrica da lei inventata, la “forma-cubo”».

<sup>332</sup> JOHN DONNE, *Poesie*, Milano, BUR, 2007, p. 558.

<sup>333</sup> C. CARPITA, '*At the 4 pts. of the turning world*', cit., p. 86. Scrive la studiosa: «In alcuni passi del *Diario* le tre fonti si intersecano: il verso di Eliot, i sonetti VII e XIV di Donne e il passo dell'Apocalisse ripreso da Donne in un gioco di rispecchiamenti».

<sup>334</sup> Ivi, p. 87.

<sup>335</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, cit., p. 607.

quelli che potremmo definire “*senhals* metapoetici”, ovvero la menzione di Mondrian e i «*flowers*». Per il primo si rimanda al saggio «*Spazi metrici*» tra *post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo*<sup>336</sup> di Carpita, in cui è evidenziata l’«analogia» fra le opere del periodo neoplastico del pittore olandese, orientato dalla ricerca dell’universale, e i «quadrati rosselliani»<sup>337</sup>; per il secondo, invece, è notevole il fatto che il lessema *fiore*, insieme ai suoi derivati, ricorre molte volte nella produzione poetica rosselliana come metafora della poesia<sup>338</sup>. Dunque, i fiori-poesia sembrerebbero sovrapporsi ai quadrati di Mondrian, come se la poeta, ancora distante dalla realizzazione concreta dello spazio metrico, riuscisse però già a intuirlo e prevederlo.

La parola, infatti, nel testo continua a riemergere all’interno di quello che sembra un percorso di approssimazione alla *Visio Dei* e riaffiora nel sesto capitoletto, che si apre proprio sulla spossante ricerca del Dio/spazio metrico, la cui gradualità è registrata, suo malgrado, dal recalcitrante io:

*the apparition of God*  
*forse la mitezza è allora la soluzione (Gd. can be found only*  
*gradually. We must accept that he be obscure to us (indecifrabile*  
*salvo a momenti) (cifred).*  
*Only by gradually living*  
*or not?*  
*no.*

<sup>336</sup> C. CARPITA, «*Spazi metrici*» tra *post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo*, cit., pp. 61-106.

<sup>337</sup> Ivi, p. 101: «Se osserviamo una qualsiasi delle composizioni del periodo neoplastico, i celebri quadrati, è immediato il riconoscimento di un’analogia con i quadrati rosselliani».

<sup>338</sup> Si offrono alcuni esempi dell’uso metapoetico della parola *fiore* e dei suoi derivati: da *La Libellula*, vv. 131-132, «egli parla di se stesso in un lugubre monotono, / io fiorisco i versi di altre altitudini»; da *Variazioni Belliche*, ai vv. 2-3 di *E poi si adatterà alle mie cambiate contingenze, car*, «io ho cambiato residenza, non son più il fiore / timido appeso dove erano i salici e non voglio le tue tenerezze» (in cui si intravede una riscrittura dei vv. 8-9 di *Alle fronde dei salici*, «alle fronde dei salici, per voto, / anche le nostre cetre erano appese», di Salvatore Quasimodo, di cui nella biblioteca rosselliana è presente il volume SALVATORE QUASIMODO, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1965, FAR 800) e ai vv. 4-5 di *Nell’incolore vento risuonava la campana del prete che*, «Completamente / a digiuno la fanciulla coglieva fiori malsani» (dove, oltre a una possibile memoria baudelairiana, per altro, si ritrova la giustapposizione fiori/fanciulla parallelamente al ripensamento dello spazio metrico); da *Serie Ospedaliera*, ai vv. 7-10 di *Tu non vivi fra queste piante che s’attorcigliano*, riscrittura di *Incontro* di Montale (cfr. E. TANDELLO, *La fanciulla e l’infinito*, cit., pp. 59-101, a p. 88), «Tu non appari a chiarire il mistero della / tua non-presenza, tu non stimoli i fiori / in corona attorno al mio polso, rotto perché / non posso tenerti vicino...», dove emerge anche la parola «corona», che, come si vedrà *infra* (3.3) è immagine della forma cubo; da *Documento*, in *I fiori vengono in dono e poi si dilatano*, «I fiori vengono in dono e poi si dilatano / una sorveglianza acuta li silenzia / non stancarsi mai dei doni» (vv. 1-3), in cui si può ipotizzare la riscrittura della poesia di Ungaretti *Eterno* (nella biblioteca di Rosselli è presente il volume GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo. I. Poesie. l’Allegria. 1914-1919*, Milano, Mondadori, 1954, FAR 2688) e in *Fiori denudati e stonati nell’umile*, «...questi / ingarbugliati versi o fiori» (vv. 2-3). Si veda poi A. MORO, *La ricerca del «supremo potere»*, cit., p. 92, dove lo studioso, in riferimento alla variazione *Se io volevo fiorire sfiorivo, se volevo cadevo, era per l’estate che*, scrive: «è peraltro significativo l’utilizzo dei verbi ‘fiorire’ e ‘sfiorire’, che pare sottolineare come l’inadeguatezza del soggetto nel realizzare la sua volontà concerna, nello specifico, l’atto creativo: i verbi in questione rimandano infatti al *topos* del fiore, strettamente legato alla rappresentazione simbolica della poesia». Tatiana Bisanti non parla in termini metaletterari del motivo floreale nell’opera rosselliana, tuttavia sostiene che in essa prevalga una «connotazione lugubre» dell’immagine floreale, «largamente attestat[a] ma quasi sempre legat[a] ad una simbologia di dolore, deperimento e morte», e in questo trattamento dell’«elemento decorativo per eccellenza», «cornice degli idilli naturali nella tradizione non solo letteraria dal petrarchismo allo *Jugendstil*», vede un’affinità con l’opera di Gottfried Benn (TATIANA BISANTI, *Urlo e geometria: Amelia Rosselli sulle tracce di Gottfried Benn*, in AMELIA VALTOLINA e LUCA ZENOBI (a cura di), *Ah, la terra lontana... Gottfried Benn in Italia*, Pisa, Pacini editore, 2018, pp. 139-160, a pp. 145-147).

[...]

*... perhaps you are just exhausted*<sup>339</sup>

Nonostante l'affaticamento, le riflessioni del soggetto continuano e la conducono a prendere in esame quella che potremmo definire la sua "capacità visionaria"<sup>340</sup>:

*my single vision upon the spikes of time (is my heart adolescent?)  
in  
a single room an empty chair  
covered with mildew*

[...]

*(an empty chair & an empty desk  
Think of death think upon death  
yet I desire God not an empty heart...*

*not an artistic form*

Lo spazio in cui si colloca l'io, scorato dall'indecifrabilità divina, potrebbe anticipare la cella-spazio metrico di *Variazioni Belliche*: nella seconda sezione del libro, come scrive La Penna, esiste una «correlazione [...] tra lo spazio della cella, in cui l'io lirico si relega, e lo 'spazio metrico'»<sup>341</sup>: all'«allestimento della forma [metrica] chiusa» è correlata l'«isotopia topologica [...] dello spazio chiuso», al contempo «spazio della creazione»<sup>342</sup>, «dell'ascesi mistica e del contatto con Dio»<sup>343</sup>. Ancora, però, la «vision» del soggetto è «single» e non universale e infatti, in parentesi, si domanda se il suo cuore sia «adolescent», aggettivo che a quest'altezza sembra ancora connotato in senso negativo, caratteristica propria della poesia in versi liberi precedente allo spazio metrico, forma metrica identificata dall'autrice come capace di veicolare una lingua e una poesia «adult[a]»<sup>344</sup>. L'io,

---

<sup>339</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, cit., p. 619.

<sup>340</sup> Ivi, p. 620.

<sup>341</sup> D. LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, cit., p. 22. L'interpretazione di La Penna è ripresa da Maddalena Vaglio Tanet (M. VAGLIO TANET, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism*, cit., pp. 157-162) e Alessandro Moro (A. MORO, *La ricerca del «supremo potere»*, cit., a pp. 94-98). Cfr. anche: AMBRA ZORAT, *Intorno a libertà e prigionia: alcune riflessioni su Variazioni Belliche di Amelia Rosselli*, «RiLUnE», n. 2, 2005, pp. 1-11, a pp. 7-8. Donatella Alesi, invece, ritiene che «la cella» sia «l'altro luogo, fisico e morale» da contrapporre alla «città [...] luogo di una ricerca in atto che demoralizza ogni possibile mito della città moderna come luogo di salvezza individuale»: la «cella-stanza [...] si configura» secondo Alesi «come la soglia in cui mondo e biografia si incontrano, riassunti dal gesto del corpo del poeta che vive, osserva e scrive, e non teme gli assalti del corpo mentre la sua mente rovescia ordini e poteri»; Alesi, dunque, non sembra riconoscere allo spazio della «cella-stanza» alcuna costrittività (D. ALESI, *Attraversando Breton*, cit., pp. 126-127).

<sup>342</sup> D. LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, cit., p. 50.

<sup>343</sup> Ivi, p. 53.

<sup>344</sup> A. ROSSELLI, *È molto difficile essere semplici* [1981], cit., p. 47: «è dunque in questo periodo [quello della scoperta dello spazio metrico] che credo di aver risolto questi problemi riuscendo a scrivere in un italiano adulto, proprio per aver individuato la mia vera forma metrica».

infatti, poco dopo, dichiara di non desiderare un cuore vuoto, ma bensì di volerlo colmare con la presenza divina. Se il desiderio dell'invasamento divino non è soddisfatto, la vacuità del cuore («*an empty heart*») corrisponde a quella della postazione di lavoro del poeta («*an empty chair & an empty desk*»): ciò sembrerebbe significare che, non corrispondendo ciò che cerca il soggetto meramente a un'«*artistic form*», scrivere senza Dio equivalga a non scrivere affatto.

Le meditazioni dell'io proseguono, e nella stessa pagina si trova la terza occorrenza della parola *visione*, che ancora, però, non sembra rivelarsi totalmente all'io («*no solution to it*»), pur continuando ad essere accostata all'immagine floreale, il cui significato metapoetico pare qui esplicitarsi<sup>345</sup>:

*see*  
*(vision luna-sole)*

*no solution to it*

*then flowers*  
*(fleurs....)*

*fleurs are not feeling* .....  
*fleurs are not flowers*

È poi nel settimo capitoletto che compare il lessema, in francese («*vision*») e seguito, come nella prima occorrenza, dai due punti e dall'esplicitazione della visione stessa<sup>346</sup>, il cui contenuto risulta in questa sede di particolare interesse, dal momento che, anche in virtù del dinamismo metamorfico<sup>347</sup> che la caratterizza, è possibile riconoscervi la riscrittura della *Visio Dei* di *Paradiso* XXXIII (vv. 115-138):

*vision*:  
*cercles verts et rouges très minces, qui bougent en toutes*  
*les directions, en se substituant en arrière et en avant.*  
*puis cercles de fil de fer des mêmes couleurs (non point*  
*pleins) lesquels aussi bougent. Puis fleurs, fines, varié-*  
*es, le bleu est ajouté, pas de jaune tout est très fin.*  
*Puis il y a le Saut Hébraïque c'est a dire un gran oeuf*  
*rempli d'autres oeufs jusqu'à son centre ou il y a toujours*  
*et de nouveau un oeuf. Il est peut-être grand, mince et*  
*Presque noir, probablement de chocolat. Il s'ouvre (sa*  
*porte courbe et carrée), je n'ose l'ouvrir moi-même, je m'ap-*

<sup>345</sup> EAD., *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, cit., p., pp. 620-21.

<sup>346</sup> Ivi, pp. 629-630.

<sup>347</sup> Emilio Pasquini parla, riferendosi alla visione di *Paradiso* XXXIII (e mettendola in relazione con quella di *Purgatorio* XXXI, 121-126), di «condizione dinamica della visione dantesca», visione che lo studioso definisce «metamorfica» (EMILIO PASQUINI, *Le metafore della visione nella Commedia (23 febbraio 1985)*, in ALDO VALLONE (a cura di), *Lecture classensi. Volume sedicesimo*, Ravenna, Longo editore, 1987, pp. 129-151, a p. 140).

*proche; dans le dedans de ce grand oeuf est le vide,  
un trou lance sur les rails des trains, comme dans leur  
toilette. Je pense alors c'est où porte le surréalisme.  
encore fleurs, puis je vois et entends «noir-papier  
Indo-Chinois», et me propose d'en acheter.*

Saltano subito all'occhio i cerchi, rossi e verdi, che si muovono in tutte le direzioni, sovrapponendosi poi l'uno all'altro: in questa prima dinamica immagine è forse possibile riconoscervi il ricordo dei «...tre giri / di tre colori e d'una contenenza» danteschi, e di come i primi due «l'un da l'altro come iri da iri / pareva riflesso» (vv. 115-120). I cerchi colorati, poi, diventano cerchi di fil di ferro e successivamente fiori (appunto «*finés*» come i «*cercles* [...] *très fin*»), accompagnati dalla comparsa di un terzo colore, il blu. A questo punto, i fiori lasciano spazio al «*Saut Hébraïque*», il balzo ebraico, che poi prende la forma di un grande uovo «*probablement*» di cioccolato: è qui possibile riconoscere un'allusione sia alla Pesach, la Pasqua ebraica, sia a quella cristiana<sup>348</sup>. Questo riferimento alla Pasqua si potrebbe legare analogicamente al fatto che il viaggio dantesco si svolge durante la settimana santa, così come alla rivelazione del Mistero dell'Incarnazione offerta a Dante alla fine del suo viaggio oltremondano. E infatti, non sembra un caso, per entrare nel grande uovo di cioccolato è necessario passare attraverso una porta «*courbe et carrée*», curva e quadrata, che riporta alle nostre menti la fase finale della visione di *Paradiso* XXXIII, l'*adynaton* conoscitivo geometrico della quadratura del cerchio, che, lo si ripete, Rosselli riprende e connota metapoeticamente facendone una metafora dell'agognata forma-cubo. Se nella *Commedia* lo scacco gnoseologico di Dante personaggio è sanato dalla grazia divina, che ne folgora la mente permettendogli di comprendere «il come dell'Incarnazione e dell'umanità di Cristo»<sup>349</sup>, non si può dire lo stesso per l'io rosselliano, che non osa aprire la porta, la quale tuttavia si apre da sola, svelando che dietro di essa, però, non c'è altro che «*le vide*», il vuoto, un buco paragonato agli scarichi dei vecchi treni, che sversavano le acque reflue direttamente sui binari. Il tentativo di *Visio Dei* è dunque fallito. L'io,

<sup>348</sup> Marilena Renda (MARILENA RENDA, *La Libellula, o della Giustizia*, in A. CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 94-104, a p. 96) offre una lettura in chiave biografica del brano: «nel riferimento al “salto ebraico”, generalmente interpretato dagli studiosi di ebraismo come “salto” dalla schiavitù sotto gli Egiziani alla libertà [...] è implicito il richiamo alla Pasqua ebraico-cristiana [...]: quindi a un rito legato alla famiglia che, a voler guardarci dentro, rivela al suo interno nient'altro che un vuoto [...] Questo vuoto ha per correlativo un uovo (per il popolo ebraico [...] immagine del dolore e della schiavitù) [...] i simboli della Pasqua si aprono all'infinito su una perdita: mangiare un uovo significa ricordare le sofferenze passate e sancire il dolore della morte dei propri cari». Siriana Sgavicchia (S. SGAVICCHIA, *La mistica della Poesia-Madre*, cit., p. 101), oltre a riconoscere il riferimento alla religione ebraica, individua nel *Diario* («*rapporto creativo con Dio / il voler “spiccare il volo” – / il “salto” / psychological tar under problem? Or to be / experimented*», A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, cit., p. 634) un passo che dà sostegno a tale interpretazione: «in un altro passaggio del *Diario* Amelia spiega il senso del “Saut Hébraïque” proprio in termini di rapimento estatico psicologico e poetico». Maddalena Vaglio Tanet, infine, individua un gioco con «l'etimologia di *Pessa'h*, che indica il passare oltre, il saltare le case degli Ebrei da parte dell'ultima piaga d'Egitto» (MADDALENA VAGLIO TANET, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism*, cit., p. 24).

<sup>349</sup> GIUSEPPE LEDDA, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002, pp. 317. L'immagine della porta non è presente nei canti dell'Empireo, tuttavia, negli ultimi versi di *Inferno* I, Dante chiede a Virgilio di essere condotto sino alla «porta di San Pietro» (v. 134).

infatti, conclude di aver scoperto dove conduca il surrealismo («*ou porte le surrealisme*»), che nell'ultimo capitoletto del *Diario* è definito come una «*rebellion to the Gods*» fondata sulla convinzione di poter costruire e distruggere l'universo («*they think they can construct the universe / destruct*»), convinzione che, però, porta alla perdita del «*point of perfect harmony*»<sup>350</sup>, quella di cui Dante, invece, alla fine del suo viaggio, diventa totalmente partecipe, quando «l'amor che move il sole e l'altre stelle» volge il suo «disio» e «'l velle» «come rota ch'igualmente è mossa»<sup>351</sup>. A tale intuizione segue la visione di altri fiori, e il vedere e sentire da parte dell'io di una voce che pronuncia «*“noir-papier / Indo-Chinois”*», espressione che fa pensare a quanto scritto dall'autrice in *Spazi Metrici* esponendo la fase della ricerca della forma cubo finalizzata all'individuazione dell'«elemento organizzativo minimo nello scrivere»: «inserivo l'ideogramma cinese tra la frase, e la parola, e traducevo il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale»<sup>352</sup>.

Le ultime cinque attestazioni della parola si trovano tutte ravvicinate nell'ultimo capitoletto del *Diario*<sup>353</sup>. La prima è in una frase che, alla luce di quanto si legge subito dopo, sembra indicare la proposizione di un obiettivo: «*sapere interpretare proprie visioni tematica surrealiste / (psicol. Jung)*». Dopo una linea orizzontale che interrompe il flusso testuale, infatti, si trova quello che parrebbe il tentativo di ripercorrere le visioni precedentemente annotate dall'io, partendo però dalla definizione del «*punto di visione*», quello che si potrebbe definire forse il “punto di vista visionario”:

*sapere interpretare proprie visioni tematica surrealiste  
(psicol. Jung)*

—————  
*Il punto di visione –  
il punto di sintesi tra mondo estrov. e  
mondo introv. sono io, il fluire.*

[...]

*Vision lune qui tombe, femme de chambre: soleil*

*rêve-vision Trocadéro*

*vision des cercles –  
surréalisme  
fleurs*

<sup>350</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, cit., p. 644.

<sup>351</sup> *Paradiso* XXXIII, vv. 142-145: «A l'alta fantasia qui mancò possa; / ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, / l'amor che move il sole e l'altre stelle».

<sup>352</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a pp. 184-185.

<sup>353</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, cit., p. 645-46.

*rêve -poussière*

*papier*  
*Hindu-Chinois?*

I termini nei quali è descritto tale “punto di vista visionario” sembrerebbero poter essere messi in relazione con gli insegnamenti di Ernst Bernhard, psicanalista junghiano presso il quale Rosselli fu in cura nel 1952. Il fatto che la terapia svolta con Bernhard possa aver influenzato le riflessioni metaletterarie interne al *Diario* non è inverosimile, dal momento che, come si è potuto vedere (*ut supra* 2.1.2), Chiara Carpita ha potuto dimostrare come proprio in due testi che trascrivono l’esperienza dell’autrice di una particolare tecnica terapeutica applicata da Bernhard, l’immaginazione attiva, si possa identificare il «primo esperimento di scrittura creativa» rosselliano<sup>354</sup>. In *Mitobiografia*, raccolta postuma di scritti e appunti dello psicanalista, infatti, fra gli appunti rubricati sotto il titolo *Introversione, estroversione, identificazione, proiezione e ritiro della proiezione*, se ne legge uno dell’1 marzo 1944<sup>355</sup> che sembra poter esser messo in relazione con questo brano del *Diario*:

L’introversione è il rivolgersi alle immagini come mondo interiore autonomo, collettivo (impersonale). L’identificazione è l’erronea attribuzione all’Io di quelle immagini, la loro personificazione o, visto da un altro lato, la sopraffazione dell’Io da parte delle immagini collettive interne.

L’estroversione è il rivolgersi alle immagini come mondo esterno autonomo, collettivo (impersonale).

Il «*punto di sintesi*» ricercato dal soggetto rosselliano, dunque, sembrerebbe corrispondere al conseguimento dell’impersonalità (che corrisponde con l’accesso alla dimensione collettiva) nella relazione sia col «mondo interiore» sia col «mondo esterno». In tale processo di acquisizione dell’impersonalità collettiva, tuttavia, l’io sembrerebbe svolgere un ruolo cruciale, poiché corrisponde con il «*punto di sintesi*»; viene da pensare a un altro appunto relativo all’*Introversione, estroversione, identificazione, proiezione e ritiro della proiezione*, nel quale «L’Io» è definito «*organo dell’Io*», in quanto avente «una propria autonomia di organo»<sup>356</sup>. Infatti, la sottolineatura della *i* (che potrebbe equivalere al pronome di prima persona singolare inglese) all’interno del verbo *fluire* («*sono io, il fluire*») potrebbe intendersi come l’evidenziazione di un elemento che ha una sua importanza all’interno della parola che emerge se vi si sottrae la *i*: *flure*, forse grafia aberrante di *fleur*. Se questa ipotesi fosse valida, si potrebbe allora dire che la poesia (il fiore) dello spazio metrico, dunque,

---

<sup>354</sup> C. CARPITA, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione*, cit., a p. 174.

<sup>355</sup> ERNST BERNHARD, *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969, a p. 89.

<sup>356</sup> Ivi, p. 91; l’appunto riporta la data 21 marzo 1944.

dovrebbe essere una sintesi, di cui l'io – un io impersonale però, quasi un organo di percezione – sarebbe il centro in cui questa si produrrebbe, fra exteriorità e interiorità; torna in mente quanto scritto in *Spazi Metrici*:

Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo “quadro” dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa vi permaneva, e fondervi la sua propria dinamicità interiore.<sup>357</sup>

Posta quella che dunque potrebbe sembrare la definizione del ruolo dell'io nello spazio metrico<sup>358</sup> – forma metrica che, lo si ricorda, dovrebbe soddisfare la ricerca delle «forme universali»<sup>359</sup> che rendano possibile comunicare una «realtà» che sia «anche degli altri»<sup>360</sup> – l'autrice sembra tornare sulle visioni precedentemente registrate nel diario, quella lunare e solare e quella dantesca dei cerchi. Lo suggerirebbe il *calembour* neologico «*rêve-vision*», la “revisione visionaria”, che al posto della grafia corretta *revision*, proporrebbe una sorta di “raddoppiamento visionario” unendo alla *vision* il lessema *rêve*. D'altra parte, in *Mitobiografia*, possiamo leggere un appunto dell'1 dicembre 1945 in cui sogno e visione sono considerate esperienze equivalenti, volte ad accedere in modo più diretto al «mondo delle immagini», quella che Bernhard chiama «quarta dimensione»<sup>361</sup>, per lo psicanalista equivalente alla «vita vera»<sup>362</sup> e raggiungibile attraverso l'«esperienza mistica»<sup>363</sup>:

---

<sup>357</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 185.

<sup>358</sup> Anche Francesco Brancati (FRANCESCO BRANCATI, *Ritentare l'equilibrio*, in ID., *Ideale reale*, cit., pp. 23-58, a p. 43) collega questo passo del *Diario* a questo passaggio di *Spazi Metrici*: «in seguito alla pratica di interpretazione delle “proprie visioni” mediante la psicologia junghiana (e alla confidenza con l'*I Ching*) il soggetto conquista la centralità, il suo sguardo può compendiare tanto gli elementi esterni quanto quelli psichici interiori. In *Spazi Metrici* il problema della riproduzione di un mondo che non sia solo quello dell'io ma che restituisca la collettività delle esperienze è centrale e viene legato allo sviluppo di una metrica chiusa [...] una non-misura come il verso libero dà vita all'arbitrio della singolarità, mentre un accordo già stabilito della misura garantisce un piano pre-testuale comune a chi scrive e chi legge».

<sup>359</sup> Ivi, p. 184.

<sup>360</sup> Ivi, p. 186.

<sup>361</sup> E. BERNHARD, *Mitobiografia*, cit., p. 96: «Speculazioni sulla quarta dimensione! Il mondo, un 'lato' della realtà quadridimensionale – Dio, entelechia, mondo delle immagini».

<sup>362</sup> Ivi, p. 83: «A questo punto alcune osservazioni su un problema che, come complemento necessario a tutto ciò che s'è detto finora, esige una risposta, e cioè in che relazione stiano tra loro l'esterno e l'interno, l'anima e il corpo, il mondo delle immagini interne e il mondo esterno delle cose. Grosso modo si può dire questo: la forza animatrice che tutto forma e conserva, la energia dell'entelechia, l'energia spirituale – di cui l'energia fisica è l'involucro quasi abbandonato, irrigidito, il residuo che continua a operare – si manifesta in immagini che lasciano riconoscere il suo carattere e la sua dinamica. Tali immagini, a cui la facoltà conoscitiva dell'uomo accede più direttamente nella visione e nel sogno, sono la vera vita, esse si sono per così dire rivoltate verso l'esterno e con ciò hanno creato 'a loro immagine' il mondo degli oggetti, che così è una sorta di proiezione di tali immagini interne».

<sup>363</sup> Ivi, p. 98: «L'esperienza mistica è un'esperienza d'identità con la rispettiva condizione quadridimensionale, con l' i m m a g i n e. [...] L'esperienza religiosa nel senso più lato (esperienza del numinoso) è quell'accesso al mondo quadridimensionale che è possibile sperimentare. L'ampliamento della coscienza è la ' possibilità ' di penetrare in quel mondo».

Il sogno è una relazione diretta col ‘mondo delle immagini’, che ha luogo con la coscienza ridotta, cioè nel sonno. Ciò che qui vediamo è lo stesso che vediamo nella cosiddetta visione o in tutti quegli stati in cui percepiamo direttamente ‘immagini’.<sup>364</sup>

La disanima del *Diario* ci ha permesso di osservare quella che sembra la messa in atto, da parte del soggetto rosselliano, di un percorso di “indagine mistica” articolato nella descrizione delle proprie visioni, nell’analisi di esse, delle caratteristiche proprie della visione mistica (la necessaria gradualità di essa, e come essa si offra alla comprensione del mistico solo in modo intermittente) e della propria disposizione all’esperienza visionaria, che, registrata come non adeguata – anche in virtù dei non soddisfacenti esiti dei propri tentativi visionari (di cui il più esteso è modellato proprio sull’esempio della *Visio Dei* dantesca) –, porta alla ricalibrazione del proprio “punto di vista visionario” e al conseguente riesame delle proprie esperienze mistiche.

---

<sup>364</sup> Ivi, p. 105.

### 3.2 La Libellula (panegirico della libertà) (1958)

Conviene ora passare a *La Libellula*, poemetto che l'autrice indica come la prima manifestazione dello spazio metrico<sup>365</sup>, e, usando le parole che Rosselli, ricollegandosi al sopra citato passo di *Spazi Metrici*, impiega nelle *Note a «La Libellula»* allegate alla riedizione del 1985, «'rullo', ma davvero non cinese»<sup>366</sup>. Nel poemetto il lessema *visione* è inserito nella parte conclusiva della lassa di Esterina (vv. 616-627):

[...] Te cerco su di un altro  
binario: io te cerco nella campagna deserta.  
Il verde soppruso del tuo miracolo è per me la  
prima linea incandescente del mio cuore, la mia  
schiena infallibile. La morta collina, deserto  
ingigantito dalla tua partenza – la luce che mi  
folgora troppo dura l'occhio asciutto! Il pensiero  
di te mi inveiva, il pensiero duro di te reale  
mi smorzava la gioia di te irreale, più vera  
della tua vera vissuta visione, più lucida della  
tua vivida dimostrazione, più lucida della tua  
lucida vita vera ch'io non vedo. [...]

La lassa, riscrittura dell'osso montaliano *Falsetto*, è carica di implicazioni metapoetiche, perlopiù atte alla definizione dell'Io poetico rosselliano (il cui ruolo, lo si è visto nel passo relativo al “punto di vista visionario”, è fondamentale per la riuscita della visione mistica) attraverso il confronto con la tradizione lirica maschile di cui Montale sarebbe il massimo esponente, in quanto, all'interno della sua «prassi versificatoria», secondo Rosselli (*ut supra* 2.1.3) incline a subordinare la forma al

---

<sup>365</sup> A. ROSSELLI, *È molto difficile essere semplici* [1981], cit., p. 47: «è dunque in questo periodo [nel 1958] che credo di aver risolto questi problemi riuscendo a scrivere in un italiano adulto, proprio per aver individuato la mia vera forma metrica. Da anni ero bloccata; lavoravo su come evitare la metrica classica pur passando per una metrica formalmente interessante, chiusa, non libera, perché consideravo, come pochi forse, il verso libero facile ed esaurito». Carbognin (F. CARBOGNIN, *Lo “spazio metrico” tra La libellula e Variazioni belliche*, in ID., *Le armoniose dissonanze*, cit. pp. 33-41, a p. 37) ha dimostrato che, in effetti, ne *La Libellula* è riscontrabile l'applicazione dello spazio metrico: «*La libellula* risulta costituito da 189 stringhe di 9 'unità' (che rappresenta la lunghezza di verso più ricorrente del poema, nonché la misura del suo primo verso), ricoprenti il 29 % del numero totale dei versi (652); ma valutando anche i versi di lunghezza immediatamente minore (8 'unità', in numero di 159) e maggiore (10 'unità', che appaiono in numero di 105), la percentuale giunge a ricoprire il 69,5 % dell'intero poema. Risultato: per il 70 % circa della loro somma totale, i versi de *La libellula* sono costituiti dal medesimo numero di 'unità base', compreso tra 8 e 10, e corrispondente 'approssimativamente', al numero di 'unità' (9) in cui è suddivisibile, secondo 'identica formulazione', il 'primo rigo del poema' di Amelia Rosselli». Per quanto riguarda, invece, i problemi relativi alla datazione del poemetto, non riconducibile unicamente al 1958, cfr. STEFANO GIOVANNUZZI, *Come lavorava Amelia Rosselli*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 20-35.

<sup>366</sup> A. ROSSELLI, *Note a «La Libellula»*, cit., pp. 1314-1316.

contenuto<sup>367</sup>, il rapporto lirico io-tu ricopre un ruolo centrale<sup>368</sup>. In una conversazione con Ulderico Pesce riguardo alla sua appropriazione di Esterina, Rosselli dichiarava:

C'è una separazione tra l'io e il tu che infastidisce quasi [in *Falsetto*] [...] in questa variazione dell'Esterina di Montale, tento di abbattere la divisione tra un io scrivente e un tu immaginato. Ho voluto creare una piena identificazione dell'io scrivente, che è un tu a cui mi rivolgo, con il tu di Esterina, che diventa un altro io. La separazione netta tra un io e un tu, presente in Montale come in altri poeti, è forse cosa tipica del linguaggio maschile. Certo è molto bello quello che scrive Montale. Era così forte la mia passione per lui in un certo momento della mia vita che mi sforzavo in ogni modo di contraddirlo, di metterlo in discussione. Era un modo per scoprire me.<sup>369</sup>

Nelson Moe, nel suo articolo del 1992 *At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, nota come la voyeuristica distanza creata da Montale fra il proprio soggetto lirico e il tu femminile sia fatta collassare da Rosselli, che confonde «the poetic subject and object», l'io e il tu lirico, tentando l'«integration of the two»<sup>370</sup>. Anche Emanuela Tandello, che nel libro *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito* ha dedicato un paragrafo del capitolo *La fanciulla e l'infinito* proprio alla riscrittura di *Falsetto*<sup>371</sup>, parte dalla distanza montaliana di cui parla Moe, giungendo a concludere che nel poemetto è possibile osservare lo «smascheramento dello stereotipo scopofilico» che «nella tradizione funge da puntello estetico-filosofico necessario all'auto-definizione del Soggetto»<sup>372</sup> maschile. Per la studiosa nell'Esterina di Montale, immagine dell'adolescenza come «momento

---

<sup>367</sup> FRANCESCO CARBOGNIN, *Dall' 'unità base' del verso agli Spazi metrici*, in ID., *Le armoniose dissonanze*, cit., pp. 15-42, a pp. 31-32.

<sup>368</sup> A. ROSSELLI, *È molto difficile essere semplici* [1981], cit., p. 54: «Importante è il problema dell'eliminazione non totale dell'io, non voglio cadere nell'io-tu di Montale».

<sup>369</sup> ULDERICO PESCE, *La Donna che vola*, in A. ROSSELLI, *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, cit., pp. 38-44, a p. 42.

<sup>370</sup> NELSON MOE, *At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, «Italice», n. 2, 1992, pp. 177-197, a p. 189: «Montale's poem, built upon the distance between the mundane poetic subject, *noi*, and the female object, Esterina, destined for the "Elysian spheres". That distance is constructed [...] in a voyeuristic mode [...] Rosselli's text collapses this space, confusing the poet subject and object [...] Thus, while Montale's poem works out of a complacent and unquestioned distance between male poetic subject and female poetic object, Rosselli's involves a search for the latter by the former, an attempted integration of the two».

<sup>371</sup> E. TANDELLO, *La fanciulla e l'infinito*, cit., pp. 59-64, a pp. 73-84. A conclusioni simili giunge anche Rosaria Lo Russo, che nella lassa 26 individua un'«operazione poetica [...] volta a dissipare nel Sé poetante le effigi del Tu poetico della Tradizione a partire dalle matrici mitopoietiche che lo sostanziano, rivelandole, e attestando una mutazione liberatoria del vecchio Tu al nuovo Io» (R. LO RUSSO, *I Santi Padri e la Figlia dal cuore devastato*, cit., a p. 83). Stefano Giovannuzzi, invece, quasi dieci anni prima (STEFANO GIOVANNUZZI, *La libellula: Amelia Rosselli e il poemetto*, in AMELIA ROSSELLI, *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale. Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Vieusseux 29 maggio 1998*, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999, pp. 45-57, a pp. 55-56) aveva interpretato in modo radicalmente diverso tale riscrittura montaliana; secondo lo studioso, infatti, «Esterina è travolta da un'ironia demolitrice; messa alla prova si rivela una maschera grottesca totalmente inutilizzabile», evidenziando come il «recuper[o]» del «contatto con i 'i poeti che maggiormente contribuiscono alla sua formazione'» e «il tentativo di passare attraverso la lingua altrui per creare la propria si rivel[è] inconcludente» per Rosselli, riducendola ad essere «prigioniera di una voce non sua, di parole che non suonano o che, malgrado tutto, suonano estranee, che restano le parole belle ma sorde di Campana o Montale o Rimbaud». Ancora diversa la lettura di Barile, secondo la quale l'Esterina rosselliana «è una ragazza facile [...] dalla quale l'io si dissocia sottolineandone l'estraneità» (LAURA BARILE, *L'uso dei padri*, in EAD., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, cit., pp. 63-100 a p. 91).

<sup>372</sup> Ivi, p. 82.

dell'incertezza, dell'indecisione» e della «proteiforme» mutevolezza (che «nell'universo montaliano [è] ostacolo al momento cruciale [...] dell'entrata» nell'età adulta e che dunque «va allontanata, resa altro-da-sé, restituita al 'Niente'») <sup>373</sup>, «convergono [...] importanti modelli letterari (e non solo letterari) di adolescenza femminile quale *diversità* necessaria, [...] inconoscibile» alterità che funge da tramite dello «spazio dell'Oltre» con cui «il poeta agogna dialogare» <sup>374</sup>. Rosselli, secondo Tandello, «denunc[ia] – con dirompente ironia – come vero e proprio “soppruso”» quest'operazione poetica montaliana, trasformando radicalmente «il rapporto fra Fanciulla e Poeta, e tra Poeta e Infinito» <sup>375</sup> (e, di conseguenza, si vorrebbe aggiungere, fra io e tu lirici). Ciò avverrebbe attraverso «l'identificazione – e la sua strumentalizzazione a sostegno del Soggetto rosselliano», che ne fa una vera e propria «maschera-identità» – di Esterina <sup>376</sup>, ma anche grazie a un incremento di intensità drammatica e di realismo della figura femminile, che non scrolla le spalle davanti al suo «domani oscuro» <sup>377</sup> (i «vent'anni» della «sapiente fanciulla» de *La Libellula*, infatti, sono un «verde disastro») <sup>378</sup> e che non è più «“leggiadra”, “equorea”» <sup>379</sup> e simil-divina, ma una «stanc[a] ragazz[a] che serv[e] al di dietro / dei banchi» <sup>380</sup>.

All'interno di queste coordinate, che mettono in risalto la densità metapoetica della lassa, si possono registrare due ulteriori elementi, che, fra l'altro, sottolineano la continuità, evidenziata da Giovannuzzi <sup>381</sup>, fra *Diario in Tre Lingue* e il poemetto. La parola *visione*, infatti, si incontra in prossimità di quella che potrebbe rievocare la visione – di stampo dantesco – dei cerchi del *Diario*. Come è noto, lungo la sua ascensione paradisiaca Dante subisce una serie di accecamenti funzionali al progressivo affinamento delle proprie capacità visive che gli permetterà, giunto nell'Empireo, di sostenere la *Visio Dei* <sup>382</sup>. Nell'ultimo canto del poema, a dire il vero, non si verifica nessun abbagliamento fisico. Tuttavia, a permettere a Dante la piena comprensione della visione divina, la

<sup>373</sup> Ivi, p. 75.

<sup>374</sup> Ivi, p. 79. I modelli proposti da Tandello sono «le “fanciulle in fiore” proustiane [...] le vergini nuotatrici di Portovenere [...] di Carlo Linati, la fanciulla gozzaniana di *Invernale* [...] la “vergine adolescente” di Cardarelli», Cordelia e il suo balzo-volo nel *Diario di un seduttore* di Søren Kierkegaard (pp. 76-77), Persefone e infine l'Euridice dei *Sonetti a Orfeo* di Rilke (pp. 76-79).

<sup>375</sup> Ivi, p. 80.

<sup>376</sup> *Ibidem*.

<sup>377</sup> Falsetto, v. 41, E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 22.

<sup>378</sup> vv. 594 e 603.

<sup>379</sup> E. TANDELLO, *La fanciulla e l'infinito*, cit., p. 82.

<sup>380</sup> vv. 614-15.

<sup>381</sup> S. GIOVANNUZZI, *La libellula: Amelia Rosselli e il poemetto*, cit., pp. 55-56; Giovannuzzi sottolinea come le riscritture montaliane presenti ne *La Libellula* segnalano «che la sfida azzardata nella *Libellula* seguita a essere la stessa [del *Diario*]», anche se, secondo lo studioso, proprio la lassa di Esterina, con la sua «ironia demolitrice», metterebbe in luce come «*La libellula* punt[i] a chiudere o a dichiarare inutile la sperimentazione annunciata e avviata nel *Diario*».

<sup>382</sup> GIORGIO INGLESE, *Paradiso*, Roma, Carocci editore, 2016, p. 318: «Nel “discorso” mistico l'accecamento simbolizza di regola un progresso nell'ascesa verso la verità»; Cfr. MARCO ARIANI, *Lux inaccessibilis. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010; GIUSEPPE LEDDA, *Modelli biblici nella Commedia: Dante e san Paolo*, in ID. (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 7 novembre 2009)*, Ravenna, Longo Editore, 2011, pp. 179-216.

quale con le sole forze del pellegrino non sarebbe stata possibile, è quella che si potrebbe definire una “folgorazione mentale”: «ma non eran da ciò le proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne» (*Par.* XXXIII, vv. 139-141). Questa “folgorazione mentale” parrebbe recuperata (forse amalgamata con quella, molto corporea<sup>383</sup>, di *Paradiso* XXX, 46-51, insieme alla quale racchiude i tre canti dell’Empireo in una *Ringkomposition*) in negativo – l’io poetico «non ved[e]», v. 627 – da Rosselli ai versi 621-622: «la luce che mi / folgora troppo dura l’occhio asciutto!». Rilevante è il fatto che la folgorazione della «mente» dantesca segue la similitudine della quadratura del cerchio (vv. 133-135), attraverso la quale Dante rende il proprio (vano) sforzo di comprendere autonomamente la visione di Dio e che Rosselli reimpiega come metafora dello spazio metrico. A rafforzare l’ipotesi di un rapporto con la «*vision des cercles*» del *Diario* e questo passo de *La Libellula*, sono i versi 616-617, «te cerco su di un altro / binario», che sembrerebbero rimandare a «*les rails des trains*»<sup>384</sup> su cui affaccia il vuoto (equivalente al surrealismo) al quale l’io è stato condotto dalla propria fallimentare visione metrico-mistica. Che la «vera vissuta visione» che l’io lirico «non ved[e]» sia quella metrico-mistica<sup>385</sup>, lo fa pensare anche come, attraverso il meccanismo di ripetizione e variazione («più vera / della tua vera vissuta visione, più lucida della / tua vivida dimostrazione, più lucida della tua / lucida vita vera ch’io non vedo...» vv. 624-627), l’espressione diventi, alla fine della serie variantistica, «lucida vera vita», formula che potrebbe ricordare come Bernhard definisce il «mondo delle immagini», la «vera vita» alla quale l’uomo «accede più direttamente nella visione e nel sogno»<sup>386</sup>.

L’io poetico della *Libellula*, dunque, parrebbe qui tentare una seconda via, un «altro binario» e un’altra «vera vissuta visione», attraverso la quale cercare il tu, che forse, inserendo la riflessione sulla dinamica dialogica lirica io-tu nella ricerca metrico-mistica, corrisponde proprio alla nuova forma metrica rosselliana, all’interno della quale l’istanza dell’io lirico deve essere riformata al fine di diventare universale; tale riforma universalizzante, che – riprendendo una dichiarazione rosselliana – parrebbe corrispondere parallelamente all’«eliminazione non totale dell’io» e all’astenersi dall’«io-tu di Montale»<sup>387</sup>, obiettivi che, ricollegandoci alle parole rosselliane riportate da Pesce e alle riflessioni di Moe e Tandello, qui Rosselli sembrerebbe tentare di raggiungere tramite la

<sup>383</sup> *Paradiso* XXX, 46-51: «Come subito lampo che discetti / li spiriti visivi, sì che priva / da l’atto l’occhio di più forti obietti, / così mi circunfulse luce viva, / e lasciommi fasciato di tal velo / del suo fulgor, che nulla m’appariva».

<sup>384</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, cit., p. 630.

<sup>385</sup> Annovi, applicando al testo un’interpretazione imperniata sui *gender studies*, legge questi versi in chiave diversa: «Amelia non può vedere nei versi di Montale la vita vera che egli attribuisce a Esterina poiché essa non è altro che il prodotto di uno sguardo, quello maschile, e dunque di una falsa visione» (G. M. ANNOVI, «*e l’una era una donna, e l’altro non era un uomo*», cit., a p. 68).

<sup>386</sup> E. BERNHARD, *Mitobiografia*, cit., p. 83.

<sup>387</sup> EAD., *È molto difficile essere semplici* [1981], cit., p. 54.

sovrapposizione dell'io e del tu lirico. Anche in questo caso, però, il soggetto lirico rosselliano non sembrerebbe riuscire a raggiungere la meta del viaggio metrico-mistico.

### 3.3 Variazioni Belliche

Anche nel poemetto in cui Rosselli sostiene di aver assistito alla prima rivelazione del verso dello spazio metrico, dunque, questo non sembrerebbe offrirsi totalmente. Una traiettoria simile nell'esito, anche se maggiormente articolata, è osservabile in *Variazioni Belliche*. Nella raccolta del 1964 la parola *visione* è impiegata tre volte, una nella prima sezione, *Poesie (1959) (Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè)*, e due nella seconda, *Variazioni (1960-1961) (Con un conto in banca essa ripleniva le sue tasche bucate e È forse l'anello della fedeltà che ci)*.

In *Roberto, chiama la mamma...*, poesia proemiale del libro, ci imbattiamo in una «nera visione albero che tend[e] / a quel supremo potere (podere)» (vv. 8-9):

Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè  
bianco. Io non so  
quale vuole Iddio da me, serii  
intenti strappanti eternità, o il franco riso  
5 del pupazzo appeso alla  
ringhiera, ringhiera sì, ringhiera no, oh  
posponi la tua convinta orazione per  
un babelare commosso; car le foglie secche e gialle rapiscono  
il vento che le batte. Nera visione albero che tendi  
10 a quel supremo potere (podere) ch'infatti io  
ritengo sbianchi invece la terra sotto i piedi, tu sei  
la mia amante se il cielo s'oscura, e il brivido  
è tuo, nell'eterna foresta. Città vuota, città piena, città  
che blandisci i dolori per  
15 lo più fantastici dei sensi, ti siedi  
accaldata dopo il tuo pasto di me, trastullo al vento spianato  
dalle coste non oso più  
affrontare, temo la rossa onda  
del vero vivere, e le piante che ti dicono addio. Rompi-  
20 collo accavalco i tuoi ponti, e che essi siano  
la mia  
natura.  
Non so più  
chi va e chi viene, lascia  
25 il delirio trasformarti in incosciente  
tavolo da gioco, e le ginestre (finestre) affacciarsi  
spalmando il tuo sole per le riverberate vetra.

La poesia si apre sull'originario richiamo materno, immediatamente traslato, però, in una chiamata divina, che, pur essendo opaca nel suo contenuto («Io non so / quale vuole Iddio da me», vv. 2-3),

tuttavia appare intrecciata alla poesia<sup>388</sup>, e, più nello specifico, al tipo di poesia che il soggetto è chiamato a comporre per raggiungere la *Visio Dei* (ossia la visione metrico-mistica). La poesia, infatti, può realizzarsi in due forme antitetiche: i «serii / intenti strappanti eternità» oppure «il franco riso / del pupazzo appeso alla ringhiera» (vv. 4-5), esiti poetici che parrebbero veicolati da due “lingue poetiche” distinte, rispettivamente la «convinta orazione» e il «babelare commosso» (vv. 7-8). Se si ipotizza che la prima rappresenti la tradizione, il «babelare commosso» potrebbe allora essere la possibilità di una poesia nuova<sup>389</sup>. Sembra confermarlo il fatto che proprio qui si incontra la prima «fusione associativa»<sup>390</sup> del libro, uno dei meccanismi produttivi di neologismi che caratterizzano la lingua rosselliana (specialmente quella di *Variazioni Belliche*); «babelare», infatti, è il prodotto della sintesi di parole alloglotte (*Babele* + *belare* + *babble*, verbo inglese che indica sia la lallazione del bambino sia il balbettio e il mormorare)<sup>391</sup>. In tale sintagma, fulminea definizione della lingua poetica di *Variazioni Belliche* come unione fra «illusione adamitica del linguaggio dell'*infans* [...] e la pronuncia incerta del *barbaro*»<sup>392</sup>, La Penna scorge il riverbero del «ricordo del “balbo parlare”» dell’ottavo movimento (*Potessi almeno costringere*) della montaliana *suite Mediterraneo*<sup>393</sup>. Il «balbo parlare» montaliano, però, senz’altro fa risuonare la purgatoriale «femmina balba»<sup>394</sup> (*Purg.* XIX, 7), dantismo che Rosselli potrebbe aver riconosciuto, dal momento che dal «babelare

<sup>388</sup> D. LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, cit., p. 34: «La chiamata della madre viene posta dialetticamente in progressione semantica col tema meno prosastico della ‘chiamata’ divina che vedremo successivamente coincidere [...] con la ‘chiamata della poesia’».

<sup>389</sup> Così interpreta anche La Penna (*ibidem*); Chiara Carpita, invece, ritiene che l’opposizione sia fra «la dimensione privata domestica dove le donne nella società patriarcale sono state relegate (l’interno della casa con il bambino) e quella pubblica della presa di parola poetica, dove ci si confronta con la tradizione poetica maschile (la tribuna rappresentata dalla “ringhiera”)» e fra «la poesia alta e tragica i cui “serii intenti” [...] garantirebbero l’immortalità» e «la dimensione privata rappresentata dal pupazzo, emblema dell’infanzia e del *fool*» (C. CARPITA, “Trova queia Parola Soave”, cit., a pp. 34-35). Già Tanet (M. VAGLIO TANET, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism*, cit.) ha fatto riferimento alla figura del *fool*, alla quale vede sovrapposta «quelle del matto (il folle) e del sacerdote, il mistico posseduto dalla divinità, la cui caratteristica principale è la passività» (a p. 48), tanto che ritiene Rosselli possa aver unito «il clown di Kierkegaard, il mistico che non viene creduto» e «il buffone che abbatte persino l’illusione dell’esistenza di Dio, prendendosene gioco» (a p. 234). Sulla figura del *fool* nell’opera di Amelia Rosselli cfr. anche: ALESSANDRO BALDACCI, *Amelia Rosselli*, Roma, Laterza, 2007, pp. 86-98 e SARA SERMINI, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi». *Povertà e follia nell’opera di Amelia Rosselli*, Firenze, Olschki, 2019, pp. 197-212.

<sup>390</sup> Neologismo frutto della sintesi di diverse parole provenienti da lingue diverse. Cfr. A. ROSSELLI, *Glossarietto*, cit., a p. 1275. Si preferisce l’espressione rosselliana al pasoliniano *lapsus* (P. P. PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, cit.), che non era gradito all’autrice, come spesso fece presente: «secondo me non si poteva parlare di ‘lapsus’, perché non c’era nulla di inconscio nell’atteggiamento salvo qua e là» (AMELIA ROSSELLI, *Il ritorno al volo* [1987], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 76-78, a p. 76); «il mio procedimento è conscio e dunque non si tratta di lapsus: è un procedimento alla Gadda, alla Joyce. Sapevo tre lingue [...] e avevo passato dodici anni a esercitarmi alternandole in prosa e poesia; alla fine è venuto fuori un italiano un po’ potente» (AMELIA ROSSELLI, *Per fuggire gli addii* [1987], EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 95-98, a p. 95).

<sup>391</sup> D. LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, cit., p. 34.

<sup>392</sup> Ivi, p. 35.

<sup>393</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 84.

<sup>394</sup> La Penna (D. LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, cit., pp. 34-35) sottolinea come «*Potessi almeno costringere*», che «lamenta il decadimento del processo letterario a sterile ripetizione», presenti al suo interno un’«allusione» a *Purgatorio* XXIV, 52-54, che a suo avviso non sarebbe sfuggita a Rosselli, la quale la rielabora a sua volta in *La libellula* vv. 208-210. Se l’autrice ha riconosciuto la presenza purgatoriale del canto XXIV, pare probabile che abbia anche identificato il dantismo insito nel «balbo parlare».

commosso», *exemplum* e sfoggio dell'inedita lingua poetica rosselliana, sembrerebbe produrre una rete intertestuale dantesca composta da plurimi riferimenti alla *Commedia*. La poesia rosselliana, infatti, sembrerebbe prendere la forma di un vento rapinoso («Car le foglie secche e gialle rapiscono / il vento che le batte» vv. 8-9), nel quale è possibile riconoscere una triplice riscrittura dantesca che intreccerebbe passi prelevati dall'inizio (*Inferno* III, 109-114 e *Inferno* V, 31-32)<sup>395</sup> e dalla fine (*Paradiso* XXXIII, 64-66)<sup>396</sup> del viaggio dantesco, come a testimoniare l'ambizione rosselliana di ripetere l'esperienza poetica (e mistica) di Dante. Alla luce di ciò, è opportuno ritornare sul neologismo *babelare* avvalendoci di un'intuizione di Tanet. La studiosa, infatti, individua nel «babelare commosso» rosselliano un'espressione dell'insufficienza del linguaggio umano di fronte all'«esperienza fusionale della mistica»<sup>397</sup>, che Tanet collega (pur non parlando esplicitamente di un rimando intertestuale, che, pure, si può ipotizzare) a una delle terzine di *Paradiso* XXXIII che preparano, con una serie di dichiarazioni di ineffabilità, alla visione dei «tre giri» (v. 116): «Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella» (vv. 106-108). Non a caso, infatti, il «babelare commosso», dopo essersi materializzato in un turbine impetuoso, si trasforma di una «nera visione», la cui tensione mistica emerge anche nell'erotismo che trasuda («tu sei / la mia amante se il cielo s'oscura, e il brivido / è tuo, nell'eterna foresta», vv. 11-13)<sup>398</sup>.

Della «nera visione albero che tend[e] / a quel supremo potere (potere)» (vv. 8-9) La Penna dà un'interpretazione metapoetica: l'immagine corrisponderebbe infatti all'«ispirazione poetica»<sup>399</sup>, lettura accolta anche da Moro, il quale, inoltre, osserva come anche l'espressione «supremo potere» sia debitrice del modello dantesco, più in particolare di come in *Paradiso* XXVII è definito Cristo, «suprema possanza» (v. 36); per lo studioso, infatti, Rosselli opererebbe qui «un'identificazione programmatica tra parola poetica e figura di Cristo», facendo della parola poetica, come il *Verbum*, il

<sup>395</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 110-111; *Inf.* III, 109-114: «Caron dimonio, con occhi di bragia / loro accennando, tutte le raccoglie; / batte col remo qualunque s'adagia. // Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie», *Inf.* V, 31-32: «La bufera infernal, che mai non resta, / mena li spirti con la sua rapina», *Par.*, XXXIII, 64-66: «Così la neve al sol si disigilla; / così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla».

<sup>396</sup> M. VAGLIO TANET, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism*, cit., pp. 48-49, n. 87.

<sup>397</sup> Ivi, p. 230: «In particolare, tradurre in verbo l'esperienza fusionale della mistica comporta il compito immane di adattare la forma a un simile contenuto. Ancora una volta il XXXIII del *Paradiso* esprime magnificamente l'insufficienza dell'espressione: "Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella" (vv. 106-108, da tenere a mente il riferimento al balbettio del lattante) e "Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto!" (vv. 121-122)».

<sup>398</sup> Gualdo qui intravede una prima «programmatic[a]» ripresa del «paesaggio infernale» attraverso la «ripresa – con variazione – della "selva oscura"» (I. GUALDO, *Nel mezzo di un gracile cammino*, cit., p. 228). Già La Penna aveva parlato di una «malcelata dantesca memoria incipitaria» (D. LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, cit., p. 35).

<sup>399</sup> *Ibidem*.

«tramite fra contingente e assoluto»<sup>400</sup>. In questa sede, si vorrebbe fare un passo in più, anche se nella stessa direzione interpretativa: la desiderata «nera visione albero» sarebbe la poesia stessa, che «tend[e]» allo spazio metrico. A sostegno di questa ipotesi, viene quanto scritto da Carpita nel saggio «*Spazi metrici*» tra *post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo* riguardo alla presenza dell'immagine dell'albero in *Diario in Tre Lingue*. Quello dell'albero, infatti, all'interno del *Diario* sarebbe un vero e proprio motivo, la cui elaborazione rosselliana, secondo Carpita, deriverebbe dalla ricerca artistica di Piet Mondrian: la «scomposizione-disintegrazione dell'albero» che avrebbe condotto il pittore al raggiungimento dell'arte plastica, infatti, sarebbe applicata da Rosselli alla «sfera del linguaggio poetico» nel tentativo di approdare allo spazio metrico<sup>401</sup>. D'altra parte, la stessa poeta in un'intervista rilasciata nel 1987 dichiarava che la prima sezione di *Variazioni Belliche*, pur essendo caratterizzata dal verso libero e dedicata all'«esplorazione di diverse modalità metrico-ritmiche»<sup>402</sup>, fosse da intendere come l'espressione di un «programma poetico» già proiettato verso il metro «chiuso»<sup>403</sup>.

Passando alla seconda sezione del libro, *Variazioni*, sono gli ultimi quattro versi di *Con un conto in banca...* i primi sui quali concentrarci; qui il lessema *visione* compare ben tre volte:

Con un conto in banca essa ripleniva le sue tasche bucate  
E decideva per il meglio le sue stanchezze. Per il suicida  
che ero io mi rassegnavo.

Questa larga stanza che è tua mi investe nel suo labirinto  
5 di crescita: la tua ricchezza. La mia povertà invece mi  
spronava ad opere di bene!

Per la visione del tuo solstizio io arrancavo. Per la visione  
della bellezza io cadevo. Per la tua lunga mano secca io  
mi arrampicavo per i vasi storti appesi alle mura dei tetti  
10 senza visione.

I versi sembrerebbero delineare il cammino che dovrebbe condurre alla «visione», un cammino faticoso e costellato di cadute, di cui i versi 9-10 svelano, oltre alla irta verticalità, anche

<sup>400</sup> A. MORO, *La ricerca del supremo potere*, cit., pp. 87-88; In effetti, anche il «cielo [che] s'oscura» rosselliano potrebbe dipendere dal passo dantesco, che infatti utilizza la perifrasi all'interno dell'evocazione dell'assunzione in cielo di Cristo, durante la quale si verificò un'eclissi: «così Beatrice trasmutò sembianza; / e tale eclissi credo che 'n ciel fue / quando patì la suprema possanza» (*Par.* XXVII, 34-36).

<sup>401</sup> C. CARPITA, «*Spazi metrici*» tra *post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo*, cit., a p. 105: «L'approdo di Mondrian all'arte plastica dei quadrati [...] avviene dopo la scomposizione-disintegrazione dell'albero. Ne[ll] [...] *Diario* [...] è come se Rosselli procedesse nella stessa direzione nella sfera del linguaggio poetico. La nuova forma metrica come il neo-plasticismo di Mondrian nasce dalla ricerca delle forme universali, dalla volontà dell'artista di dare uno spazio e un tempo assoluti alla poesia».

<sup>402</sup> D. LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, cit., p. 44.

<sup>403</sup> A. ROSSELLI, *Fatti estremi* [1987], a p. 84.

l'infruttuosità<sup>404</sup>, poiché l'ascesi rosselliana è, in realtà, «senza visione». In effetti, nei versi 4-5, la «larga stanza», verosimilmente lo spazio metrico<sup>405</sup>, che è stata concessa all'io (si ricordi che *Con un conto in banca...*, si posiziona poche pagine dopo a *Dopo il dono di Dio*, variazione che narra come, dopo aver ricevuto «il dono di Dio» – ossia lo spazio metrico – questo, in un alternarsi di apici e baratri che toccano anche gli antitetici regni danteschi, sia perduto, nonostante gli sforzi dell'io per trattenerlo e ritrovarlo)<sup>406</sup>, si configura come un «labirinto / di crescita», uno spazio di crescita – spirituale, dunque di elevazione –, in cui però l'io si perde, tanto che a tale investitura sembrerebbe sovrapporsi anche un annichilente investimento, immagine decisamente più terrena e corporea che, infatti, sembra anticipare gli atterramenti subiti dall'io nei suoi conati di ascesi. *L'iter ad Deum* rosselliano parrebbe non riuscire a prendere la forma né di una non smarribile «diritta via», né dell'*itinerarium* dantesco, che, dopo la discesa infernale, si trasforma in un progressivo e unidirezionale viaggio verticale (seppur costellato di scacchi, cedimenti sul piano cognitivo e percettivo, e di necessari momenti di affinamento delle capacità visive del pellegrino) avente come destinazione finale l'incontro con il divino. I versi, dunque, parrebbero descrivere i ripetuti e rovinosi tentativi dell'io di raggiungere la *Visio* metrico-mistica, e tale chiave di lettura metapoetica potrebbe essere corroborata dalla presenza della parola *bellezza* al v. 8. Infatti, mentre il sintagma preposizionale «per la visione» nella sua prima occorrenza parrebbe esprimere lo scopo dell'«arranca[re]» del soggetto, nella seconda potrebbe avere invece una sfumatura semantica di tipo causale. La fuorviante «visione» di «bellezza» che determina le reiterate cadute del soggetto rosselliano lungo il suo accidentato cammino metrico-mistico si può ipotizzare che sia quella della tradizione, dal momento che, nella poesia *e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non* (parte della prima programmatica sezione del libro del 1964), l'io lirico si riprometteva di «non [...] correr[e]» più «dietro ogni passaggio di bellezza», di cui era sancita la sconfitta («la bellezza è vinta»)<sup>407</sup>, proponimento che La Penna ha interpretato come la scelta di «intraprendere il vero cammino per la ricerca della [propria] voce poetica» da parte del soggetto rosselliano, avendo «riconosci[uto] che il tesoro di cui sembrano essere ancora custodi i *sacra* della tradizione letteraria [...] è in realtà una bellezza destinata ad appassire»<sup>408</sup>.

In *È forse l'anello della fedeltà...* troviamo la parola *visione* al plurale e al singolare:

<sup>404</sup> Un senso di fallimentare iterazione emerge anche dall'uso dell'imperfetto («arrancavo», «cadevo», «arrampicavo»); per l'uso rosselliano dell'imperfetto in *Variazioni* cfr. DANIELA LA PENNA, *Spazio metrico, tempi verbali e moduli sintattici*, in EAD., *La promessa d'un semplice linguaggio*, cit., pp. 61-80 a pp. 74-77.

<sup>405</sup> Supposizione in linea con quanto visto *supra* (3.1) nel passo della «*single room*» di *Diario in Tre Lingue*.

<sup>406</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 107-136 a pp. 120-122; per altre analisi di questa variazione cfr. anche C. CARPITA, *La persistenza del Modernismo nella poesia di Amelia*, cit., pp. 139-143; STEFANO GIOVANNUZZI, *Rosselli: Dopo il dono di Dio*, Carocci, Roma 2023, pp. 56-69.

<sup>407</sup> vv. 16-17: «non più io correrò / dietro ogni passaggio di bellezza – la bellezza è vinta...».

<sup>408</sup> D. LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, cit., p. 49.

È forse l'anello della fedeltà che ci  
 conduce; è forse il tuo candore da galantuomo  
 che ci riconduce a braccia aperte nell'aria aperta  
 a tutte le visioni. È la tua lampada che non s'illumina  
 5 fuori della mia mastodontica visione che m'imbratta  
 così di colore!

Il rapporto dell'io con tali visioni è strettamente correlato a un tu che parrebbe assumere le vesti di un lampadoforo dantesco<sup>409</sup> "al negativo": in un primo momento, infatti, il tu guida l'io irradiando luce («il tuo candore» v. 2) e accompagnandone il cammino «a braccia aperte» verso l'«aria aperta / a tutte le visioni», ma, poi, la sua «lampada» «non s'illumina» e resta «fuori»<sup>410</sup> dalla «mastodontica visione» dell'io, che ne rimane «imbratta[to]» «di colore» (vv. 2-5).

Nel testo sembrerebbe di poter scorgere, oltre a quello di *Purgatorio* XXII, anche altri due ipotesti danteschi, *Inferno* v e *Purgatorio* v<sup>411</sup>. Il volo nel quale l'io segue il tu al verso 3, infatti, ricorda quello di Paolo e Francesca, sul quale sarebbe innestato quello mortale della «'nnanellata» (*Purg.* v, 135) Pia dei Tolomei, il cui esito fatale potrebbe essere rievocato anche attraverso la figura etimologica «conduce» «riconduce», che potrebbe riecheggiare il verso 106 del canto dei lussuriosi, «Amor condusse noi ad una morte». Il tradimento subito dalla nobildonna senese sembrerebbe qui determinare la scissione degli indivisibili amanti di Romagna; non è questa l'unica occasione in cui, nell'opera rosselliana, si è potuta osservare la separazione degli amanti indivisibili. Tale operazione è ravvisabile in altri due testi di *Variazioni Belliche*: in *Non da vicino ti guarderò in faccia, né da*, testo della prima sezione del libro, *Poesie* (1959), e dunque antecedente a *È forse l'anello...*, e in *Ma*

<sup>409</sup> *Purgatorio* XXII, 67-69: «Facesti come quei che va di notte, / che porta il lume dietro e sé non giova, / ma dopo sé fa le persone dotte».

<sup>410</sup> «...È la tua lampada che non s'illumina / fuori della mia mastodontica visione...» potrebbe essere inteso anche diversamente: la «lampada» del tu non si illuminerebbe salvo che all'interno della «visione» dell'io. Si è optato per una lettura diversa (che pone, appunto, il tu e la sua «lampada» spenta «fuori» dalla «visione» dell'io) in virtù del cambiamento che si può osservare nelle forme verbali all'interno della variazione. Le forme verbali precedenti a «s'illumina» (che poi si riflette in «m'imbratta», v. 5), infatti, prevedono come oggetto il pronome personale di prima persona plurale («ci conduce», «ci riconduce» vv. 1-3), implicando, sembra, un'unione fra io e tu, unione che, invece, viene poi meno, quando il «candore» (v. 2) sprigionato dal tu cessa di esserci, e, con esso, si suppone, la presenza del tu al fianco dell'io.

<sup>411</sup> L'analisi qui svolta si limita a indagare gli ipotesti danteschi; tuttavia, come spesso accade nell'opera rosselliana, al modello dantesco parrebbe accostarsi quello montaliano (*ut supra* 2.1.3). Rosselli parrebbe qui lanciare frecciate polemiche all'uso strumentale della figura femminile in *Incontro*. Nell'osso, l'io poetico tenta di recuperare dall'oblio, attraverso il contatto con la «sommersa» Arletta (rievocata grazie a una rovesciata metamorfosi dafnica, *ut infra* 3.5), momenti del proprio passato ormai perduti (E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., pp. 126-127, vv. 41-45: «A lei tendo la mano, e farsi mia / un'altra vita sento, ingombro d'una / forma che mi fu tolta; e quasi anelli / alle dita non foglie mi si attorciono / ma capelli»). D'altra parte, è bene notare che anche in *Incontro* è possibile identificare dantismi provenienti dal secondo cerchio infernale: «d'una / forma che mi fu tolta» (vv. 43-44) e l'«aria persa» (v. 53), infatti, riprenderebbero rispettivamente i versi 101-102 («bella persona / che mi fu tolta») e 89 («aere perso») del canto (cfr. TIZIANA ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*: Ossi di seppia, Roma, Carocci, 2003, pp. 223-224 e ENRICO TESTA, *Montale*, Milano, Mondadori Education, Milano, 2016, p. 23).

*perché la fiera della vanità tiene così lontano*, variazione che, invece, segue nel libro il testo di cui si sta svolgendo l'analisi.

*Non da vicino ti guarderò in faccia, né da* è il quinto testo di *Poesie (1959)*. La lirica si articola come un'aggressiva accusa di viltà nei confronti di un "Paolo mancato", colpevole di essersi sottratto alla condivisione dell'esperienza con l'io («intanto guarderò te piangere, per i valli / del tuo istante non goduto [...] tu conosci solo il risparmiato ardore che la tua viltà / scambiò», vv. 8-13). Appartenendo alla prima fase del discorso metapoetico *supra* illustrato, il canto v è qui l'emblema positivo di una poesia che, pur lasciando ampio spazio alle istanze dell'io, riesce a slegarsi dai limiti riconosciuti da Rosselli nella tradizione post-simbolista, riservando al tu (incarnazione di tale tradizione, evocata in particolar modo attraverso montalismi, così come di quella parte dell'io poetico che vorrebbe seguire un ritmo «psicologico musicale e istintivo»<sup>412</sup> affrancandosi dai vincoli formali della metrica) gli elementi di sconfitta del canto, il pianto e le preghiere inutili<sup>413</sup>.

In *Ma perché la fiera della vanità tiene così lontano* è possibile invece osservare come nella seconda sezione della raccolta del 1964 il significato metapoetico attribuito alle riscritture di *Inferno* v subisca una trasformazione, e, con esso, anche la scissione della coppia dantesca. La variazione sembrerebbe un tentativo di colloquio orizzontale fra l'io e un tu: le domande poste dall'io nei primi quattro versi del testo<sup>414</sup>, tuttavia, non ricevono risposte, svelando che questo scambio altro non è che un «dialogo negato», espressione dell'«ansiosa, impaziente e inappagata ricerca di un tu»<sup>415</sup>. La prima emersione del modello dantesco è riscontrabile proprio nel secondo quesito (vv. 2-4), infatti la correlazione analogica fra l'«ansia» e gli «uccelli [che] volano trasmigratori / di continuo in un lungo appello, ma nel silenzio» non può che far pensare agli uccelli migratori, «i gru», che nel canto v «van cantando lor lai, / facendo in aere di sé lunga riga» (vv. 46-47). Che la mancata negazione dell'angoscia dell'io («l'ansia non / è negata» vv. 2-3) corrisponda alla negazione del canto dei gru – che volano, sì, «ma nel silenzio», v. 4 –, non sembra un caso, soprattutto se si considera il fatto che la parola *lai*, oltre a significare «nella poesia provenzale [...] lamento, [...] canto degli uccelli», indica anche «un genere di composizione che narrava avventure e pene d'amore»<sup>416</sup>. L'incontenibile soggettività dell'io lirico,

---

<sup>412</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 186.

<sup>413</sup> Cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 114-117; il tu della poesia rosselliana, infatti, piange passivamente, come Paolo («Mentre che l'uno spirito questo disse, / l'altro piangèa» *Inf.* v, 139-140), e le sue preghiere rimangono inascoltate (vv. 9-10 «la preghiera getta tutto / nelle sozze lavanderie di chi fugge: prega tu») come quelle dei dannati (*Inf.* v, 91-92). Gli altri elementi tratti dal canto v (lo scatenarsi «dell'invernale / rissa di vento, grandine, e soffio di mista primavera» dei vv. 5-6, che fonde *Inf.* v, 31-33 e 41, la «riga» solcata dalle «terrazze [...] cruenta», che ricorda la «lunga riga» formata dalle gru di *Inf.* v, 46-48), invece, sono strumenti dell'invettiva amorosa allestita dall'io, il quale, fra l'altro, rifiutando le preci del tu, assume una posizione sintonica con quella che ha Dio nel canto dei lussuriosi.

<sup>414</sup> vv. 1-4 «Ma perché la fiera della vanità tiene così lontano / i migliori occhi dalla moltitudine. Ma perché l'ansia / non è negata perché gli uccelli volano trasmigratori / di continuo in un lungo appello, ma nel silenzio?».

<sup>415</sup> T. BISANTI, *Il dialogo negato*, cit., a p. 436.

<sup>416</sup> A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Inferno*, cit., p. 87. Si cita da Chiavacci Leonardi, ma l'informazione è attestata nei commenti sin da quello di Boccaccio.

dunque, non riuscirebbe a tradursi in poesia, come sembrano confermare i versi seguenti, che, da una parte ritraggono un tu che, nonostante gli sforzi<sup>417</sup> dell'io, che cerca di trattenerlo e coinvolgerlo nel volo che è la pena degli amanti, si sottrae con scherno (vv. 4-6 «Io / [...] ti tengo, / tengo, cerco, non ho, la tua mano, tu ridi e beffi»), dall'altra, invece, restituiscono un io il cui desiderio sarebbe quello di «con un'ansia più dolce ritrovare la [...] querela più dolce» del tu (v. 7); l'oggetto del desiderio dell'io, il tenero lamento del tu, riporta alla mente i «lai» della similitudine dantesca. Si può immaginare che anche in questo testo il tu abbia la medesima doppia valenza che sembrerebbe assumere in *Non da vicino...*, ovvero la personificazione sia della tradizione della poesia lirica sia della poesia rosselliana svincolata dallo spazio metrico; tuttavia, ora, il tu non è più respinto dall'io, bensì rincorso, anche se impossibile da raggiungere.

In *È forse l'anello...* sembrerebbe di poter osservare una fase intermedia fra *Non da vicino...* e *Ma perché la fiera della vanità...*: l'abbandono da parte del tu sarebbe ora riconosciuto come traumatico, e la sua scomparsa sembrerebbe determinare nell'io una sorta di cecità visionaria. D'altra parte, ci sono anche altri elementi all'interno della variazione che suggeriscono che si possa trattare di un discorso metapoetico, e sarebbe proprio l'«anello della fedeltà» ad avere a che fare con lo spazio metrico.

*Fedeltà* è una parola che Rosselli adopera, prima di questa variazione, solo in un altro testo, *Prendevo la spada e gridavo: fuori di qua cuorleone*, in cui, per altro, è presente anche la parola *candore*. La variazione sembrerebbe recuperare la “sacra rappresentazione” che nell'ottavo canto del *Purgatorio* ribalta di segno l'episodio biblico della tentazione<sup>418</sup> per mettere in scena la psicomachia che lacera l'io lirico, dilaniato da due forze opposte, le ingombranti istanze della propria soggettività (vv. 13-14 «Malizia / che imperi nel mio sangue violaceo di violetta abbandonata»)<sup>419</sup> e la ricerca

<sup>417</sup> Resi nel testo da una sincopata *climax* (vv. 5-6): aperta da una *geminatio*, immagine di unione – illusoria – («ti tengo / tengo»), si trasforma poi in una frenetica ricerca («cerco») e infine in una dichiarazione di sconfitta («non ho, la tua mano»).

<sup>418</sup> A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Purgatorio*, Bologna, Zanichelli, 2016, p. 140: «Si svolge [...] una “sacra rappresentazione” [...] è l'antica scena della tentazione narrata in Gen. 3, 1.5, ma cambiata di segno, perché dopo la redenzione la tentazione del serpente è vinta dalla grazia divina».

<sup>419</sup> Il «sangue violaceo di violetta abbandonata» potrebbe essere l'esito della fusione fra il modello dantesco di *Inferno* v (l'«aere perso» del v. 89 e il mondo tinto di sangue del v. 90) e quello dell'Ofelia shakespeariana, che, essendo venuta a conoscenza dell'assassinio del padre Polonio, come sospesa in un onirico delirio comincia a distribuire fiori alla corte danese e dice: «I would give you some violets, but they withered all when my father died» (WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, Milano, BUR, 2006, p. 402). Nella tragedia inglese il tema amoroso e quello del lutto paterno sono intrecciati: le violette sono fiori che simboleggiano l'amore fedele (KEIR ELAM, *Note*, in W. SHAKESPEARE, *Amleto*, cit., p. 403) e per Ofelia l'amore non è più possibile dopo la morte del padre. Il lutto paterno, evocato attraverso l'allusione shakespeariana, sembra qui utilizzato da Rosselli come simbolo della presenza della soggettività emotiva in poesia (cfr. A. ROSSELLI, *Il dolore in una stanza* [1984], cit., p. 63: «C'erano tante cose che non avrebbero interessato nessuno. Con un padre assassinato, per me sarebbe stato facile farne un tema, un'ossessione») al fianco della doppia riscrittura dantesca prelevata dal canto che, come si è già visto (*supra* 2.1.3), in *Variazioni* rappresenta la forte e dilagante soggettività che impedisce alla voce poetica di raggiungere lo spazio metrico. Per la figura di Ofelia nella poesia rosselliana, cfr.: E. TANDELLO, *La fanciulla e l'infinito*, cit., pp. 68-71 e ANTONIO LORETO, *Un dramma modale*, in ID., *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni Belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago edizioni, 2014, pp. 180-196.

della visione metrico-mistica (lo spazio metrico), delineata nella variazione da «impossibil[i]» oggetti del «desiderio», il «candore» e la «fedeltà»<sup>420</sup>. In assenza di questi, l'io sembrerebbe tentare quello che pare la miniaturizzazione e la negativizzazione del viaggio oltremondano dantesco: «...trovava polvere e pipistrelli e formicaioli / e donnaioli sul suo cammino di erbe basse. Sotto al suo piede si / fermava la luce» (vv. 17-19)<sup>421</sup>. La catabasi rosselliana, infatti, è nel segno dell'oscurità («Sotto al suo piede si / fermava la luce» vv. 18-19), e al suo termine l'io, invece di essere elevato all'Empireo e di sperimentare la *Visio Dei*, «rima[ne] per terra e ca[de] supina» (v. 22).

Anche *anello* è una parola che nella raccolta del 1964, oltre che in *È forse l'anello...*, si incontra solo in un'altra variazione che la precede di poche pagine, *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire*<sup>422</sup> (nella forma del meridionalismo «annello»)<sup>423</sup>, accostato all'immagine dell'alloro poetico: rimuovendo entrambi, l'io, che qui indossa la maschera della figura tragica di «Elettra»<sup>424</sup>, intraprende un «impossibile» cammino («si levò l'anello, tolse l'allori, sparì / per un breve viaggio impossibile», vv. 13-14), che, facendole fare «esperienze / del peccato», potrebbe consistere in un'altra riduzione di quello dantesco. Se il «viaggio impossibile» sembra portato a termine (vv. 15-

<sup>420</sup> vv. 10-12: «nevicava un ingenuo candore che lei non teneva fra le braccia! / del suo desiderio. Desiderava cose impossibili: amicizia / e fedeltà...».

<sup>421</sup> Si è parlato di miniaturizzazione del viaggio dantesco perché il «cammino» rosselliano non si avvia in una «selva oscura», ma bensì fra «erbe basse». Possibili elementi di derivazione dantesca sono i «pipistrelli» (alle ali di questi animali notturni Dante paragona quelle di Lucifero, *Inferno* xxxiv, 49-50) e i «formicaioli», neologismo che, a causa dell'omoteleuto che lo lega alla parola seguente, «donnaiooli», potrebbe derivare dal ricordo di *Purgatorio* xxvi, 31-36; le formiche però sono anche parte del bestiario infernale: *Inf.* xxix, 64-66 («si ristorar di seme di formiche; / ch'era a veder per quella oscura valle / languir li spirti per diverse biche»), la cui rima *formiche:biche* è impiegata da Montale in *Meriggiare pallido e assorto* (vv. 5-8: «Nelle crepe del suolo o su la vecchia / spiar le file di rosse formiche / ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano / a sommo di minuscole biche», E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 48). A proposito di tale neologismo, cfr. EMMANUELA TANDELLO, *Doing the splits: language(s) in Amelia Rosselli's poetry*, in «The Journal of the Institute of Romance Studies», 1, 1992, pp. 363-373 a p. 372, dove Tanello indica fra i lessemi che potrebbero concorrere alla creazione del neologismo *fornicatori e formicai*.

<sup>422</sup> vv. 10-18 «Impiastrata / si separò, divorata si levò l'anello di congiunzione / dal collo magro. Adibita ad una fiera di ruoli / secondarii – si levò l'anello, tolse l'allori, sparì / per un breve viaggio impossibile, tornò disfatta / e disparita, secondaria d'importanza e primaria / nella sua vittoria // (Elettra! Le tue terribili università! Le esperienze / del peccato arrotondano il tuo misero stipendio.)».

<sup>423</sup> Cfr. F. CARBOGNIN, *Notizie su Variazioni Belliche*, cit., p. 1307.

<sup>424</sup> Sul riuso della figura di Elettra da parte di Rosselli cfr. quanto scritto da Tanello (EMMANUELA TANDELLO, *Antiche fanciulle*, in EAD., *La fanciulla e l'infinito*, cit., pp. 17-58, a pp. 33-42), che individua nel trattamento rosselliano della figura mitica – caratterizzata dalla mancanza di «autonomia» («a-lekta, essa è-per») e dalla mancata elaborazione del lutto paterno (p. 42) – «un problematico play [...] di sdoppiamento e immedesimazione» (p. 37) atto allo «smaschera[mento] [del]l'essere-per in tutte le sue nefande implicazioni» (p. 42). Loreto parla di un processo di autoesibizione, in cui «le figure che popolano i testi di *Variazioni belliche* agiscono in modo indiretto al recupero della storia e dell'identità dell'io. Indiretto perché dall'io tutto viene visto come altro da sé, come qualcosa che esiste e accade indipendentemente dal soggetto (pur sorvegliando esso a un altro livello – liricamente – quasi tutti i testi), e che con il soggetto, al limite, istituisce rapporti brevemente accennati e stilizzati» (A. LORETO, *Un dramma modale*, cit., a pp. 173-174). Riprende la lettura di Tanello Mattia Mossali (MATTIA MOSSALI, «Condizionata alla morte essa rimava vocaboli tormentosi». *Declinazioni del luto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath*, in «Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», vi, 2018, pp. 245-261, a pp. 250-256): «la voce poetica cerca per sé un destino diverso da quello di Elettra, un futuro in cui non sia costretta a rivivere continuamente la morte del padre, a vivere all'ombra del padre, intrappolata in una sorta di dolorosa coazione a ripetere» (p. 251).

16, «primaria / nella sua vittoria»), tuttavia, l'io-Elettra ne esce «disfatta e / disparita»<sup>425</sup> (vv. 14-15): la coppia di aggettivi, fortemente allitteranti per la reduplicazione del prefisso *dis-*, restituiscono un'immagine del soggetto disgregato e dissolto e non in armoniosa comunione con la divinità come Dante dopo la *Visio Dei*<sup>426</sup>. E in effetti, mentre *Paradiso* XXXIII si chiude sull'immagine del movimento della ruota, metafora della perfetta uniformità al divino, la variazione, invece, offre come unico esito del “tirocinio all'inferno” rosselliano (vv. 17-18 «Le tue terribili università! Le esperienze / del peccato») l'«arrotonda[mento]» del «miserio stipendio» (v. 18). Intraprendere il «viaggio» senza «anello» e «allori», dunque, sembrerebbe impedire l'incontro con il divino. D'altra parte, questi due ornamenti potrebbero essere rivestiti di una specifica valenza metapoetica. La corona d'alloro, tradizionale simbolo della gloria poetica, potrebbe simboleggiare non la poesia in senso lato, ma segnatamente quella dello spazio metrico, dono poetico divino. Rosselli ci offre più suggerimenti a tal riguardo. Partiamo dall'immagine della corona; come si evince dalla lettera inviata a Pasolini nel 19 aprile del 1962, fra i titoli ipotizzati da Rosselli per la sua prima raccolta di poesie era annoverato *Incoronazioni*; l'autrice, però, scriveva nella lettera di non aver optato per questo titolo poiché, pur essendo «molto bello, [...] suggeriva un che di mistico», che avrebbe voluto «evitare almeno nel titolo»<sup>427</sup>. Ci sono poi due variazioni che possono indicarci una sovrapposizione fra alloro poetico e spazio metrico. La prima è *Ma se la morte vinceva era la corrosione ad impedirmi di*, testo subito successivo a *Dopo il dono di Dio*, con cui forma un dittico sul conseguimento e lo smarrimento dello spazio metrico da parte del soggetto lirico<sup>428</sup>; nella variazione è proprio sulla «testa veramente tonda» dell'io poetico che «nasceva il quadrato della certitudine» e «il ritorno impossibile alle antiche maniere» (vv. 8-11), ovvero lo spazio metrico<sup>429</sup>, che dunque parrebbe posto sulla testa dell'io, proprio come una corona. È poi da ricordare un altro componimento indagato a fondo dalla critica,

<sup>425</sup> È possibile avanzare un'ipotesi: forse già in questa variazione si possono scorgere le tracce di *Purgatorio* v. L'aggettivo «disfatta», infatti, potrebbe essere messo in relazione al «disfecemi» del v. 134 del canto, mentre il meridionalismo *anello* potrebbe essere stato “incoraggiato” anche dal participio «'nnanellata» del verso seguente.

<sup>426</sup> *Paradiso* XXXIII, 143-145: «ma già volgeva il mio disio e 'l velle, / sì come rota ch'igualmente è mossa, l'amor che move il sole e l'altre stelle».

<sup>427</sup> AMELIA ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a. c. di Stefano Giovannuzzi, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2008, pp. 9-13 a p. 10: «'Incoronazioni' è bello, ma suggerisce un che di mistico, che vorrei evitare almeno nel titolo».

<sup>428</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., a p. 124: «*Dopo il dono di Dio...* e [...] *Ma se la morte vinceva...*, [...] sembrerebbero essere l'una il proseguimento dell'altra, o, meglio, variazioni su un unico tema, dal momento che in entrambe la poesia è “dono di Dio” o il frutto della conformità fra “la tonda testa di Dio” e la “testa veramente tonda” della poeta».

<sup>429</sup> *Ibidem*: «parallelamente, sulla ‘testa veramente tonda’ della poeta ‘nasceva il quadrato della certitudine’ (v. 9): sembra qui inserito il tema della quadratura del cerchio, metafora della forma-cubo. Che anche in *Ma se la morte vinceva...* la nuova metrica rosselliana sia paragonata alla quadratura del cerchio lo confermerebbero i versi 10-12: le parole ‘il ritorno impossibile / alle maniere antiche’ riportano alla mente, oltre al passo di *Spazi Metrici* che parla del desiderio di ‘ritentare l'impossibile’ regolarità dei ‘sonetti delle prime scuole italiane’, come in alcune interviste Rosselli definiva la sua metrica, un'uscita ‘dal verso libero senza scadere nel neo-classicismo’ ma tendente a ‘un nuovo classicismo’». Il passo di *Spazi Metrici* e l'intervista citati sono, rispettivamente: A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 186 e EAD., *Pensare in tre lingue* [1990], cit., p. 113.

*L'alba si presentò sbracciata e impudica; io.* Nella variazione, frutto della rielaborazione dell'*Aube* rimbaudiana<sup>430</sup>, l'alba, figura, oltre che dell'io poetico, della poesia stessa<sup>431</sup>, presentandosi all'io lirico «sbracciata e impudica» (v. 1), ovvero nuda, priva di un involucro che la contenga, è infatti cinta della corona d'alloro (v. 2 «la cinsi di alloro da poeta») dal soggetto lirico; l'incoronazione della poesia attraverso l'alloro dello spazio metrico fa sì che l'alba «si risvegli[i] / lattante, latitante»<sup>432</sup>. Il binomio allitterante che va a definire la nuova natura dell'alba-poesia suggerisce che questa, una volta inserita nello spazio metrico, assume sì le caratteristiche proprie della nuova lingua poetica rosselliana, il sopra citato «babelare commosso» (di cui qui potrebbe stagliarsi più chiaramente il modello di *Paradiso* XXXIII, 106-108), ma, in linea con quanto si è già osservato, comincia anche a sottrarsi al soggetto poetico.

Ma non è tutto: anche l'accostamento<sup>433</sup> fra «allori» e «anello» potrebbe essere non casuale e rivelare invece la valenza metapoetica di quest'ultimo. La rinuncia all'anello – che peraltro condivide con la corona la forma circolare –, infatti, potrebbe simboleggiare la riconsacrazione del matrimonio mistico<sup>434</sup> al quale il soggetto poetico parrebbe essersi precedentemente votato. Si pensi, d'altra parte, alle numerose dichiarazioni<sup>435</sup> in cui Rosselli indicava la sua vocazione alla poesia come la ragione per la quale rimase sempre nubile: il matrimonio mistico, fuor di metafora, sarà dunque, e forse non sarebbe necessario specificarlo, matrimonio poetico. Se così fosse, l'«anello della fedeltà» che «conduce» l'io lirico in *È forse l'anello...* (vv. 1-2) sarebbe parte della panoplia di oggetti metapoetici (insieme alla corona d'alloro) di cui l'io lirico pensava di doversi rivestire per poter trovare, alla fine del suo cammino poetico, l'agognato spazio metrico (che anche in questo caso parrebbe dunque comparire nel testo mediante la parola *visione*); il matrimonio mistico, tuttavia, delude le aspettative

<sup>430</sup> Cfr. NIVA LORENZINI, *Amelia e Gabriele: esercizi di 'misreading'*, in EAD., *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, pp. 67-91, a p. 83, in cui è messa in luce la contaminazione dannunziana.

<sup>431</sup> D. LA PENNA, *Tracce mnemoniche, spinte trasformative, metafore ossessive*, cit., p. 171: «Il primo verso espone ai suoi estremi i lemmi *alba* e *io*, suggerendo un'implicita simmetria. Nel secondo verso si racchiude l'episodio dell'incoronazione dell'alba con un ramo d'alloro, simbolo della poesia. L'alba diventa poeta, incoronata dalla voce che testimonia con la sua poesia tale avvenimento [...] *alba : io = poesia : alba*».

<sup>432</sup> Carboognin ritiene che nella coppia allitterante «lattante, latitante» sia osservabile «un ribaltamento del ritmo logico che anima l'«illuminazione» rimbaudiana: se l'«alba» di Rimbaud «fuyait» prima del «risveglio», quella di Amelia Rosselli «si risvegliò / [...] latitante», dopo la sua «consacrazione» poetica»; inoltre ritiene che l'«ironia rosselliana [...] defigur[i] [i]l rimbaudiano «enfant» nel metonimico (ma violentemente contrastante con il mito romantico e simbolista del fanciullo-poeta) «lattante»» (F. CARBOGNIN, *Una grammatica della dissonanza*, cit., p. 76 n. 22). Cfr. anche: ID., *Dalla postilla al verso. D'Annunzio nella poesia di Amelia Rosselli*, in P. MARINI, M. GIOVANNA PONTESILLI, L. TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia*, cit., pp. 35-56, a p. 49.

<sup>433</sup> Si veda la lettura di EMMANUELA TANDELLO, *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, in A. ROSSELLI, *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, cit., pp. 7-18, a p. 15: «si vedano i simboli: l'anello, e la corona d'alloro che intrecciano la necessità del fato al destino poetico che non sa esimersi dal cantarlo».

<sup>434</sup> Sul tema del matrimonio mistico nell'opera rosselliana cfr. M. VAGLIO TANET, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism*, cit., pp. 208-213. Non riconosce nell'«anello» un simbolo del matrimonio mistico Tanello, che ritiene che l'oggetto implichi che «Elettra è di fatto sposa al lutto» (E. TANDELLO, *Antiche fanciulle*, cit., a p. 36). Si tornerà – cfr. *infra* 3.5 – sul valore metapoetico della verginità e dell'astinenza sessuale, aspetti della condotta monastica necessaria a (ma non garanzia di) ascendere alla visione metrico-mistica che implica, come si è detto, la completa unione con il divino.

<sup>435</sup> Si cita un esempio emblematico: «Prima avevo la poesia. Ho scelto di non sposarmi per non distrarmi da lei» (A. ROSSELLI, *Perduta in un bosco*, cit., a p. 25).

della voce poetica, che, abbandonata dal proprio sposo mistico, si ritrova nel buio, inghiottita e «imbratta[ta]» da una «mastodontica» e buia (dunque incontemplabile) «visione».

Se *Variazioni Belliche* si apre nel segno di un'energica tensione dell'io verso la visione metrico-mistica, la vagheggiata «nera visione albero» (v. 9) della poesia incipitaria *Roberto, chiama la mamma...*, nella seconda sezione del libro gli sforzi dell'io sembrano ripiegarsi in un frustrato tendere le mani verso qualcosa di inafferrabile: in *Con un conto in banca...*, infatti, l'io s'«arrampic[a]» inutilmente verso una «visione» che non si dà («senza visione», vv. 9-10), in *È forse l'anello...*, invece, la voce poetica è lasciata sola dal proprio sposo mistico, e rimane disarmata e impotente di fronte a un'intelligibile e oscura «mastodontica visione» (vv. 4-5).

### 3.4 Serie Ospedaliera

Dopo la cocente delusione di *Variazioni Belliche*, la voce poetica sembrerebbe tornare ad approcciare il lessema *visione* con maggiore cautela. Quella che si ritiene di poter additare come la prima delle sei occorrenze della parola presenti in *Serie Ospedaliera*, infatti, è al verso 5 di *Sollevamento di peso e particolarità della sorte*, nella parola «revisione», occorrenza criptata che si pensa di poter riconnettere alla «*rêve-vision*»<sup>436</sup> di *Diario in Tre Lingue* (*ut supra* 3.1).

Sollevamento di peso e particolarità della sorte  
sbirciavano colombelle le mie forze sono  
prese dal tuo volare via come una  
caramella, liquefatta la vocazione ad  
5 una semantica revisione delle beghe  
ed uccelli nostri. Nessuno dei soldati che veramente  
intendeva risposarsi seppe dirmi  
chi è che veramente marcia.

... solitaria alle regioni didascaliche  
10 sorreggevo brigantella delusa di  
una così miserabile sorte, oh  
vedi io scoppio e tu non correre, la  
mitra del pianoforte rimuove  
sensazioni, metrò, canfora, rosse  
15 e curve labbra mattoni della cassaforte.

Nel testo delle «colombelle» guardano di sottocchi l'io che cerca di librarsi in volo dietro al tu che «vol[a] via come una / caramella»: sembrerebbe un riferimento all'immagine delle colombe di *Inferno* v (vv. 83-84, «Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere, dal voler portate»), canto che, come si è già ricordato, è caricato, nelle riscritture rosselliane, di un significato metapoetico (*ut supra* 2.1.3).

Dall'eco della similitudine dantesca, infatti, potrebbe dipendere quella rosselliana della «caramella», che non parrebbe scaturire solamente per l'analogia fonica che lega le parole *colombelle* e *caramelle*. Il gioco paronomastico, attivando nella similitudine l'idea di dolcezza, potrebbe infatti presupporre da parte di Rosselli anche la consapevole immissione del sintagma dantesco «dolce nido». D'altra parte, anche il fatto che le «forze» dell'io siano «prese» (vv. 2-3) dal volo del tu, fa pensare a come nel canto dei lussuriosi il verbo *prendere* esprima il trasporto amoroso esercitato dai rispettivi corpi su Paolo e Francesca, la cui passione, per altro, è «sì forte» da non abbandonarla nemmeno nella dannazione (vv. 100-101 «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, / prese costui» e

---

<sup>436</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue* (1955-1956), cit., p. 645.

vv. 103-105 «Amor, ch'a nullo amato amar perdona, / mi prese del costui piacer sì forte / che, come vedi, ancor non m'abbandona»). La poesia parrebbe descrivere il (vano) sforzo dell'io lirico di spiccare il volo («sollevamento di peso», v. 1) dietro a un tu «vola[to] via»: non ci sorprenderà troppo ritrovare, in concomitanza con la – seppur timida – riemersione del lessema *visione*, la scissione dell'indivisibile coppia dei lussuriosi che già avevamo potuto osservare in *È forse l'anello...* (cfr. 3.3). Se nella variazione il tu che si era sottratto dal volo «a braccia aperte nell'aria aperta» era lo sposo mistico che avrebbe dovuto condurre l'io a «tutte le visioni» (vv. 3-4), ora il tu «vola[to] via» parrebbe rappresentare la lirica voce poetica adolescenziale<sup>437</sup> smarrita nella ricerca dello spazio metrico<sup>438</sup>: il tentativo di riaffermare il proprio doppio del passato pare infatti tradursi nella deflagrazione dell'io («vedi io scoppio e tu non correre», v. 12) che corrisponderebbe a quella dello spazio metrico, la «rim[ozione]» dei «mattoni della cassaforte» (vv. 13-15); non a caso, parrebbe qui di poter riconoscere la ripresa intratestuale di *La pazzia amorosa non è che una stella filante nel deserto*, variazione che rappresenta proprio l'ultima fase del percorso metapoetico che, attraverso il riuso del canto dei lussuriosi, si dipana all'interno della prima raccolta rosselliana (*ut supra* 2.1.3), ovvero quella del rammarico per lo smarrimento della poesia adolescenziale precedente allo spazio metrico e nella quale una «cassaforte» detona per effetto del grido di ribellione dell'io contro la costrittiva gabbia metrica<sup>439</sup>. Il binomio «beghe / ed uccellacci», inoltre, parrebbe ricostituire il doppio significato che Rosselli sembra attribuire al tu quando riscrive, scindendola, la coppia degli amanti romagnoli: le «beghe», secondo questa lettura, si riferirebbero alle intricate e difficili vicende biografiche dell'autrice, gli «uccellacci», invece, ai padri della tradizione lirica. Quest'ultima identificazione trova riscontro nel componimento di *Serie Ospedaliera, Dialogo con i Poeti*, in cui gli interlocutori della voce poetante sono, per l'appunto, paragonati a «uccellacci»<sup>440</sup>.

<sup>437</sup> A sostegno di questa supposizione la correlazione sonora che intercorre fra i lessemi *colombelle* («sbirciavano colombelle», v. 2), *caramella* («...dal tuo volare via come una / caramella» vv. 3-4) e *brigantella* («sorreggevo brigantella delusa» v. 10): oltre all'allitterazione fra le prime due parole, si riscontra fra tutte e tre un perfetto isosillabismo e un quasi perfetto omoteleuto.

<sup>438</sup> Incoraggia la lettura metaletteraria anche la presenza ai vv. 14-15 di *Sollevamento di peso...* («rosse / e curve labbra») dell'ipotesto campaniano *La Chimera* (vv. 10-15, «Ma per il tuo ignoto poema / Di voluttà e di dolore / Musica fanciulla esangue, / Segnato di linea di sangue / Nel cerchio delle labbra sinuose»). Si veda quanto scritto da Giovannuzzi relativamente alla «funzione Campana» nella poesia di Amelia Rosselli (cfr. STEFANO GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, in E. TANDELLO e G. DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», cit., pp. 133-154, a pp. 148-149): secondo lo studioso la poesia di Campana «si appoggia alla volontà nicciana di annunciare un mondo nuovo e di mostrarlo in atto nella sua lingua poetica», mentre quella di Rosselli avrebbe «una coscienza epocale della conflittualità che incombe sul rapporto precario fra l'esercizio della poesia e la contemporaneità», e infatti «il suo progetto di rinnovamento incontr[erebbe] un ostacolo [...] nell'insormontabile inadeguatezza e separatezza della parola» dall'esperienza, condannandola alla «riduzione della poesia all'angusto territorio metapoetico e metalinguistico, [...] vicolo cieco in cui la costringe[rebbe] il dibattito poetico contemporaneo e da cui la sua voce non ri[uscirebbe] a districarsi».

<sup>439</sup> *La pazzia amorosa non è che una stella filante nel deserto*, vv. 11-13 «Vince il metallo della cassaforte / su dell'aria invariabile. Non è l'una! è l'infinito! Grido che / ricade nella strada coi mattoni da cassa da sicurezza».

<sup>440</sup> *Dialogo con i Poeti*, vv. 4-6: «...Da poeta in poeta: / simili ad uccellacci, che rapiscono il vento / che li porta...»; anche in questi versi è possibile riconoscere il modello di *Inferno* v. Oltre al sovvertimento parodico delle similitudini ornitologiche del canto (vv. 40-42; 46-48; 82-84), le quali sembrano sottoposte a un processo di ipocodifica e addensate nella più generica immagine degli uccelli in volo (cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., p. 111), è anche

L'affannoso tendersi dell'io verso la poesia adolescenziale, dunque, «liquef[a]», ovvero disperde, ogni «vocazione» dell'io lirico alla «revisione delle beghe / ed uccellacci nostri» (l'aggettivo possessivo plurale sarà da considerare come effetto della frammentazione dell'io), ovvero al processo di «addomesticamento» della poesia lirica (soggettiva e autobiografica) attraverso il suo inserimento all'interno dello spazio metrico, che non a caso è espresso come frutto di una «vocazione», parola che può significare chiamata divina.

La parola *visione* si trova poi, al plurale e nella forma dell'aggettivo derivato *visionario*, nel primo e nel secondo testo di quello che la critica ha identificato come un ciclo di poesie (*Dolcezza dello sguardo e una eventuale; Dolce caos, un addolcimento visionario; Questo giardino che nella mia figurata e Una pace che bisbiglia, t'ho trovato*) «di una certa consistenza, rinsaldato» da un «sistema di richiami interni» e «da una diffusa memoria letteraria» che recupera, «accanto a un pervasivo Montale», «Petrarca»<sup>441</sup>, Leopardi<sup>442</sup>, D'Annunzio<sup>443</sup>. La sequenza di testi, scrive Annalisa Zungri, sembrerebbe caratterizzata dalla «tensione interno-esterno che si esplica sempre come opposizione tra spazi delimitati, chiusi fino all'angustia e fonte di isolamento, e spazi aperti, luogo di vitalità», spazio di «esilio» che nei testi che la compongono prende la forma «del “giardino” o “piccolo parco”»<sup>444</sup>. Zungri aderisce alla lettura che Andrea Cortellessa ha dato dell'«isotopia del *dedans*»<sup>445</sup>, secondo la quale la dimensione del didentro sarebbe, nell'opera rosselliana, insieme, «cella preziosa della propria interiorità gelosamente difesa» e «carceraria gabbia percettiva», «torturante cellula di

---

possibile ipotizzare che l'impiego rosselliano del verbo *rapire* dipenda da esso (vv. 31-32 «la bufera infernal, che [...] / mena li spirti con la sua rapina»), così come la relativa «che li porta», che potrebbe derivare dalla triplice occorrenza dantesca del verbo *portare* (v. 40 «e come li stornei ne portan l'ali»; v. 49 «ombre portate da la detta briga»; v. 84 «vengon per l'aere dal voler portate»).

<sup>441</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Serie Ospedaliera*, cit., a p. 1340. Per i richiami interni al ciclo cfr. ANNALISA ZUNGRI, «ed è dolce il naufragare in questo / sonno così spiritato»: proposte di lettura per Serie Ospedaliera, in «Quaderni del '900», n. 16, 2016, pp. 39-48, a pp. 40-41, n. 6: «Le prime due poesie si richiamano vicendevolmente sin dagli incipit, che fanno entrambi riferimento alla “dolcezza”. Il secondo e il terzo testo sono legati da un procedimento che Giovannuzzi accosta alle *coblas capfinidas*, cioè la ripresa di elementi tra la fine di una poesia e l'inizio della successiva: il penultimo verso di *Dolce caos, un addolcimento visionario* contiene la parola “gioia”, ripresa al v.3 di *Questo giardino che nella mia figurata*, così come il “giardino” di questo verso-titolo era stato preannunciato nel finale della precedente poesia, nella forma del “parco”; mentre la “pace” incipitaria dell'ultimo testo è anticipata dal “paradiso” “quieto” dei versi conclusivi di quello precedente. Avviene poi che alcuni termini siano mantenuti nella medesima veste da un luogo all'altro, anche in posizione non liminare (come “travas-”, che si trova in *Dolce caos, un addolcimento visionario* ed è ripetuto per due volte in *Questo giardino che nella mia figurata*; o ancora, “vuoto”, che da *Dolce caos, un addolcimento visionario* torna nell'ultimo testo) o che a tornare siano invece strutture sintagmatiche (“nel piano della mia mente” di *Dolcezza dello sguardo e una eventuale* si ripropone ne “il piano del parco” del testo successivo)».

<sup>442</sup> Cfr. EMMANUELA TANDELO, *Natura, idillio e «souffrance»: Leopardi in «Serie Ospedaliera» di Amelia Rosselli*, in MARIA VALERIA DOMINIONI e LUCA CHIURCHIÙ (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017)*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2020, pp. 305-318.

<sup>443</sup> Rosselli non potrà infatti non aver tenuto conto anche del modello del *Poema paradisiaco*, data l'importante presenza dannunziana nell'opera dell'autrice, recentemente messa in luce da Francesco Carbognin nel saggio *Dalla postilla al verso* (F. CARBOGNIN, *Dalla postilla al verso*, cit.) e in occasione del convegno internazionale *Un echeggiare violento. Trent'anni con Amelia Rosselli* (11-13 febbraio 2026, Sapienza e Roma Tre) (si veda *infra* n. 1009).

<sup>444</sup> A. ZUNGRI, «ed è dolce il naufragare in questo / sonno così spiritato», cit., p. 42.

<sup>445</sup> Ivi, p. 41.

soffocamento»<sup>446</sup>: come non pensare alla cella dello spazio metrico e alla ricerca del «*punto di visione*», «*sintesi tra mondo estrov. e / mondo introv.*» del *Diario in Tre Lingue*?

Per verificare tale intuizione, però, sarà bene passare all'analisi dei testi, partendo da *Dolcezza dello sguardo e una eventuale*:

Dolcezza dello sguardo e una eventuale  
menzogna da proliferare con le mani  
aperte a tutte le visioni, aperte perché  
io ti vedo arricchire il mondo intero  
5 il mio piccolo mondo di tante insabbiature.  
E nel dolcissimo disinfettarsi delle  
giornate assai piene, e nel verissimo  
dirsi che è finita la strada che rimane  
chiusa ad ogni scuotere di portone  
10 io ti vedo, esagerare la tua grandezza  
nella mia mente, ancora insperato il  
tuo venir meno, ai miei occhi che  
ancora sperano.

Luminosa l'onestà della sua mente  
15 che transdugia pianamente attende  
l'ora del risveglio totale, una intera  
nazione solidale ai miei piani! Ma

nel piano della mia mente non è insito  
il tuo portare la Babele nei miei  
20 occhi che tanto hanno veduto tra due  
colline devastate. Vedo l'ora, è l'una  
nella mia morta mente, e tu attendi  
che siano le ore nate dopo la morte.  
La morte forte del suo avere fa cenno  
25 sì, vieni – ed io rompendo ogni indugio  
fastosamente la saluto. Povera creatura  
è la morte se nell'inferno delle piccole  
ore sonnecchia anche fra le mie braccia.

Nella prima stanza della poesia troviamo un'espressione, «con le mani aperte / a tutte le visioni» (vv. 2-3), che ricorda, anche se variata, quella già incontrata in *È forse l'anello della fedeltà...*, dove l'io e il tu sono «ricond[otti] a braccia aperte nell'aria aperta / a tutte le visioni» (vv. 3-4). L'intrinseca

---

<sup>446</sup> D'altra parte, anche Cortellessa (ANDREA CORTELLESSA, *Il bosco, il sonno, la sipida musica*, in DANIELA ATTANASIO e EMMANUELA TANDELLO (a cura di), *Amelia Rosselli*, «Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura», fasc. n. 1-2, gennaio-agosto 1997, pp. 96-112, a p. 110) sostiene che «si potrebbe leggere in questa chiave» anche «il conflittuale rapporto [...] del poeta con le strutture chiuse della regolarità strofica [...] e della *tournaire* sintattica, in una parola la coazione manierista alla forma chiusa». Cortellessa si concentra sull'analisi della «tensione interno-esterno» nella raccolta *Sleep*, tuttavia ritiene che «un'analisi in questo senso delle poesie in italiano di Rosselli darebbe [...] lo stesso risultato» (p. 99).

fallacia di tali «visioni», però, ora è nota al soggetto lirico<sup>447</sup>; infatti, aprirsi alla visione implica il «proliferare» di «menzogne», e, al contempo, rivolgersi a un tu che, proprio come in *È forse l'anello della fedeltà...*, è strettamente legato alle «visioni» dell'io, sia attraverso una figura etimologica – essendo oggetto del vedere dell'io («visione», «ti vedo» vv. 3-4) – sia per il fatto che anche il tu «arricchi[sce] il mondo intero» e il «piccolo mondo» dell'io di «insabbiature» (vv. 4-5). Questa contrapposizione fra «mondo intero» e «piccolo mondo» può proprio far pensare a quella già ricordata fra «*mondo estrov. e / mondo introv.*»: se nel *Diario*, però, il soggetto era ancora alla ricerca del giusto “punto di vista” per raggiungere la visione, ora, invece, la sua ricerca sembra disillusa. Tuttavia, pur essendo consapevole di ciò, l'io «ancora sper[a]» (e non sembra un caso che il soggetto lirico, e la sua speranza, siano sineddoticamente concentrati nei suoi «occhi», organi esterni dell'apparato visivo – potremmo forse dire “apparato visionario”); infatti, l'estinzione del desiderio dell'io per il tu, e dunque la visione, per quanto auspicata, non si è ancora verificata (vv. 10-13 «io ti vedo, esagerare la tua grandezza / nella mia mente, ancora insperato il / tuo venir meno, ai miei occhi che / ancora sperano»). Se effettivamente la decaduta visione, e dunque ricerca, è quella metrico-mistica, allora la «strada» «finita» e «che rimane chiusa» (vv. 8-9) sarà proprio quella che avrebbe dovuto condurre alla *visio Dei*.

La strada per il raggiungimento della visione metrico-mistica, dunque, parrebbe svelarsi un vicolo cieco, al fondo del quale il tu, la cui «mente» è ora, contraddittoriamente rispetto a quanto osservato sopra, caratterizzata da una «luminosa onestà», «pianamente attende / l'ora del risveglio totale» (vv. 14-16). La «luminosità» attribuita al tu potrebbe nuovamente attivare il ricordo di *È forse l'anello della fedeltà...*, e, più nello specifico, al lampadoforo “al negativo” che è sembrato di potervi riconoscere (vedi 2.3). Se anche su questo tu fosse proiettato (deformandolo) il Virgilio-lampadoforo dantesco, allora si potrà immaginare che il «risveglio totale» che sta aspettando si verifichi nell'io sia a sua volta la proiezione distorta di quello di Dante, che quando «la verace via abandon[ò]» era «pien di sonno» (*Inf.* I, 11-12). Il «ma» che chiude la quartina interposta fra le due lasse più corpose potrebbe allora far risuonare quello che apre la terzina successiva a quella in cui Dante parla del suo “sonnolento” smarrimento; tuttavia, se la congiunzione avversativa in Dante apre a una dimensione

---

<sup>447</sup> EMMANUELA TANDELLO, *Between Tradition and Transgression: Amelia Rosselli's Petrarch*, in MARTIN MCLAUGHLIN, LETIZIA PANIZZA, PETER HAINSWORTH (a cura di), *Petrarch in Britain: Interpreters, Imitators, and Translators over 700 years*, Londra, Oxford University Press, 2007, pp. 301-31, a p. 307: Tanello cita i versi 1-3 e 6-8 di *Addolcimento visionario...* come esempio del fatto che in *Serie Ospedaliera* è possibile riconoscere il recupero dell'idillio leopardiano in quanto «modern translation of the Petrarchean ‘sweet error’» di cui Rosselli fornirebbe la «'correction'»: «the vision is both celebrated for its sweetness [...] and unmasked as lie». Si veda anche Zungri: «una “mente” solitaria [...] vorrebbe infatti appagarsi della “dolcezza” delle proprie “visioni”, nonostante ne sia evidente il carattere menzognero» (A. ZUNGRI, «*ed è dolce il naufragare in questo / sonno così spiritato*», cit., a p. 42).

opposta a quella oscura e priva di speranza della selva<sup>448</sup>, non si può dire lo stesso di quella rosselliana. «Nel piano della mente» del soggetto lirico «non è insito» il dono del tu, «la Babele», che non si ritrova negli «occhi» dell'io, che «tanto hanno veduto / tra due colline devastate» (vv. 18-21), ma certo non hanno scorto il «colle» dantesco, illuminato della luce «che mena dritto altrui per ogni calle» (*Inf.* I, vv. 13 e 18). L'emersione della città biblica ci spinge ancor di più a interpretare in senso metaletterario il componimento, dal momento che inevitabilmente farà riaffiorare l'eco del «babelare commosso» di *Roberto, chiama la mamma...*, la nuova lingua poetica rosselliana che doveva essere garanzia del raggiungimento della *visio* metrico-mistica (*ut supra* 2.3). Il soggetto rosselliano, dunque, nell'ultima lassa appare sperduto, privo della parola poetica e della guida che dovrebbero indicarle la via, e infatti rimane all'«inferno» insieme alla «morte» che, «sonnecchia[n]te [...] fra le [su]e braccia» (portando nel testo un valore opposto al «risveglio» atteso dal tu, e affine invece alla condizione di sonnolenza in cui versava Dante quando perse la «verace via»), sembra imporsi come sua guida («La morte forte del suo avere fa cenno / sì, vieni – ed io rompendo ogni indugio / fastosamente la saluto», vv. 24-26).

In *Dolce caos, un addolcimento visionario*, il soggetto parrebbe abbandonarsi all'«addolcimento visionario», dal quale tuttavia il tu rimane escluso:

Dolce caos, un addolcimento visionario  
 mi porta stanca nel tuo quadro giardino  
 perfettamente atto alla libertà,  
 alla libidine e a ogni cosa che insieme  
 5 procura distensione, dal tuo viso  
 così cangiante.

Nell'interno di questo pacifico  
 piccolo parco vedo te partire, a  
 passi ancora lenti, per altro giardino  
 10 e so che piovana attenderò che completamente  
 risorta sia la tua figura dal cimitero  
 delle mie penombre, i miei pensieri.

Tu sordo sembri rimanere incerto  
 all'entrata, fili di ferro ben raddrizzati  
 15 ad una tua possibile partenza, e  
 tutt'intorno il vuoto gentile sembra  
 pensare ad altra cosa che il tuo  
 ritorno – sembra, scacciandoti, infestarti  
 d'una punizione – io non cado ma sempre  
 20 sono che pezzo per pezzo muoio. Ed

<sup>448</sup> *Inferno* I, 13-21: «Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto, / là dove terminava quella valle / che m'avea di paura il cor compunto, // guardai in alto e vidi le sue spalle / vestite già de' raggi del pianeta / che mena dritto altrui per ogni calle. // Allor fu la paura un poco queta, / che nel lago del cor m'era durata / la notte ch'i' passai con tanta pietà».

in queta liquefazione delle attitudini  
si rovescia il piano del parco, si  
silenzia l'odore del bosco, e tutt'intorno  
ancora travasa la gioia piccola d'esser  
25 quasi salvi.

La poesia rientra, come scrive Tandello nel saggio dedicato al petrarchismo rosselliano *Between Tradition and Transgression. Amelia Rosselli's Petrarch*, in quei testi di *Serie Ospedaliera* in cui è possibile individuare la «rediscovery of the iconic and emotional spatiality of landscape»<sup>449</sup>; secondo la studiosa, tale riscoperta, plasmata sui modelli del *locus amoenus* petrarchesco e dell'idillio leopardiano<sup>450</sup>, produrrebbe all'interno della raccolta del '69 la costituzione di una «vision/idyll», ossia il giardino, *locus amoenus* devastato<sup>451</sup> all'interno del quale si svolgerebbe «a dramatised, dialogic relationship of love, loss and mourning between two separate, alienated *personae*»<sup>452</sup>. Siffatta drammatizzazione, per Tandello, provocherebbe un indebolimento dell'io lirico, che perderebbe il controllo sul «textual space» demandandolo al tu, un'alterità che, marcata morfologicamente al maschile, diverrebbe l'autore fattuale dello spazio del giardino, che esisterebbe «though *his gaze*», in contrapposizione a quello femminile e non espresso del soggetto poetante<sup>453</sup>. Secondo l'interpretazione di Tandello, il tu maschile, pur «sordo»<sup>454</sup> e non dotato di parola, sarebbe «endowed with vision»<sup>455</sup>, e, dunque, sarebbe la sua «vision» a guidare la voce poetante dentro al giardino e a confinarla all'interno di esso, che la studiosa definisce un «framing, imaginative device»<sup>456</sup>. Pur non condividendo *in toto* la lettura offerta da Tandello, pare in questa sede interessante e utile la sovrapposizione che la studiosa effettua quando parla di «vision/idyll»<sup>457</sup> e la funzione poetica e di inquadramento che vi attribuisce. Il «quadro giardino» dentro al quale la voce poetica, seppure «stanca», è sospinta da una dolce visione («addolcimento visionario»), infatti, non può non far pensare al «quadro»<sup>458</sup> dello spazio metrico. Il «quadro giardino», infatti, dovrebbe essere «perfettamente atto alla libertà, / alla libidine» e capace di «procura[re] distensione», ossia dare riposo dal «viso / così cangiante» del tu. Se effettivamente il «quadro giardino» fosse una rappresentazione dello spazio metrico<sup>459</sup> (oggetto, dunque, della visione), non ci sorprenderemmo, allora, osservando

---

<sup>449</sup> E. TANDELLO, *Between Tradition and Transgression*, cit. a p. 304.

<sup>450</sup> Ivi, p. 305.

<sup>451</sup> Ivi, p. 307.

<sup>452</sup> Ivi, p. 310.

<sup>453</sup> Ivi, pp. 310-311.

<sup>454</sup> Ivi, p. 310: «This other, addressed as 'tu', is speechless – sometimes 'sordo', certainly neglectful».

<sup>455</sup> Ivi, p. 310.

<sup>456</sup> Ivi, p. 307.

<sup>457</sup> *Ibidem*.

<sup>458</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 187.

<sup>459</sup> Brancati (F. BRANCATI, *Fantasmî metrici*, cit., a p. 76) scrive: «il “quadro giardino” è sia emblema dello spazio chiuso dell'endecasillabo e del procedere tramite associazioni geometrico-spaziali, sia *locus* tipizzato che aggiorna la funzione

che il tu – che, seguendo l’interpretazione che si sta proponendo, rappresenterebbe qui, al contempo, la poesia della tradizione lirica e la voce poetica adolescenziale rosselliana – si trova al di fuori di esso, e che, anzi, il giardino ha proprio il compito di rinfrancare la voce poetica dalla destabilizzante mutevolezza del volto del tu, espressa, fra l’altro, dall’aggettivo «cangiante» (v. 6), che la critica ha identificato sia come un montalismo, sia come un petrarchismo<sup>460</sup>, ovvero come *senhal* di due monumenti della poesia lirica. Dall’interno del «pacifico / piccolo parco», infatti, l’io può vedere il tu che, con movenze d’ascendenza petrarchesca<sup>461</sup>, si allontana verso «altro giardino», oppure rimane sulla soglia dell’*hortus conclusus* rosselliano («Tu sordo sembri rimanere incerto / all’entrata»), che, non sembra un caso, è cinto da «fili di ferro», proprio come di «fil di ferro» erano i «*cercles*» della dantesca visione del *Diario in Tre Lingue* («*cercles de fil de fer*», *ut supra*). L’io, però, osservando il tu, esiliato dal «vuoto gentile» che circonda il «quadro giardino» e costretto a vagarvi intorno come uno spettro («sembra, scacciandoti, infestarti / d’una punizione»), «pezzo per pezzo muo[re]»; dalla morte frammentaria dell’io sembra scaturire una «liquefazione delle attitudini», la quale a sua volta parrebbe generare il «rovescia[mento]» del «piano del parco», dunque dello spazio metrico: sembra infatti riecheggiare *Sollevamento di peso...* (vv. 4-5), in cui proprio il desiderio di ritrovare la propria voce poetica adolescenziale «liquefa[ceva] la vocazione» alla «semantica revisione» necessaria a produrre lo spazio metrico.

*Visione*, poi, appare nella seconda e ultima strofa della poesia *Esiste molta gente, e non è tutta in me*:

Esiste molta gente, e non è tutta in me  
vana, o oleografica. Tremando nelle tue  
passerelle, invoco aiuto o Dio, è uguale  
ai miei sensi che rigurgitano, sull’avanscafo.  
5 E proprio al cominciamento, sporge un nuovo  
aiuto, una finestra, che cinerea chiama,  
sporcizia in suo aiuto.

E non posso lamentarmi d’altro, che vedendo  
la tua visione, tu non chiami o fiorisci  
10 allegramente intorno al mio corpo profumato

---

di conforto che aveva in Petrarca e nella tradizione postpetrarchesca, un’ambientazione disponibile ad accogliere e amplificare le increspature dell’io».

<sup>460</sup> Secondo Carbognin l’aggettivo infatti giungerebbe a Rosselli dalla sua riflessione critica sulla traduzione che Montale fece della poesia *Pied beauty* di Gerald Manley Hopkins (cfr. F. CARBOGNIN, *Attraversando’ Montale*, cit., a pp. 61-62) (così anche in LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Roma, Nottetempo, 2014, a p. 57). Sonia Gentili, invece, ritiene che «la “cangianza” rosselliana», perlomeno ne *La libellula* (v. 2), «rimanda inequivocabilmente ad un testo petrarchesco [...] la sestina 142» (SONIA GENTILI e IRENE GUALDO, *Amelia Rosselli lettrice di Petrarca*, in P. MARINI, M. G. PONTESILLI, L. TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli*, cit., pp. 21-34, a p. 26).

<sup>461</sup> v. 9 «passi ancora lenti»; cfr. E. TANDELLO, *Between Tradition and Transgression*, cit. a p. 309: «Furthermore, ‘rallentando il passo’ unmistakably alludes to the ‘passi tardi e lenti’ of the famous sonnet 35 (and the same allusion found again in Rosselli [...] ‘Dolce caos [...]’»).

di innocente pigrizia.

Nella prima lassa che compone il testo Rosselli sembrerebbe tornare ad allestire una riscrittura di *Inferno* I. La «gente [...] / vana, o oleografica» (vv. 1-2), infatti, fa pensare alle anime dell'oltremondo dantesco<sup>462</sup>, e in particolare a come compare per la prima volta Virgilio, «fioco»<sup>463</sup> (*Inf.* I, 63), così come il trovarsi dell'io, tremante e invocante «aiuto o Dio» «nelle [...] / passerelle» (vv. 2-3), potrebbe rievocare il pellegrino dantesco smarrito «nel mezzo del cammino di nostra vita» e i suoi tremori di paura, tanto violenti alla vista della fiera una e trina<sup>464</sup> da sembrar scuotere anche l'aria circostante (*Inf.* I, 48 «sì che pareva che l'aere ne tremesse») e da essere rievocati nella sua richiesta d'aiuto a Virgilio (vv. 89-90, «aiutami da lei, famoso saggio, / ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi»). La stessa richiesta d'aiuto rosselliana («invoco aiuto o Dio, è uguale», v. 3), d'altro canto, sembra ricalcare perfettamente la struttura disgiuntiva del *miserere* dantesco (*Inf.* I, 65-66: «'Miserere di me', gridai a lui, / 'qual che tu sii, od ombra od omo certo!'»). L'«aiuto» invocato dal soggetto, inoltre, si offre «proprio al cominciamento» di quello che noi potremo supporre essere l'inizio dell'*iter ad Deum*, e anche Dante si trova «quasi al cominciar de l'erta» (*Inf.* I, 31) del «colle» (v. 13) quando la prima delle tre fiere che lo porteranno a invocare il soccorso virgiliano (vv. 5-6) appare. Tale «nuovo aiuto» reduplica la richiesta del soggetto con un richiamo cinereo («cinerea chiama, / sporcizia in suo aiuto», vv. 6-7), che unisce un'impressione uditiva ad una visiva e che dunque potrebbe essere modellato, di nuovo, sulla sinestetica apparizione virgiliana: «dinanzi a li occhi mi si fu offerto / chi per lungo silenzio pareva fioco» (*Inf.* I, 62-63).

L'io poetico, dunque, parrebbe trovare una guida che lo conduca alla *Visio Dei*, tuttavia, giunto a «vede[re] / la [...] visione» del tu, questo «non chiam[a] o fiorisc[e]». La prossimità fra la parola *visione* e il verbo *fiorire* apre subito alla possibilità della lettura metapoetica: la voce poetica «lament[a]» infatti che dalla «visione» non consegua il «fiori[re]» del tu. Attenendoci a quanto

---

<sup>462</sup> Nella *Commedia* si trova, con tal significato, l'espressione «ombre vane» in *Purgatorio* II, 79. Nel poema, «gente vana» è come Dante definisce, in due occasioni (*Inf.* XXIX, 122 «gente sì vana come la sanese?», *Purg.* XIII, 151 «Tu li vedrai tra quella gente vana») i senesi; tuttavia, alla voce 'vano' del *Dizionario della Divina Commedia* posseduto da Rosselli (G. SIEBZEHNER-VIVANTI, *Dizionario della Divina Commedia*, cit., p. 677) è riportata come seconda definizione proprio quella relativa all'occorrenza di *Purgatorio* II: «privo di consistenza; sono tali i corpi dei dannati, che si presentano sì alla vista nella loro forma terrena, ma non hanno consistenza»; queste parole bene si accostano all'aggettivo posto dalla poeta, attraverso l'uso della congiunzione disgiuntiva, come alternativa sinonimica: «vana, o oleografica...».

<sup>463</sup> Sul significato specifico di «fioco» nel testo dantesco la critica si è molto dibattuta alternando letture che privilegiavano un'interpretazione di tipo «visivo» a altre di tipo «uditivo» (cfr. ROBERT HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: la tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1983). Di fatto la terzina è fortemente ambigua, ed è possibile che Rosselli abbia optato per la prima lettura, anche in virtù del verso precedente (v. 62 «dinanzi a li occhi mi si fu offerto»). Nel *Dizionario della Divina Commedia* posseduto dall'autrice, per quanto per il passo di *Inf.* I sia decretata l'indecidibilità del «significato letterale» e il «pieno valore solo» del «significato allegorico» («Virgilio rappresenta la voce della ragione, che, nel peccatore che non l'ascolta, tace. Si fa sentire più debole prima, e poi sempre più distinta, mano a mano che la coscienza va risvegliandosi dal torpore del peccato»), è tuttavia anche sottolineato come «siccome Dante scambia frequentemente le espressioni riferentesi ai vari sensi, così egli usa l'agg. fioco anche per la luce [...] in partic. per *INF.* I, 63» (G. SIEBZEHNER-VIVANTI, *Dizionario della Divina Commedia*, cit., p. 239).

<sup>464</sup> Cfr. GUGLIELMO GORNI, *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*, Firenze, Franco Cesati editore, 2002.

ipotizzato finora, potremo dire che le aspettative dell'io, che pensava di ricevere un qualche tipo di rivelazione poetica (il fiorire) dalla «visione» del tu, sono state tradite. Tale lettura trova nei versi 9 e 10 due ulteriori appoggi, la tessera campaniana «tu chiami» e l'attiguità fra l'avverbio «allegrement» e il «corpo» dell'io.

Il primo puntello è, come si diceva, campaniano: ne *La Libellula*, infatti, il verso campaniano «E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera»<sup>465</sup> è, con le parole di Gian Maria Annovi, «amplifica[to] per propagazione e riverberazione», facendo della «Chimera stessa» una «vera e propria figura ritmica del suono»<sup>466</sup>, ovvero uno strumento retorico e poetico. È forse possibile spingersi oltre e ipotizzare che questa funzione di figura retorica in realtà sia una sineddoche del più ampio significato che Rosselli sembrerebbe riconoscere a quest'altezza della sua produzione nella Chimera campaniana, ovvero quello dell'ambita poesia dello spazio metrico. Potrebbe confermare tale ipotesi il fatto che, poco prima, nella lassa del poemetto riaffiorasse invece la riscrittura campaniana del primo verso di *Furibondo* (v. 566 «Abbracciata io l'avea in un abbraccio»), avviata una ventina di versi prima (vv. 547-59). Non solo vale la pena di notare che l'abbraccio campaniano può essere stato ibridato nella scrittura rosselliana con quello rimbaudiano di *Aube* («J'ai embrassé l'aube d'été»)<sup>467</sup>, la cui appropriazione – come già ricordato *supra* – in *Variazioni Belliche* permette la sovrapposizione fra alba, poesia e io lirico, ma è anche estremamente rilevante, in questa sede, riportare i versi 555-57: «Ed ora ch'io abbracciata l'ho avuta, mi si rimira / nella testa un singhiozzo di perduta vita, il / salmo della gioventù ...». L'abbraccio dell'alba-Chimera-poesia dello spazio metrico, infatti, pare in questo verso generare la contemplazione del ricordo, «nella testa» dell'io poetico (si ricorda che la testa è già stata connotata come spazio di assimilazione dello spazio metrico, che la cinge come una corona, *ut supra* 3.3), del «singhiozzo di perduta vita», detto anche «salmo della gioventù». Entrambe le espressioni, sinonimiche in quanto la seconda è apposizione della prima, sembrano avere un significato metapoetico; la prima, infatti, ricorda i «disincantati singhiozzi da leone» di *e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non* (v. 16). Nel testo, parte della prima sezione di *Variazioni Belliche*, è svolto il tema metapoetico del confronto con i propri modelli, rispetto ai quali l'io si trova in una posizione di antagonistico isolamento (vv. 3-5 «...o io che chiedevo / giocare con gli dei e brancolavo

---

<sup>465</sup> DINO CAMPANA, *Canti Orfici*, Milano, BUR Rizzoli, 2017, pp. 123-124. Con ogni probabilità, inoltre, sarà presente nel testo il controcanto dannunziano, come il “verbo-spia” *fiorire* e la presenza campaniana inducono a pensare. A Campana, infatti, è attribuita da Rosselli anche una valenza fortemente anti-dannunziana; lo ha illustrato recentemente Francesco Carbognin in occasione della lezione *Campana nella poesia di Amelia Rosselli* (24 marzo 2026), parte del seminario di poesia contemporanea – attualmente ancora in corso – *Officina di poesia. Trent'anni dopo (1996/2026). Amelia Rosselli e gli «incanti trasformati» del Novecento* (febbraio-maggio 2026, Università di Bologna).

<sup>466</sup> G. M. ANNOVI, «*e l'una era una donna, e l'altro non era un uomo*», cit., a p. 65. Si veda il testo rosselliano, *La Libellula*, vv. 568-72: «... Ed io ti chiamo ti chiamo ti chiamo / sirena, ci sono solo. E tu suoni e risuoni e / risuoni e risuoni o chimera. E perciò io ti chiamo / e ti chiamo e ti chiamo chimera. E io ti chiamo e ti chiamo / e ti chiamo sirena».

<sup>467</sup> ARTHUR RIMBAUD, *Illuminazioni*, a cura di Ivos Margoni e Cesare Colletta, testo francese a fronte, Milano, BUR, 2018, a p. 158-159.

/ come una povera mignotta su e giù / l'oscuro corridoio...», vv. 10-12 «...non volei irrompere / fra le vostre risa / irrisorie!...»), posizione alla quale, però, l'io si ribella (vv. 12-16 «...ma la grandine ha altro scopo che / servire e l'orientale umido vento della / sera ben si guarda dal portar / guardia ai miei / disincantati singhiozzi da leone...»), determinando, come già sottolineato *supra* la sconfitta della tradizione (v. 17 «la bellezza è vinta»)<sup>468</sup>. I «disincantati singhiozzi da leone» dell'io sembrerebbero infatti una riformulazione del «babelare commosso» di *Roberto, chiama la mamma...*<sup>469</sup>, e infatti parrebbero anch'essi simboleggiare la voce poetica rosselliana precedente a (ma proiettata verso) la scoperta dello spazio metrico; a riprova di ciò, il fatto che, sancita la disfatta della «bellezza», la voce poetica parrebbe rivendicare la capacità di interagirvi senza correre il rischio di compromettervisi<sup>470</sup>, sfoggiando il proprio “gioco” di saccheggi e riformulazioni proprio sul Montale di *Piccolo testamento*<sup>471</sup> (vv. 18-19 «quel fuoco che ora balugina come / un vecchio tronco»).

È sempre ne *La Libellula* che possiamo individuare il passo che ci permette di ipotizzare anche quello presente al verso 10 («allegramente intorno al mio corpo») sia un indizio di metapoeticità: è un «corpo allegro»<sup>472</sup>, infatti, quello dell'Esterina rosselliana, un corpo difficile da raggiungere, o penetrare<sup>473</sup>, poiché il «passaggio» che conduce a esso è «troppo stretto»<sup>474</sup> (vv. 593-594). Tale

<sup>468</sup> Una simile tensione è, non sembra un caso, riconosciuta da Rosaria Lo Russo (R. LO RUSSO, *I Santi Padri e la Figlia dal cuore devastato*, cit., p. 70) nel «sermone della gioventù»: «inesausto tentativo d'identificazione del Sé autoriale volto al femminile, in contrapposizione dialogica rispetto al comune senso dell'Io Poetante Maschile, al Dettato in versi dell'*Auctor-Pater*, l'*auctoritas* dittatoriale del Canone: un corpo a corpo massacrante ed entusiastico con la Tradizione Letteraria [...] il “salmo”-“sermone” della “gioventù”, il libello della ricerca femminile di fondazione poetica dell'identità poetante – il Corpo Vocato della Ragazza –, nasce e si svolge a partire da una reiterata negazione radicale del “prodotto cangiante” dei Santi Padri [...] il “sermone della gioventù” osa combattere ad armi pari con la “senilità delle lingue toscane”».

<sup>469</sup> Anche in *e cosa voleva quella folla...*, inoltre, compaiono «proprio nel momento in cui il soggetto sembra impugnare le proprie ragioni poetiche [vv. 12-16] quelli che, per la frequenza con cui vengono accostati, potremmo indicare come due segnali di *Inferno* V, la ‘grandine’ e il ‘vento’» (C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., p. 118; cfr. ivi, n. 51 a p. 115: «Nel canto dei lussuriosi non c'è grandine, che però appare in quello successivo (*Inf.* VI, 10-11). [...] Ho potuto osservare l'ibridazione di immagini presumibilmente attinte da *Inferno* V con quella della grandine in tre poesie di *Variazioni belliche* (*Non da vicino ti guarderò in faccia...*, VB, p. 11; *Le pinze di domani*, VB, p. 23; *E cosa voleva quella folla...*, VB, p. 30), due di *Serie ospedaliera* (*Il sesso violento come un oggetto...*, SO, p. 224; *Son così sola, e ti amo tanto...*, SO, p. 275) e una di *Documento* (*Vento che ha viscide tracce...*, DOC, p. 386)).

<sup>470</sup> D. LA PENNA, *Percorsi isotopici in Variazioni Belliche*, cit., p. 49.

<sup>471</sup> *Piccolo testamento*, v. 1 «Questo che a notte balugina» e vv. 11-12 «d'una speranza che bruciò più lenta / di un duro ceppo nel focolare» (E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., pp. 319-320).

<sup>472</sup> Come segnala Annovi (G. M. ANNOVI, «e l'una era una donna, e l'altro non era un uomo», cit., p. 67): «il sintagma ‘corpo allegro’ si trova identico anche in *Caino* di Ungaretti». Nella biblioteca di Rosselli è presente il volume GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo. v. Il dolore. 1937-1946*, Milano, Mondadori, 1966 (FAR 1979 4).

<sup>473</sup> VALENTINA MAINI, «*To sono grande e piccola insieme: divenire Amelia Rosselli*», in «La Deleuziana – rivista online di filosofia», n. 2, 2015, pp. 109-123, a p. 113: «*La libellula* si fa testimonianza di un soggetto in procinto di diventare doppiamente umano – androgino – al tempo stesso penetrante e penetrato, sporgente come l'uomo e cavo come l'utero».

<sup>474</sup> Può forse qui risuonare, fra l'altro conformemente con la metafora del viaggio metrico-mistico, l'immagine evangelica della porta stretta (*Mt.* 7,13-14; *Lc.* 13,24): la via che conduce alla porta (vale a dire Cristo, *Gv.* 10,9 «Io sono la porta: se uno entra attraverso di me, sarà salvo; entrerà e uscirà e troverà pascolo») che apre alla salvezza (dunque a Dio) e la stessa porta che si frappone fra essa e il fedele sono infatti anguste e non a tutti accessibili, «molti, vi dico, cercheranno di entrarvi, ma non ci riusciranno» (*Lc.* 13,24). Può essere suggestivo ricordare come Rosselli definisce la poesia dello spazio metrico nell'*Introduzione a Spazi metrici*, «un versificare più stretto» (in A. ROSSELLI, *Introduzione a Spazi metrici*, cit., p. 12: «Che le mie ricerche in campo folk, ossia etnomusicologico, abbiano influito nella ricerca d'un versificare più stretto, più severo, e di formulazioni geometriche, è ovvio. Pur scrivendo già dai diciassette anni, prose e

difficoltà, d'altra parte, si allinea con quanto *supra* (2.2) si è sostenuto, ossia che nel poema rosselliano Esterina rappresenta l'oggetto di una *quête* poetica che al suo apice, tuttavia, non produce la desiderata visione metrico-mistica; se si accetta quanto appena detto, allora potremo affermare che in *Esiste molta gente...* è descritta la medesima dinamica di ricerca frustrata.

In *Serie Ospedaliera*, poi, *visione* occorre nella terza lassa di *Forse morirò, forse ti lascerò queste*:

Forse morirò, forse ti lascerò queste  
piccole carte in ricordo: tu non distribuire  
pensieri nelle selve, ai poveri, ma ai  
ricchi, dona tutto il mio sangue.

- 5 E il mio sangue in ricchi flutti rifiuta  
d'esser sorpreso: promiscuità con i vicini  
o una sella in selva. Stringi attorno  
a me la tua mano fiorita, riparti per  
un altro caso di fioritura esangue, io  
10 non ho mai promesso, permesso, d'esser  
colui che langue.

- Ma sul tracciato della vita v'è una battaglia  
di cagnolini, spettacolare ventaglio alle  
mie condoglianze. Attacca ancora il carro  
15 sulle mie labbra, che condiscendendo di  
parlare, strozzano, il sangue, la visione  
in un incesto di sorrisi, promiscuità  
indirette magagne. Tante cause al mio  
ambiguo contraffarmi: un piccolo ventre  
che respira, una voce che tace, e la aspirina  
20 negletta che ricorda: la morte è una dolce  
compagnia, ti ritira, fuori dalle aspirazioni.

- Morta ingaggio il traumatologico verso  
a contenere queste parole: scrivile sulla  
mia perduta tomba: «essa non scrive, muore  
25 appollaiata sul cestino di cose indigeste  
incerte le sue manie».

- Incerte le sue pretese, e il fiorame in  
lutto, ammonisce. Mitragliata da un fiume  
di parole, arguisce, sceglie una via, non  
30 conforme alle sue destrezze, se ve n'erano  
a contribuire alla grande riforma dei pensieri  
così tenaci. Porta la destra sul volante  
lo spezza e snella, s'invola per i magnifici  
fiumi.

---

poesie in diverse lingue, come tentando nuove forme valide in qualsiasi lingua, non riuscii, dopo molti studi di matematica, fisica, e analisi logica, a formulare questo nuovo geometrismo, sino ai ventotto anni, e cioè all'aprirsi dei primi versi del poemetto 'La Libellula' (1958)»).

Il componimento si apre su quelle che potremmo definire come “ultime volontà poetiche”, dal momento che l’io designa il tu come proprio erede («Forse morirò, forse ti lascerò queste / piccole carte in ricordo», vv. 1-2) ed esecutore testamentario del proprio lascito poetico (vv. 2-3 «...tu non distribuire / pensieri nelle selve, ai poveri, ma ai / ricchi, dona tutto il mio sangue»); sin dalla prima stanza, dunque, *Forse morirò*... sembra connotarsi metapoeticamente, e, in effetti, nella seconda stanza il tu è invitato a «string[ere]» l’io poetico nella sua «mano fiorita» e a «riparti[re] per / un altro caso di fioritura esangue» (vv. 7-9): al tu sarebbe affidato il compito di generare nuova poesia per l’io o, meglio, di rigenerare la poesia dell’io, il cui desiderio, secondo tale ipotesi, sarebbe espresso attraverso l’immagine floreale, che sembrerebbe sovrapposta al rovesciamento della metamorfosi arborea presente nell’osso montaliano *Incontro*<sup>475</sup> (vv. 39-45 «...una misera fronda che in un vaso / s'alleva s'una porta di osteria. / A lei tendo la mano, e farsi mia / un'altra vita sento, ingombro d'una / forma che mi fu tolta; e quasi anelli / alle dita non foglie mi si attorcono / ma capelli»). La portata metapoetica della metafora si manifesterebbe anche in quello che parrebbe un innesto campaniano, il lessema *esangue*, che infatti potrebbe essere estrapolato da *La Chimera* (v. 12 «musica fanciulla esangue»); non ci sorprenderà, allora, ripensando al valore che si è supposto di riconoscere nell’ipotesto campaniano, che la ricerca «di un altro caso di fioritura esangue» (v. 9) corrisponda a una ripartenza («riparti», v. 8), al rimboccare, si propone di intendere, il cammino metrico-mistico, che, infatti, ripartirebbe all’interno di una «selva», v. 7.

Al desiderio espresso dalla voce poetica, tuttavia, si frappone nell’*incipit* della terza stanza la congiunzione avversativa *ma*, che parrebbe esplicitare, con una piuttosto palese riscrittura del primo verso della *Commedia*, la prima appena accennata riscrittura dantesca: «Ma sul tracciato della vita v’è una battaglia / di cagnolini» (vv. 12-13). Sul suo cammino, tuttavia, il soggetto rosselliano, invece di imbattersi nelle terribili fiere dantesche, troverebbe una loro parodica riduzione, i «cagnolini», risibili avversari all’interno di quella che forse è una seconda parodica contraffazione, dal momento che la «battaglia / di cagnolini» potrebbe parodiare la psicomachia di *Inferno* II (vv. 4-5 «m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate»). Sul cammino metrico-mistico dell’io lirico, dunque, si frapporrebbe questo metaforico ostacolo, il cui significato metapoetico può forse apparire più esplicito nella seconda metafora, lo «spettacolare ventaglio alle / [sue] condoglianze» (vv. 13-14). La «battaglia / di cagnolini», infatti, equivarrebbe a un «ventaglio», strumento atto a farsi vento, e l’aria prodotta da tale metaforico utensile sarebbe diretto alle «condoglianze» dell’io. Considerando che nella produzione rosselliana l’immagine ventosa (tratta da *Inferno* V) a partire dalla seconda sezione di *Variazioni Belliche* sembrerebbe rappresentare la poesia

<sup>475</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 126.

sogettiva e autobiografica precedente allo spazio metrico (*ut supra* 2.1.3), si potrà ipotizzare che qui sia proprio questo tipo di autoreferenziale poesia (la cui autoreferenzialità sarebbe espressa dall'azione riflessiva dello sventagliarsi) a intralciare l'ascesi dell'io. Non a caso, l'aria prodotta dallo «spettacolare ventaglio» è indirizzata alle «condoglianze» dell'io lirico, ovvero, assumendone al contempo la connotazione più antica e quella odierna<sup>476</sup>, al dolore derivatogli dai lutti familiari. E infatti, se anche «ancora» il tu «attacca [...] il carro» alle «labbra» dell'io lirico, che dunque dovrebbero trainarlo, queste, pur «condiscendendo di / parlare», «strozzano, il sangue, la visione / in un incesto di sorrisi, promiscuità / indirette magagne» (vv. 14-18). Le «labbra» dell'io, al contrario di quelle «sinuose» della Chimera campaniana – dentro al cui «cerchio», «segnato di linea di sangue», si trova l'«ignoto poema» della «Regina adolescente» (vv. 9-14) – non proferiscono la «visione», la poesia alla quale il cammino metrico-mistico sarebbe indirizzato, e infatti questa rimane schiacciata da un miscuglio di elementi che sembra sostanzialmente sovrapponibile alla «battaglia / di cagnolini» (vv. 12-13), in quanto riconducibile alle traumatiche esperienze biografiche dell'io. La voce poetica rosselliana non si articola intorno al «sorriso / Di lontananze ignote» (e all'«ignoto poema») della Chimera di Campana (vv. 2-3), ma bensì a «un incesto di sorrisi», «promiscuità» e «indirette magagne», sintagmi che parrebbero alludere, rispettivamente, al trauma del lutto familiare<sup>477</sup> e alla malattia.

La voce poetica, poi, sembra ripiegarsi in un momento di introspettiva riflessione ed enumerare, con volontà esplicativa (lo fanno pensare i due punti), le «cause» del suo «ambiguo contraffar[s]i»<sup>478</sup>, ossia «un piccolo ventre / che respira, una voce che tace» (vv. 18-19). Circa il lessema *ventre*, sarà utile ricordare, con le parole di Carpita, il fatto che «'belly', il ventre, la pancia, è parola-idea fondamentale non soltanto nella raccolta *Sleep*»<sup>479</sup>, ma anche in *Variazioni Belliche*, nel cui titolo è possibile riconoscere, come per primo ha rilevato Cortellessa, un gioco linguistico che allude alla parola inglese<sup>480</sup>. Se però Cortellessa riteneva che la parola rosselliana veicolasse l'immagine di «una

<sup>476</sup> Cfr. la voce 'condoglianza' del vocabolario Treccani (consultabile sul sito [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Vocabolario\\_on\\_line/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Vocabolario_on_line/)).

<sup>477</sup> Relativamente alla tematica incestuosa in Rosselli si vedano: Lo Russo (R. LO RUSSO, *I Santi Padri e la Figlia dal cuore devastato*, cit., a p. 83) e Giovannuzzi (STEFANO GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., pp. 103-137, a pp. 121-122), che ne individua forse il nucleo originario nella prosa del 1952 *My Clothes to the Wind* «che Marguerite Caetani non volle pubblicare su "Botteghe Oscure" per l'"obscene backdrop" e la "scabrousness" [cfr. C. CARPITA, *Notizie su Primi Scritti*, cit., a p. 1388]» e all'interno della quale secondo lo studioso potrebbe essere possibile individuare «una fantasia di incesto».

<sup>478</sup> Anche in questo caso l'uso errato della preposizione articolata *al* in luogo di *del* sembrerebbe dovuto a un calco sintattico dall'espressione inglese *to assign a cause to something*.

<sup>479</sup> C. CARPITA, *"Trova queia Parola Soave"*, cit., a p. 32. Cfr. riguardo alla parola-tema *belly* in *Sleep* il saggio di Laura Barile *Due parole-tema in Sleep di Amelia Rosselli* (LAURA BARILE, *Due parole-tema in Sleep di Amelia Rosselli*, «Rivista di Letterature moderne e comparate», vol. LXIII, 3, 2010, pp. 297-310).

<sup>480</sup> ANDREA CORTELLESA, *Amelia Rosselli. La figlia della guerra*, in «Poesia» n. 205, maggio, 2006, pp. 45-46 a p. 45. L'autore rimanda anche alle precedenti riflessioni svolte da Lucia Re sul titolo della raccolta del 1964, cfr. LUCIA RE, *Introduction*, in AMELIA ROSSELLI, *War Variations. Variazioni belliche*, trad. di Lucia Re e Paul Vangelisti, Los Angeles, Otis Books/Seismicity Editions, 2016, pp. 5-25 a p. 16: «Folded within the very same word *belliche*, however, a reader

corporeità sofferente»<sup>481</sup>, in questa sede sembra più interessante la proposta di Annovi, secondo la quale «occorre invece vedere nel sostantivo una componente femminile, erotica [...] materna e generativa»<sup>482</sup>. Questa proposta interpretativa è accolta anche da Carpita, che, analizzando la poesia della raccolta del 1964 *Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente*, definisce l'immagine del ventre come «il correlativo oggettivo del desiderio fisico»<sup>483</sup>. Qui, oltre al desiderio erotico, la parola parrebbe esprimere anche vitalità (veicolata dall'immagine corporea del ventre che si espande e contrae a causa della respirazione), impressione alla quale si oppone invece il mortifero silenzio della «voce che tace». A porre rimedio al silenzio della morte dovrebbe essere «la aspirina», di cui tuttavia l'io sembrerebbe dimenticare l'assunzione, e, infatti, tale dimenticanza determina il sopraggiungere di un ricordo di morte, la cui «dolce» vicinanza sembrerebbe causare l'abbandono delle proprie «aspirazioni» da parte dell'io, o, in alternativa, l'asportazione del tu dalle «aspirazioni» dell'io («la aspirina / negletta che ricorda: la morte è una dolce / compagnia, ti ritira, fuori dalle aspirazioni» vv. 19-21). L'auto-contraffazione – che sarebbe dovuta, al contempo, al vitale desiderio erotico da una parte e al silenzio della morte dall'altra – cui l'io si sottoporrebbe, potrebbe equivalere all'inserimento della propria poesia, da parte dell'io, nello spazio metrico, forma metrica che avrebbe il compito di evitare gli eccessi di passionalità e soggettivismo autobiografico, qui forse espressi attraverso il binomio amore-morte. A riprova di tale lettura, si potrà ricordare quanto detto in merito alla liquefazione delle «attitudini» e delle «aspirazioni» in *Dolce caos...* e *Sollevamento di peso...* (*ut supra*) e come la dispersione di tali tensioni corrisponda, rispettivamente, al sovvertimento e all'abbandono della poetica dello spazio metrico.

La morte nella quarta lassa si riversa poi sull'io, che, «morta», «ingaggi[a] il traumatologico verso / a contenere [...] parole» che il tu dovrà poi «scriv[ere] sulla / [...] perduta tomba» dell'io. Il «verso» a cui si rivolge l'io, e che l'io investe<sup>484</sup> del proprio postumo messaggio, è «traumatologico», informato alla cura delle lesioni traumatiche (vv. 22-24); la poesia alla quale sarebbero affidate le postreme parole dell'io, dunque, sembrerebbe essere quella della poesia soggettiva e autobiografica

---

of italian finds the echo of another word, essentially antithetical to it: the Italian *bello* (“beautiful”). This kind of language game is characteristic of Rosselli's writing, but is quite removed from the Futurist estheticization of war. Nor is Rosselli interested in estheticism. Rather Rosselli is closer in spirit to the modernist, belated and ironic search for something like esthetic beauty and form in a time when both beauty and form seem to be dead, buried by the war waged against them by mass-culture and consumer society, as well as the horrific events of the 1914-1945 period. Any poetic project after 1945 is Italy and the word must by definition be post-beauty [...] Thus the title *Variazioni Belliche* turns out to be another way of saying simply “poetry”».

<sup>481</sup> A. CORTELLESA, *La figlia della guerra*, cit., p. 45.

<sup>482</sup> GIAN-MARIA ANNOVI, «*Time can stop (and it does)*»: un 'inedito' da «Sleep» di Amelia Rosselli, in «Italian poetry review», vol. II, 2007, pp. 35-40 a p. 37.

<sup>483</sup> C. CARPITA, «*Trova queia Parola Soave*», cit. p. 32.

<sup>484</sup> Il verbo *ingaggiare* sembra utilizzato col significato dell'espressione francese *engager quelqu'un à quelque chose* in virtù dell'uso della proposizione *a*. Il verbo, tuttavia, ha anche una connotazione bellica, col significato di *iniziare decisamente un combattimento* (cfr. la voce 'ingaggiare' sul Vocabolario Treccani, consultabile sul sito [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Vocabolario\\_on\\_line/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Vocabolario_on_line/)).

del trauma e, infatti, reciterebbe, incisa come epitaffio della «perduta» sepoltura della voce poetica: «...‘essa non scrive, muore / appollaiata sul cestino di cose indigeste / incerte le sue manie’» (vv. 24-26).

Così come le «manie», «incerte» sono anche, nell’apertura della quinta e ultima stanza del componimento, che, *cobla capfinida*, è legata a quella precedente, le «pretese»<sup>485</sup> dell’io, relegato, grazie al prolungamento della terza persona dell’iscrizione sepolcrale, in una distante alterità, che rimane invariata fino alla fine della poesia (v. 27). L’io-lei, infatti, bloccata nell’incertezza, «ammonisce» il «fiorame in / lutto», la poesia, che piange la morte della voce poetica. L’io-lei, tuttavia, sembra ancora impegnata nel tentativo di organizzare razionalmente («arguisce») il «fiume di parole» che la «mitragli[a]», e, per farlo, «sceglie una via, non / conforme alle sue destrezze» (vv. 27-29). La voce poetica, dichiarato il proprio decesso e dettata la propria epigrafe funebre, sembrerebbe qui ripercorrere nuovamente il proprio fallimentare *iter* metrico-mistico; ora, tuttavia, l’inadeguatezza dell’io-lei è attestata chiaramente, tanto che è insinuato il dubbio sull’esistenza di abilità dell’io-lei che potessero sostenere «la grande riforma dei pensieri / così tenaci» (vv. 29-31); appurata l’insufficienza – o inesistenza – delle proprie «destrezze», l’io-lei può ora cambiare rotta: «porta[ndo]», con un ironico gioco etimologico, «la destra sul volante / lo spezza», abbandona l’impercorsibile diritta via e «s’invola per i magnifici / fiumi» (vv. 31-33), forse altri «fiumi di parole», alternativi a quelli che scorrono nel mondo oltremondano dantesco.

L’ultima poesia di *Serie Ospedaliera* in cui troviamo la parola *visione* è *Ma tu non ritornavi: giacevi semidistrutto*:

Ma tu non ritornavi: giacevi semidistrutto  
in un campo di grano, aspettando il cielo.  
Io ti accompagnavo a casa, ti seminavo per  
gli oliveti, ti spingevo nel burrone, e poi,  
5 vedendoti morto, scendevo a patti.

Nella camera v’era odor d’incenso, infiltrato  
dalla chiesa che madre silenziosa non negava  
che tu potessi apparirmi: visione squallida  
nelle ore scarse, visione e ritornello, respinto  
10 per la tua mano pericolosa.

Nella camera stavi: sdraiato sul letto stretto  
da apparirmi compagno, mentre te la passavi  
tutt’altro che vicino, in una casa dai bordelli

---

<sup>485</sup> La parola *pretese* è utilizzata da Rosselli in un’intervista del 1990 per descrivere le intenzioni insite nel saggio *Spazi Metrici*: «Con pretese di universalità vuole [il saggio *Spazi Metrici*] spiegare i substrati energetici, le predeterminazioni della regolarità, e intende indicare una via per uscire dal verso libero senza scadere nel neo-classicismo» (A. ROSSELLI, *Pensare in tre lingue* [1990], cit., a pp. 112-113.)

chiusi solo per me. Nell'aria stessa vivevi!  
 15 ed era un quesitarsi, questo silenzio, che  
 trascinava oblio per le sue sentenze. Nella  
 casa piccola e scomoda apparivi, visitatore  
 impossibile: a preordinarmi la giornata, a  
 dirmi di scendere a patti. T'avessi lasciato  
 20 nel campo! sorridente tendevi la mano ai nuvoli  
 per poi tuffarti nel fondo.

Di nuovo ci ritroviamo ad analizzare un testo che è parte di un «ben identificabile» e «corposo ciclo» di poesie. *Ma tu non ritornavi...*, infatti, è il secondo testo del Ciclo di Capracotta, composto, secondo le indicazioni offerte della poeta nella *Nota per l'editore* (e riscontrabili nel carteggio con il fratello John), «in montagna nell'Abruzzo» nell'estate del 1965 nel segno di «certe tradizioni ermetiche o Sabiane, allegger[ite] tramite una sentimentalità da canzonetta, spesso non affatto ironizzata»<sup>486</sup>. Giovannuzzi identifica nel gruppo di poesie un «riavvio del discorso poetico» rosselliano, ora imperniato, secondo lo studioso, da una parte su un «dialogo del tutto nuovo, senza asperità, con la tradizione, assunta come un repertorio disponibile di lingua e di cadenze espressive preconfezionate»<sup>487</sup>, dall'altra dall'inserimento dei versi in «impianti strofici identificabili per i rapporti di regolarità matematica che li contraddistinguono» che «allud[ono] al sonetto e meglio ancora alla canzone» e che propongono un «principio d'ordine» che «non risiede più nella misura del verso iniziale, con un sensibile cambio di rotta rispetto al programma di *Spazi Metrici*»<sup>488</sup>. Le poesie abruzzesi, scrive Giovannuzzi, sarebbero «intrecciat[e] [...] in un piccolo canzoniere dell'amore infelice», declinato secondo modalità «ben codificat[e] dalla tradizione lirica» e grazie all'applicazione di «*topoi* consueti» come «l'amore non corrisposto, la lontananza (o la smemoratezza) del tu, la solitudine dell'io»; tuttavia, tale «stilizzazione», altrimenti «impeccabile», risulta a più riprese turbata, «sbilanciat[a] verso una cupa e angosciosa ritualizzazione mortuaria»<sup>489</sup>. Tale distorsione è riscontrabile anche in *Ma tu non ritornavi...*, in cui, già dal primo verso<sup>490</sup>, è possibile scorgere «qualcosa che disturba», un «contenuto storico-biografico»: all'interno di «una camera mortuaria» si collocherebbero tre figure, «la madre, il morto e l'altra presenza femminile che dice io», presumibilmente Rosselli stessa, che parrebbe nutrire un certo risentimento nei confronti della persona deceduta (come lascerebbe intendere l'ironia che emerge ai versi 12-14), forse sfogo di

<sup>486</sup> AMELIA ROSSELLI, *Nota per l'editore*, consultabile in S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Serie Ospedaliera*, cit., a p. 1336.

<sup>487</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., a p. 104.

<sup>488</sup> ID., *Notizie su Serie Ospedaliera*, cit., a pp. 1340-41. Si ricorda quanto scritto in *Spazi Metrici*: «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione» (A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 187).

<sup>489</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., a pp. 105-106.

<sup>490</sup> Giovannuzzi (ivi, p. 104) ritiene si tratti di un *incipit* «senza esitazioni pascoliano», riscrittura di *Lavandare* «Il vento soffia e nevicca la frasca, / e tu non ritornavi ancora al tuo paese! / quando partisti, come son rimasta! / come l'aratro in mezzo alla maggese» (vv. 7-10) (G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 190).

«una tensione fortissima, accompagnata da un senso d'angoscia non contenibile»<sup>491</sup>. «La biografia sepolta ne[l] test[o]»<sup>492</sup> sarebbe quella del trauma vissuto dall'autrice per la morte dell'amico fraterno Rocco Scotellaro e riemerso nell'estate del '65 per effetto di un «cortocircuito fra la campagna di Capracotta e di Tricarico»<sup>493</sup>, paese d'origine di Scotellaro. Il Ciclo di Capracotta, infatti, come dimostra lo studioso, riscrive *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, il «poemetto», pubblicato su «Galleria» nel 1964 e «modell[ato]» sul «lamento funebre» come descritto da De Martino in *Morte e pianto rituale nel mondo antico*<sup>494</sup>, che permise a Rosselli, attraverso l'«astrazione formale del rito», la «metabolizza[zione] [de]l lutto», «senza però che il trauma ven[isse] veramente elaborato»<sup>495</sup>. Tale mancata elaborazione, per Giovannuzzi, sarebbe supportata dalla scrittura, che attiverrebbe, attraverso la sospensione di Scotellaro nel «limbo» della «letteratura», un «processo [...] di assimilazione» dell'autrice con l'amico<sup>496</sup>, ridotto a «costruzione letteraria artificiale»<sup>497</sup>. Stando a quanto ipotizza lo studioso, però, nella «partita» fra «letteratura e biografia», sarebbe quest'ultima a prevalere, tanto che la «dichiarazione di poetica» relativa alle poesie abruzzesi – la volontà di rifarsi alla lirica di tradizione ermetica, sabiana – sarebbe «in funzione dell'urgenza biografica»<sup>498</sup>, «un'allegoria a doppio fondo» all'interno della quale «le dinamiche intertestuali e il dialogo con i modelli» avrebbero solo il compito di rendere possibile «una rappresentazione di sé tollerabile»<sup>499</sup>.

Senz'altro la biografia rosselliana all'interno del Ciclo di Capracotta gioca un ruolo centrale: tuttavia, in questa sede si vorrebbe mettere in luce come, anche in questo testo senz'altro informato dall'esperienza traumatica della morte di Scotellaro, sia possibile scorgere, al di là degli stilemi propri del canzoniere d'amore e delle tracce intertestuali, elementi che suggeriscono come nel testo sia attiva anche una riflessione metapoetica, e come questa sia strettamente legata all'insorgenza del materiale biografico.

Nella prima strofa è svolto il tema dell'agricoltura e della semina, di cui la critica ha già messo in evidenza il valore metapoetico. Moro ha sottolineato come in *Variazioni Belliche* la «sovrapposizione fra la dimensione metapoetica dell'invenzione lirica e il campo semantico dell'agricoltura»<sup>500</sup> sia

---

<sup>491</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., a pp. 105-107.

<sup>492</sup> Ivi, p. 111.

<sup>493</sup> Ivi, p. 115: «Probabilmente negli anni cinquanta come negli anni sessanta ogni paesino arroccato su una collina, in Basilicata come in Abruzzo, è un identico paese. [...] Una somiglianza dei luoghi che sfiora l'identità azzera spazio e tempo e ricostruisce il paesaggio naturale su cui si rinnova per l'ennesima volta la sacra rappresentazione della morte/non morte di Scotellaro».

<sup>494</sup> ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Milano, Bollati Boringhieri, 2008.

<sup>495</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., a p. 115.

<sup>496</sup> Ivi, p. 116.

<sup>497</sup> Ivi, p. 119.

<sup>498</sup> Ivi, p. 131.

<sup>499</sup> Ivi, p. 133.

<sup>500</sup> A. MORO, *La ricerca del «supremo potere»*, cit., a p. 90; si veda la n. 1, nella quale Moro elenca alcuni esempi: «“E se l'antigone che vegliava silenziosa, molto silenziosa / ai miei poteri i miei prodotti disordinati, disadorni / di gloria” [Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei, vv. 8-10]; “O rondinella che colma di grazia inventi le tue parole e fischi

pervasiva, tanto da apparire, oltre che – con valore programmatico – nella lirica proemiale del libro, *Roberto, chiama la mamma...* (vv. 10-11 «Nera visione albero che tendi / a quel supremo potere (potere)»), anche in una variazione la cui densissima metapoeticità è già stata più volte messa in luce (*ut supra*), *Dopo il dono di Dio...*: «Se nella testa veramente tonda nasceva il ritorno impossibile / alle antiche maniere allora nella mia testa veramente tonda / cadeva il grano il sale di Dio, l'ultima miniera...» (vv. 10-12)<sup>501</sup>. Inoltre, come precedentemente notato da Zungri, già in alcuni versi de *La Libellula* (vv. 190-194: «Non so quale grandezza ci fu preparata: Iddio / non perdona chi porta a fior di labbro soltanto / il suo difficile nome, il suo dono di sangue, / la sua gialla foresta. Spianai un terreno per / riceverlo...»), è presente l'«immagine del terreno da seminare, preparato per accogliere il principio divino», che implica la «ricerca [...] di un ordine razionale e assoluto da imporre alla realtà e all'esistenza affinché le sue contraddizioni possano trovarvi conciliazione, la necessità del quale era stata cristallizzata, all'altezza del *Diario in tre lingue*, nell'espressione “you want the Cube”»<sup>502</sup>, ovvero la ricerca metrico-mistica. Le osservazioni di Zungri, poi, si spostano su *Serie Ospedaliera*, in cui «il Soggetto sembra non più confidare nella possibilità di una fecondazione divina», e tale sfiducia lo porterebbe a «ricorrere ad altri metodi», al rovesciamento del «seminare [...] nell'atto dell'interrare», sostituendo la «semina divina» con «l'inumazione»; proprio come accade in *Ma tu non ritornavi...*, in cui «il corpo lacerato [...] del tu» è sottratto al «campo di grano» e «semina[to] invano [...] dentro la “casa”, ovunque, “per gli oliveti”, “nel burrone”»<sup>503</sup>.

Poste davanti a noi tali osservazioni, potremo supporre che in questa poesia abruzzese la voce poetica, avendo perduto, come si è potuto osservare specialmente a partire da *Dolcezza dello sguardo...*, «la speranza de l'altezza»<sup>504</sup> – ovvero di raggiungere lo spazio metrico seguendo il percorso, cioè fuor di metafora le modalità, che si era prefissata originariamente (e che aveva narrativizzato sul modello dantesco dell'*iter ad Deum*) – qui organizzati sempre in forma narrativa, appoggiandosi sul dato biografico dello shock per la morte di Scotellaro, il tentativo di trovare una soluzione alternativa alla «problematica della forma poetica»<sup>505</sup>, tentativo che forse si esprime proprio nello «scend[ere] a patti» (v. 5) che chiude la prima lassa. D'altra parte, come notato da Francesco Brancati, più che a un'inversione di marcia, come sostenuto da Giovannuzzi, rispetto a *Spazi Metrici*,

---

libera fuori d'ogni piantagione” [*O rondinella che colma di grazia inventi le tue parole e fischi*, v. 1]; “Se la parola altrui è fonte di disonore allora pianta / la tua favola (il favolo perenne nelle tue mandrie)” [*Se la parola altrui è fonte di disonore allora pianta*, vv. 1-2]».

<sup>501</sup> Ivi, p. 94: «L'immagine del grano [...] è di evidente ascendenza biblica [...] è da ricondurre al campo semantico dell'agricoltura, programmaticamente legato alla dimensione metapoetica già nella lirica incipitaria».

<sup>502</sup> A. ZUNGRI, «ed è dolce il naufragare in questo / sonno così spiritato», cit., a p. 44. Zungri, tuttavia, ritiene che dopo *La Libellula* il tema sia declinato dall'autrice in chiave esistenziale, «Il “terreno” della poesia rosselliana parrebbe così rimandare all'interiorità del Soggetto: prepararlo per la semina coincide con la predisposizione ad accogliere dentro di sé un principio di vita autentica, in un'evidente interferenza tra sacro e profano».

<sup>503</sup> Ivi, p. 45 e n. 22.

<sup>504</sup> *Inferno* I, 54.

<sup>505</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 183.

in questa sezione di *Serie Ospedaliera* è possibile assistere allo «sfibramento» della «griglia metrica fondata sulle idee-parola»: infatti «la disposizione del numero di parole per verso appare nel complesso costante pure per le poesie composte durante il soggiorno a Capracotta» e a mutare radicalmente «è l'idea visiva del testo nella pagina», che, scartando il «quadrato», si strutturerebbe invece sulla «partizione strofica [...] che ricorda la struttura della canzone»<sup>506</sup>. Tale ipotesi potrebbe trovare conferma nella seconda strofa e proprio in corrispondenza del lessema *visione*: il «tu», infatti, potrebbe manifestarsi all'io sotto forma di una «visione squallida» (intrinsecamente deludente?), successivamente detta «visione e ritornello»; l'accostamento della parola *visione* a *ritornello*, lessema proprio del lessico metrico e musicale, ci offre un ulteriore incoraggiamento per una lettura in chiave metapoetica della poesia<sup>507</sup>, che, d'altra parte, trova riscontro anche nella precedente produzione rosselliana. Ne *La Libellula*, infatti, proprio all'interno di una scopertissima doppia riscrittura dell'*incipit* della *Commedia*<sup>508</sup>, troviamo come oggetto della ricerca metapoetica rosselliana «il ritornello»: «[...] Nel mezzo di una luce che è / chiara e di un'altra che è la cattiveria in persona / cerco il ritornello. Nel mezzo d'un gracile cammino / fatto di piccole erbe trastullate e perse nella / sporca terra, io cerco [...]» (vv. 65-69). Che in *Ma tu non ritornavi...* sia possibile supporre la ripresa conscia di questo passo non è inverosimile: da una parte per le numerosissime riprese intratestuali del poemetto all'interno dei componimenti di *Serie Ospedaliera*<sup>509</sup>; dall'altra per il fatto che proprio all'interno di questi versi del poemetto è anche presente una parola, *trastullare*, che la critica ha identificata come tessera intertestuale scotellariana<sup>510</sup>.

Nell'ultima strofa sembra registrato il tracollo di questo tentativo metrico alternativo, tracollo anticipato nella strofa precedente dall'aggettivo *squallida*. Per quanto il tu «appa[ia] compagno» alla voce poetica, in realtà le è «tutt'altro che vicino» e, anzi, «se la pass[a]» «in una casa dai bordelli / chiusi solo per [lei]» (vv. 12-14), diversa da quella in cui aveva cercato di «accompagna[rlo]» (v. 3). La «casa», spazio che ricorre in tutte e tre le strofe (anche in forme ridotte, come la «camera» vv. 6 e

<sup>506</sup> F. BRANCATI, *Fantasmî metrici*, cit., a p. 62.

<sup>507</sup> Per l'importanza degli studi musicali ed etnomusicali rosselliani per la formulazione della teoria dello spazio metrico cfr.; PAOLO CAIROLI, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli*, in E. TANDELLO, G. DEVOTO, «Trasparenze», cit., pp. 289-300; SIRIANA SGAVICCHIA, *Darmstadt, estate 1961. Gli armonici di Amelia Rosselli*, in «Italianistica», xxxiii, 3, 2012, pp. 43-65; C. CARPITA, *La persistenza del Modernismo nella poesia di Amelia*, cit., pp. 134-135; LAURA BARILE, *Trasposizioni: i due mestier idi Amelia Rosselli*, in «California Italian Studies», 8, 1, pp. 1-23; ARDUINO GOTTARDO, *Le utopie musicali di Amelia Rosselli. Una proposta di analisi del progetto-saggio* La serie degli armonici, in P. MARINI, M. G. PONTESILLI, L. TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli*, cit., pp. 207-225, a p. 223; F. BRANCATI, *Ritentare l'equilibrio*, cit.; C. CARPITA, *La quête delle forme universali*, cit., a pp. 121-123 e 129-130.

<sup>508</sup> Tale riscrittura dantesca è stata già indicata dalla critica, cfr. CRISTIANA SAVATTIERI, *Immagini e memorabilità nella Libellula*, in A. CORTELLESSA, *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 48-59, a pp. 56-57; C. CARPITA, 'At the 4 pts. of the turning world', cit., p. 95; DANIELA LA PENNA, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, in EAD., pp. 121-152, a pp. 129-133, a p. 134; I. GUALDO, *Nel mezzo di un gracile cammino*, cit., p. 227-228.

<sup>509</sup> Cfr. D. LA PENNA, *Tracce mnemoniche, spinte trasformative, metafore ossessive*, cit., pp. 172-179.

<sup>510</sup> Cfr. STEFANO GIOVANNUZZI, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., pp. 79-102, a p. 99.

11, il «letto» v. 11, la «casa piccola e scomoda» v. 17), potrebbe essere una riformulazione della cella dello spazio metrico (vedi *supra* 3.1): quella in cui l'io prova a collocare il tu e ad accoglierne la visione, però, non è adeguata (è «piccola e scomoda», v. 17) a riceverlo (e infatti è un «visitatore impossibile» v. 19), mentre quella, aerea («Nell'aria stessa vivevi!», v. 14), dove dimora il tu è inaccessibile all'io, al quale il tu può darsi solo pattuendo una forma di compromesso («a / dirmi di scendere a patti», v. 19).

Prima di procedere con il nostro percorso ermeneutico, un'osservazione forse un po' azzardata: il ritornello, o ripresa, è, come scrive Mario Fubini nel primo volume di *Metrica e poesia* (lo si ricorda, testo presente nella biblioteca rosselliana recante i segni dello studio dell'autrice, *ut supra* 2.2.2) «elemento caratteristico»<sup>511</sup> della ballata. Si riporta questo dato poiché nel capitolo dedicato a questo tipo di componimento poetico Fubini, oltre a sottolineare come, rispetto alla «poesia aristocratica» medievale che «si venne svincolando dalla musica», la ballata «in Italia nel Duecento è venuta assumendo un suo proprio aspetto metrico, intimamente connesso alla musica e alla danza»<sup>512</sup> (informazione che non sarà stata indifferente a Rosselli, per la quale, lo si ricorda, la questione metrica «è stata [...] sempre connessa a quella più strettamente musicale»)<sup>513</sup>, definisce anche la ballata, a differenza della canzone, «forma individualistica», come «una prova personale di perizia artistica», una composizione poetica «fatta per essere subito divulgata, per diventare cosa di tutti»<sup>514</sup>. Inoltre, e forse è questo il punto che ci preme maggiormente evidenziare, Fubini proprio parlando della ballata, pone in antitesi Dante e Jacopone da Todi, che «immise tutta la violenza della propria passione sovrabbondante» nella lauda, «ballata d'argomento sacro»<sup>515</sup>. Fubini scrive:

Jacopone è singolarmente istruttivo per noi: mentre da una parte il processo dell'elaborazione della metrica italiana ha uno dei suoi massimi rappresentanti in Dante, anche nella sua teoria che esalta la canzone come la forma eccellente propria dello stile tragico, dall'altra parte noi possiamo contrapporre a lui Jacopone [...] Nel libro delle laudi di Jacopone si raccoglie l'esperienza metrica della poesia popolare; Dante si stacca dal popolo e dà una poesia sua, Jacopone invece si compiace delle forme popolari pur riversando in esse il suo potentissimo originale sentimento.<sup>516</sup>

Non solo: Fubini sottolinea come ormai fosse riconosciuta dalla critica la «lunga esperienza anche dottrinarina del misticismo» di Jacopone, «uomo colto, che riesce però ad esprimere con immediatezza quella sua esperienza mistica e l'ardore traboccante del suo animo, accettando la forma umile della lauda e i modi caratteristici popolari»<sup>517</sup>. E non sarà una trascurabile spia di interesse il fatto che

---

<sup>511</sup> M. FUBINI, *Metrica e poesia*, cit., a p. 98.

<sup>512</sup> *Ibidem*.

<sup>513</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 183.

<sup>514</sup> M. FUBINI, *Metrica e poesia*, cit., a p. 102.

<sup>515</sup> *Ibidem*.

<sup>516</sup> *Ivi*, pp. 102-103.

<sup>517</sup> *Ivi*, p. 103.

Rosselli, proprio nel margine superiore della pagina in cui Fubini dà queste informazioni, abbia annotato in lapis: «vedere Jacopone da Todi (ballata)».

È forse possibile ipotizzare che scrivendo *Ma tu non ritornavi...* Rosselli avesse in mente, senza naturalmente riproporne la struttura in modo accurato (o, forse, come avrebbe detto l'autrice, in modo «non neoclassic[o] ma postclassic[o]»<sup>518</sup>), la ballata e non la canzone, proprio in virtù della sua natura popolare. Il fatto che la figura di Rocco Scotellaro si stagli all'interno dei componimenti del Ciclo di Capracotta rafforza tale supposizione, così come anche che le poesie abruzzesi si configurino come la riscrittura della *Cantilena*. Infatti, come sottolineato da Giovannuzzi, è proprio a partire da questo testo rosselliano (che si apre sulla «rielabora[zione] [del]l'immagine di Scotellaro morto nell'iconografia del Cristo depresso dalla croce»<sup>519</sup>), che viene prodotto il «cortocircuito fortunato di Scotellaro/Cristo»<sup>520</sup>, sovrapposizione che poi interesserà anche la voce poetica stessa, che nelle composizioni successive si definirà attraverso l'«assimilazione a Scotellaro»<sup>521</sup>. Assimilazione, specialmente in *Variazioni Belliche*<sup>522</sup>, prima ancora che «politica», innanzitutto linguistica, basata sulla «mimetizza[zione] nella lingua contadina con cui Rosselli identifica Scotellaro», «archetipo» di una sperimentazione «consapevolmente letteraria»<sup>523</sup>. Dati che non risultano inerti in relazione all'ipotesi che si sta avanzando, dal momento che nelle pagine dedicate alla ballata Fubini sottolinea due aspetti delle laudi di Jacopone che potrebbero non essere passati inosservati agli occhi di Rosselli: il primo riguarda il modo in cui il poeta nelle proprie ballate sacre «rivive la tragedia religiosa della Madonna [...] come un ossesso, soffre[ndo] in sé la Passione di Cristo insieme con la madre di Lui e la rappresenta con [...] stile ossessionante e [...] espressionistico»<sup>524</sup>; il secondo, invece, è proprio relativo alla lingua di Jacopone, «che si creò un suo linguaggio nuovo, elaborato, con dietro di sé la conoscenza dei testi mistici del medioevo e dei testi scrittureali, un lessico ricco, variato, forzato talvolta, una lingua che non è [...] quella di un qualsiasi uomo del popolo», pur non «evade[ndo] [...] dalla forma popolare» di cui riprende «i medesimi modi», che «accetta [...] ma [...] esaspera»<sup>525</sup>.

---

<sup>518</sup> Così Rosselli definisce la metrica dello spazio metrico in un'intervista del 1991 a Giovanni Salviati (AMELIA ROSSELLI, *Il linguaggio della realtà* [1991], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 125-131, a p. 129: «Il sistema metrico che ho adottato, e che ho descritto in *Spazi Metrici*, in realtà è un problema strutturale; di ritrovamento di una metrica non neoclassica ma postclassica, una metrica regolare che non abbia niente a che fare con il neoclassicismo»).

<sup>519</sup> S. GIOVANNUZZI, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, cit., a p. 95.

<sup>520</sup> *Ibidem*.

<sup>521</sup> *Ivi*, p. 96.

<sup>522</sup> *Ivi*, p. 98: Giovannuzzi sottolinea come «i 'glossarietti' inviati a Pasolini nel 1962, in particolare il *Glossarietto per "Poesie 33"*, s[iano] colmi di richiami a una lingua meridionale contadina e analfabeta: "forma meridionale arcaica", "meridionale per ignoranza", "goffaggine meridionale o popolare"; cfr. A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini*, cit., pp. 22, 24, 30. Lo studioso rimanda anche a un'intervista rilasciata dall'autrice a Plinio Perilli nel 1995: «*Contadini del Sud* è stata la mia Bibbia per un mare di tempo... proprio linguisticamente, per gli esperimenti che faceva Scotellaro, col linguaggio dell'analfabeta che trascrive» (AMELIA ROSSELLI, *Tra le lingue* [1995], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 167-171, a p. 168).

<sup>523</sup> *Ivi*, p. 101.

<sup>524</sup> M. FUBINI, *Metrica e poesia*, cit., a p. 105.

<sup>525</sup> *Ivi*, pp. 107-108.

Supporre che all'interno di tale ipotetica riflessione rosselliana sia potuta effettivamente rientrare anche quella relativa alla validità e replicabilità del modello dantesco dell'*iter ad Deum* sembra possibile anche rifacendosi a quanto emerso nell'articolo *Paesaggio Scotellaro*<sup>526</sup> di Lorenzo Marchese e Chiara Schirato. Schirato, infatti, ha messo bene in evidenza come «nei versi di *Cantilena* [...] il motivo del cammino» sia sì debitore di «Scotellaro-personaggio, come può esserlo quello dell'*Uva puttanella* o l'io lirico delle poesie» e di «Scotellaro-scrittore»<sup>527</sup>, ma anche come quest'ultimo sia stato mediatore di altri modelli, ovvero Campana<sup>528</sup> e Dante, e come ciò dimostri che «il tema del cammino» già nella *Cantilena* non sia da intendere «solo in senso simbolico (verso la purificazione o la salvezza), ma anche in senso metapoetico»<sup>529</sup>. Per Schirato «la connessione tra i due motivi del cammino e della luce» presente in *Cantilena* deriverebbe da una parte dall'opera di Scotellaro, nella quale sarebbe entrata per influsso della «tradizione teologica medievale»<sup>530</sup>, dall'altra dai campaniani *Notturni*, dai quali Rosselli avrebbe mutuato l'idea della notte come «momento della rivelazione»; tale nesso «si rivest[irebbe] di un senso teologico grazie alla sovrapposizione di Rocco con Cristo», che fa sì che all'amico sia affidato «il ruolo di guida»: «Non a caso, la fonte di luce più di una volta [in *Cantilena*] è lo stesso Rocco, che in una delle liriche [...] “chiarisce le vie”, mentre in un'altra è “vestito di perla / come il grigiore dei colli” illuminati dalla luna»<sup>531</sup>. Viene spontaneo avanzare un'osservazione; i due passi<sup>532</sup> citati da Schirato difficilmente non faranno pensare alla figura, già emersa nelle analisi svolte sopra, del lampadoforo dantesco (*Purg.* XXII, 67-69), associazione che non sembra troppo arditata se si pensa che la stessa Rosselli, parlando di cosa fece «scattare l'atto letterario» nella sua vita, rimandò nel 1993 a «qualcosa nell'ambiente romano», ai «molti incontri» fatti «negli anni Cinquanta», primo fra tutti quello con «Rocco Scotellaro» che «fa[cendole] da guida» le permise di conoscere «un mare di gente così, senza sforzo,

<sup>526</sup> LORENZO MARCHESE, CHIARA SCHIRATO, *Paesaggio Scotellaro. Materiali per Cantilena (e per la prima Rosselli)*, in «L'ospite ingrato», n. 13, 2023, pp. 119-143.

<sup>527</sup> Ivi, p. 123.

<sup>528</sup> Schirato rimanda alle pagine dedicate a *Cantilena* da Sermini (S. SERMINI, «E se paesani / zoppicanti sono questi versi», cit., pp. 55-61), che ipotizza che la prima lettura di Campana da parte della poeta possa essere stata mediata da Scotellaro e che in *Cantilena* la cristologizzazione del dedicatario sia unita a «richiam[i] francescan[i]», probabilmente «filtrat[i] dalla lettura di Campana», più nello specifico de *La Verna* (p. 60).

<sup>529</sup> L. MARCHESE, C. SCHIRATO, *Paesaggio Scotellaro*, cit., a p. 124. D'altra parte, anche nell'opera di Scotellaro è possibile scorgere il modello dantesco: «si ricordi ad esempio come il racconto di Chironna evangelico, del “fastidioso camminare da dentro il bosco” insidiato da animali feroci, in una sera di “immensa oscurità” [...] alluda al primo canto dell'*Inferno*, o di come per Giappone, nell'*Uva puttanella*, Dante sia “un eroe, un confratello riconosciuto dopo morto”» (p. 125).

<sup>530</sup> *Ibidem*. Schirato rimanda a GIOVANNI BATTISTA BRONZINI, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987, p. 67.

<sup>531</sup> L. MARCHESE, C. SCHIRATO, *Paesaggio Scotellaro*, cit., a pp. 125-126. Per il valore rivelatorio della notte in Campana Schirato rimanda al commento di Fiorenza Ceragioli (DINO CAMPANA, *Canti orfici*, a cura di FIORENZA CERAGIOLI, Milano, Rizzoli, 1989, p. 299).

<sup>532</sup> AMELIA ROSSELLI, *Cantilena (poesie per Rocco Scotellaro)*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 515-524, rispettivamente a p. 519 e 524.

senza cercarli»<sup>533</sup>. Sembrerebbe di poter scorgere l'alone virgiliano posto intorno alla figura di Scotellaro anche in un'altra dichiarazione autoriale dello stesso anno:

l'incontro con Scotellaro è stato fondamentale per la poesia [...] Attraverso di lui ho scoperto i poeti italiani e ho imparato a scrivere versi in italiano. Non è che non sapessi l'italiano, non avevo l'ambizione di diventare poeta. Con la morte di Scotellaro esplose questo talento e la poesia è divenuta da allora il mio interesse primario.<sup>534</sup>

Queste parole autoriali, a dire il vero, sembrerebbero sovrapporre al «giovane fratello maggiore»<sup>535</sup> di Tricarico due diverse guide dantesche. Da una parte Virgilio, e infatti tornano alla mente le parole che Dante gli rivolge, una volta riconosciuto, nel primo canto dell'*Inferno* («O de li altri poeti onore e lume, / vagliami 'l lungo studio e 'l grande amore / che m'ha fatto cercar lo tuo volume. / Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore», vv. 82-87); dall'altra, considerando l'importanza attribuita alla morte di Scotellaro, indicata come innesco dell'«esplos[i]one» del talento poetico, quella di Beatrice, oggetto di un processo di cristologizzazione sin dalla *Vita Nova*<sup>536</sup>, colei per la quale Dante «uscì [...] de la volgare schiera» (*Inf.* II, 105), dapprima facendogli scoprire lo stile della loda, e poi, proprio per effetto di una «mirabile visione», spingendolo a trovare i mezzi per «più degnamente trattare di lei» e «dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna»<sup>537</sup> nella *Commedia*.

I sei testi di *Serie Ospedaliera* di cui si è svolta l'analisi appartengono a tre dei quattro «“momenti di ispirazione”» indicati da Rosselli nella *Nota per l'editore: Sollevamento di peso..., Dolcezza dello sguardo..., Dolce caos... e Esiste molta gente...*, rientrano fra i tesi «più sperimentali sia sintatticamente che tematicamente»; *Forse morirò...* è parte invece delle poesie «in cerca di liberazione da contenuti troppo oscuri e astratti»; *Ma tu non ritornavi...* è, come già detto, parte del sabiano ed ermetico ciclo abruzzese «allegger[ito] [...] tramite una sentimentalità da canzonetta,

<sup>533</sup> EAD., *Ho fatto la poeta* [1993], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 331-351, a p. 336.

<sup>534</sup> EAD. *In una noce protettiva* [1993], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 150-153, a p. 152.

<sup>535</sup> EAD., *Ho fatto la poeta* [1993], cit., a p. 336.

<sup>536</sup> Per la cristologizzazione di Beatrice nella *Vita Nova* si vedano: ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, pp. 411-17; CHARLES S. SINGLETON, *Viaggio a Beatrice*, in ID., *La poesia della «Divina Commedia»*, Bologna, il Mulino, 1978, pp. 137-287, a p. 214; ROBERTO ANTONELLI, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea: 1290-1990. Convegno internazionale: 10-14 dicembre 1990*, a cura di M.P. SIMONELLI, con la collaborazione di A. Cerere e M. Spinetti, Firenze, Cadmo, 1994 cit., pp. 34-56, a p. 52; VITTORIO RUSSO, *Beatrice “beatitudinis non artifex” nella “princeps” (1576) della «Vita Nuova»*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea*, cit., pp. 77-86; CARLO VECCE, *Beatrice e il numero amico*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea*, cit., pp. 101-135, a p. 109. Per Beatrice come figura Christi nella *Commedia* si vedano invece: C. S. SINGLETON, *Viaggio a Beatrice*, cit., p. 214; AMILCARE A. IANNUCCI, *Beatrice in Limbo: A Metaphoric Harrowing of Hell*, in «Dante Studies», 97 (1997), pp. 23-45; LINO PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 1998, p. 85.

<sup>537</sup> DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a cura di STEFANO CARRAI, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2001, p. 175 (31, 1).

spesso non affatto ironizzata»<sup>538</sup>. Per Brancati dalla *Nota* è possibile dedurre «un itinerario stilistico e metrico-formale che dalle sperimentazioni ancora figlie della stagione di *Variazioni Belliche* procede verso l'andamento più disteso di *Documento*»<sup>539</sup>, e ciò, in effetti, è riscontrabile anche osservando in che modo il lessema *visione* viene impiegato nei testi analizzati. Nei testi attinenti alla sezione «più sperimenta[e]» e legata al libro del 1964 la riflessione sulla visione metrico-mistica è strettamente intrecciata, anche da un punto di vista intratestuale, con i testi di *Variazioni Belliche* e con *La Libellula*<sup>540</sup>. *Forse morirò...*, invece, attraverso la stesura del “testamento poetico” rosselliano sembrerebbe segnalare la morte della stagione poetica precedente, riconosciuta come impraticabile, e dunque la liberazione da essa; infine, *Ma tu non ritornavi...* parrebbe il tentativo (apparentemente non soddisfacente) da parte della voce poetica di imboccare un “cammino” altro, ispirato dalla ballata popolare di Jacopone, rispetto a quello modellizzato sull'*iter* dantesco per raggiungere la visione metrico-mistica attraverso il ritorno all'origine della propria poesia in italiano, individuata dall'autrice nella morte di Scotellaro.

---

<sup>538</sup> A. ROSSELLI, *Nota per l'editore*, cit.

<sup>539</sup> F. BRANCATI, *Fantasmî metrici*, cit., p. 61.

<sup>540</sup> Tanello sostiene invece che in questi testi «Le visioni allucinate di *Variazioni* s[ian]o rifuggite nella ricerca/speranza in un ripiegamento che promuov[a] una immaginazione più pacata, uno sguardo più calmo, di contemplazione [...] invoca[ti] con crescente malinconia» (E. TANDELLO, *Natura, idillio, «souffrance»*, cit., p. 310).

### 3.5 Documento

È proprio in continuità con il tentato cambio di rotta che si è proposto di riconoscere in *Ma tu non ritornavi...* che passiamo ora ad analizzare le cinque poesie di *Documento* in cui compare il lessema *visione*. I componimenti che si prenderanno in esame, infatti, sono parte del nucleo più antico del libro, risalente al biennio 1966-1967, e, come scritto da Giovannuzzi, a quest'altezza cronologica «la forma chiusa sottintende ancora la funzione centrale del primo verso, che con la sua estensione imposta quella dei successivi». Tuttavia, «rispetto alla formulazione di *Spazi Metrici*, in *Documento* salta [...] – o si indebolisce molto – la nozione di una poesia che, graficamente e simbolicamente, si delimita entro un quadrato monostrofico: l'architettura metrica viene impostata su una successione di strofe legate fra loro da rapporti numerici», andando a sviluppare il «modello che comincia ad apparire in *Serie Ospedaliera*» e che si basa sulla ripresa delle «forme metriche tradizionali senza riprodurle passivamente, ma anzi utilizzandole per uscire dalle secche di *Spazi Metrici*»<sup>541</sup>. La forma metrica della tradizione che costituirebbe «il paradigma che la Rosselli aggiorna» nel libro del '76, per Giovannuzzi – ed è questo il dato che ci autorizza a creare un ponte con quanto osservato in *Ma tu non ritornavi...* – sarebbe da identificare, più che nell'«irraggiungibile vertigine della canzone», nella «ballata»<sup>542</sup>.

Che tali riformulazioni dello spazio metrico siano ripercorribili attraverso l'analisi dei testi fra i quali occhieggia la parola *visione*, potrebbe suggerirlo anche il fatto che all'interno della prima delle cinque poesie di *Documento* che ci accingiamo a prendere in esame, risalente alla fine del 1966<sup>543</sup>, sembrerebbe emergere nuovamente la figura di Scotellaro:

Figlia di un amore che ti divorò fui  
mai quella che scelse? O che travolse  
in un gaudio completo? La libertà di  
ricevere e di dare è dei pochi – altri  
5 combattono delusi, con se stessi e la  
loro verginità combattuta, imbattuta.

Stanziare riserve contro i contadini  
è tale urgenza da possedere anche i  
migliori, che si sono costruiti con  
10 le mani nel sangue, non visti, non scoperti  
e la comprensione degli altri è poca  
visione, se ricordiamo il frastagliato  
amore che ci legò alla giustizia.

---

<sup>541</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Documento*, cit., p. 1364.

<sup>542</sup> Ivi, p. 1366.

<sup>543</sup> Nel dattiloscritto di *Documento* (DOC.1) conservato presso il Fondo Manoscritti dell'università di Pavia Rosselli ha annotato in lapis, in alto a destra: «18 Novembre 1966 Dicembre».

È la giustizia un caso di coscienza?  
 15 È l'amore un possedere troppo voracemente?  
 Nelle notti che passano come bianchi  
 lenzuoli vi è un'urgenza che ci divora  
 malgrado le molte premesse ad una vita  
 intieramente dedicata alla ragione.

La voce poetica prima si definisce come «Figlia di un amore» divorante, poi pone due quesiti: «fui / mai quella che scelse? O che travolse / in un gaudio completo?» (vv. 1-2). L'io poetico sembrerebbe identificarsi come il frutto di un amore che ha consumato un tu che si crede, ancora una volta, identificabile con l'io, dal momento che l'io stesso, facendosi la prima domanda, non sembra riuscire a stabilire in modo certo se, in balia di tale amore, abbia mai esercitato la propria volontà, e se dunque abbia mai potuto scegliere in che modo e verso chi indirizzare l'amore che l'ha generato e poi distrutto. Nel secondo interrogativo, infatti, introdotto da un'avversativa, l'io parrebbe dubitare di aver mai «travol[to] / in un gaudio completo» qualcuno (lasciando intendere che, invece, ad essere «travol[to]» sia sempre stato l'io). La giustapposizione di un amore logorante, della mancanza di arbitrio e di un rapinoso «gaudio completo» possono far pensare alla «briga» di *Inferno* V (v. 49), che trascina i «peccator carnali / che la ragion somm[isero] al talento» (vv. 38-39) e, più in particolare, quelli appartenenti alla schiera di cui fan parte Paolo e Francesca, quella delle «ombre [...] / ch'amor di nostra vita dipartille» (vv. 68-69). Non solo: il verbo *travolgere*, per quanto non attestato nel canto dantesco, si incontra invece nel passo che ne *La Notte* lo riprende, quando Campana ritrae «Dante» che sente «spegnersi nel grido di Francesca» «lo sbattere delle pose arcane e violente delle barbare travolte regine antiche»<sup>544</sup>.

«La libertà di / ricevere e di dare è dei pochi – altri / combattono delusi»: così prosegue la voce poetica (vv. 2-4), confermando, pare, quanto supposto, in quanto l'io sembrerebbe far parte non dei «pochi» liberi d'amare e essere riamati, ma degli «altri» che si scontrano «con se stessi e la / loro verginità combattuta, imbattuta» (vv. 4-5). Sembrerebbe dunque essere la «verginità» a sottrarre agli «altri», e dunque all'io, la «libertà» (non a caso le due parole sono omoteleutiche) e, al contempo, a negare la seconda delle leggi dell'amor cortese<sup>545</sup> enunciate da Francesca, «Amor, ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf.* V, 106). Intravedere in filigrana il canto dei lussuriosi apre alla possibilità di leggere il testo in chiave metapoetica; per verificare ciò, però, conviene soffermarsi ulteriormente su questi versi, e, per farlo, si propone di partire proprio dalla parola *verginità*, che nel testo sembra

<sup>544</sup> D. CAMPANA, *Canti Orfici*, cit., pp. 112-113.

<sup>545</sup> G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, cit., a p. 69: «Reciprocità e irrecusabilità d'amore sono, sia pure in formulazioni un poco marginali, anche principî di Andrea. Regola IX: 'Amare nemo potest nisi qui amoris suasionem compellitur'; e regola XXVI: 'Amor nil posset amori denegare'».

l'impedimento alla possibilità di conseguire la «libertà», cercando di capire se nella produzione rosselliana il termine è adoperato con una certa coerenza.

Iniziamo da *La Libellula*, in cui la parola compare nella ventitreesima lassa, che La Penna ha definito «la *summa* delle modalità citazionali utilizzate da Rosselli nei confronti della poesia montaliana»<sup>546</sup>:

Fluisce tra me e te nel subacqueo un chiarore  
che deforma, un chiarore che deforma ogni passata  
esperienza e la distorce in un fraseggiare mobile,  
distorto, inesperto, espertissimo linguaggio  
dell'adolescenza! Difficilissima lingua del povero!  
rovente muro del solitario! strappanti intenti  
cannibaleschi, oh la serie delle divisioni fuori  
del tempo. Dissipa tu se tu vuoi questa debole  
vita che non si lagna. Che ci resta. Dissipa  
tu il pudore della mia verginità; [...]

Il brano (vv. 469-478) e il ruolo che in esso svolge l'ipotesto montaliano è stato diversamente interpretato dalla critica. Giovannuzzi ritiene infatti che il «corpo a corpo con i[l] modell[o]» sia «risolto in negativo»<sup>547</sup>, in quanto, secondo la sua lettura, la ripresa dei primi due versi di *Due nel crepuscolo* introdurrebbe alla «dichiarazione programmatica» del verso 472 («distorto, inesperto, espertissimo linguaggio»), che restituirebbe «una visione della parola poetica subdola e negativa»<sup>548</sup>. Tale sfiduciata concezione non riuscirebbe a essere smentita nemmeno quando, con l'inserimento dell'*incipit* di *Dissipa tu se lo vuoi*<sup>549</sup>, a essere messa alla prova sarebbe la parola poetica montaliana, che si rivelerebbe «inerte» e altrettanto «refrattari[a] a svelare un significato», sancendo l'impossibilità di fondare, attraverso la manipolazione della tradizione, una «lingua nuova»<sup>550</sup>. La Penna, invece, assume una posizione antitetica: la riscrittura dei versi montaliani, infatti, avrebbe a suo avviso lo scopo di circoscrivere l'«identità poetica»<sup>551</sup> dell'autrice che, pur decretando l'impossibilità di una «totale appropriazione» dei materiali ipotestuali (compresi quelli attinti da Montale), se ne servirebbe per allestire nel poemetto, che la studiosa definisce una *Bildungsdichtung*,

---

<sup>546</sup> D. LA PENNA, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, cit., a p. 145. La Penna ha individuato nella lassa le tracce di quattro testi di Montale: oltre ai più evidenti *Due nel crepuscolo* (vv. 1-2 «Fluisce fra te e me sul belvedere / un chiarore subacqueo che deforma») e *Dissipa tu se lo vuoi* (vv. 1-2 «Dissipa tu se lo vuoi / questa debole vita che si lagna»), anche *Meriggiare pallido e assorto* (v. 2 «presso un rovente muro d'orto») e *In limine* (vv. 8-10 «vedi che si trasforma questo lembo / di terra solitario in un crogiuolo. // Un rovello è di qua dall'erto muro») (Rispettivamente in: E. MONTALE, *Tutte le poesie*, pp. 259-260, 48, 13-16)

<sup>547</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., a p. 104.

<sup>548</sup> ID., *La libellula: Amelia Rosselli e il poemetto*, cit., pp. 45-57, a p. 55.

<sup>549</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., 1977, p. 85.

<sup>550</sup> S. GIOVANNUZZI, *La libellula: Amelia Rosselli e il poemetto*, cit., pp. 45-57, a p. 55.

<sup>551</sup> D. LA PENNA, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, cit., a p. 145.

il racconto celebrativo della formazione di una nuova voce poetica, «una voce adolescenziale che si ribella all'autorità paterna ma allo stesso tempo la insegue e la invoca»<sup>552</sup>.

Pur attribuendo un significato sostanzialmente opposto al riuso montaliano nel poemetto (e al poemetto stesso), le due interpretazioni critiche condividono uno sguardo che predilige una lettura di tipo metapoetico di questa lassa de *La Libellula*, sguardo che anche in questa sede si desidera assumere, focalizzandolo però sui versi 477-478 («...Dissipa / tu il pudore della mia verginità...»). Il tu è esortato a fuggire «il pudore della [...] verginità» dell'io; l'espressione «pudore della [...] verginità» potrebbe intendersi in due modi: il «pudore» potrebbe essere caratteristica intrinseca della «verginità», oppure si potrebbe pensare che sia la «verginità» ad essere oggetto di vergogna e che sia quest'ultima a dover essere allontanata. Rifacendoci a una variazione già presa in esame, *L'alba si presentò sbracciata e impudica; io* (vedi *supra* 3.3), però, sembra di poter optare per la seconda interpretazione: l'io-poesia-alba appare, prima di essere «cin[ta] di alloro da poeta», che si è ipotizzato essere immagine dello spazio metrico, «impudica» («L'alba si presentò sbracciata e impudica; io / la cinsi di alloro da poeta», vv. 1-2). La pudicizia, allora, non sembra un valore antitetico rispetto alla poesia dello spazio metrico, ma, al contrario, sembrerebbe esserne parte integrante; dunque, a dover essere allontanata sembrerebbe essere l'imbarazzo dovuto alla verginità. Ma cosa starebbe a significare la parola *verginità*? Per tentare di capirlo, si può provare a seguire lo sviluppo del ciclo anaforico retto dalla ripetizione con variazione dei versi tratti dalla mediterranea *Dissipa tu se lo vuoi* (vv. 478-504), concentrandosi sulle riscritture della citazione montaliana che non ripropongono come oggetto della dissipazione la «debole vita».

[...] dissipa tu  
la resa del corpo al nemico. Dissipa la mia effige,  
dissipa il remo che batte sul ramo in disparte.  
Dissipa tu se tu vuoi questa dissipata vita dissipa  
tu le mie cangianti ragioni, dissipa il numero  
troppo elevato di richieste che m'agonizzano:  
dissipa l'orrore, sposta l'orrore al bene. Dissipa  
tu se tu vuoi questa debole vita che si lagna,  
ma io non ti trovo, e non oso dissiparmi. Dissipa  
tu, se tu puoi, se tu sai, se ne hai il tempo  
e la voglia, se è il caso, se è possibile, se  
non debolmente ti lagni, questa mia vita che  
non si lagna. Dissipa tu la montagna che m'impedisce  
di vederti o di avanzare; nulla si può dissipare  
che già non si sia sfiaccato. Dissipa tu se tu  
vuoi questa mia debole vita che s'incanta ad  
ogni passaggio di debole bellezza; dissipa tu  
se tu vuoi questo mio incantarsi, – dissipa tu

---

<sup>552</sup> Ivi, p. 152.

se tu vuoi la mia eterna ricerca del bello e  
 del buono e dei parassiti. Dissipa tu se tu puoi  
 la mia fanciullaggine; dissipa tu se tu vuoi,  
 o puoi, il mio incanto di te, che non è finito:  
 il mio sogno di te che tu devi per forza assecondare,  
 per diminuire. Dissipa se tu puoi la forza che  
 mi congiunge a te: dissipa l'orrore che mi ritorna  
 a te. [...]

La prima variazione sul tema montaliano ha come oggetto «la resa del corpo al nemico» (v. 479); poiché ai versi 7-8 del poema («E fu allora che le misere salme dei nostri morti / rimarono per l'intero in un echeggiare violento») è stato scorto un rimando alla traslazione, avvenuta nel 1951, delle salme dei fratelli Rosselli dal cimitero parigino di Père-Lachaise a quello di Trespiano in provincia di Firenze<sup>553</sup>, si ritiene possibile che anche in questo verso il riferimento sia il medesimo (d'altra parte, avendo la Corte d'appello di Perugia nell'ottobre del 1949 assolto i mandanti dell'omicidio, lo Stato italiano, agli occhi dell'autrice, poteva ragionevolmente essersi riconfermato nemico della famiglia Rosselli). Il tu, dunque, sarebbe esortato a disperdere tale ricordo, e con esso, forse, il trauma dell'omicidio. Nello stesso verso l'intarsio montaliano presenta come oggetto, invece, l'«effigie» dell'io, una sua rappresentazione. Nel verso seguente si trova l'espressione paronomastica «remo che batte sul ramo», che, per la compresenza di queste tre parole, può riportare alla mente i celebri versi di *Inferno* III «batte col remo qualunque s'adagia. / Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie» (vv. 111-114), passo ravvisabile anche nella poesia *Roberto, chiama la mamma, trastullantesi nel canapè* all'interno di un amalgama che unisce questo passo dantesco con uno tolto da *Inferno* V e il cui valore di fiducioso simbolo della nuova poesia rosselliana è già stato illustrato *supra*. Al verso 482 all'*incipit* della lassa di *Mediterraneo* sono annesse le «cangianti ragioni» dell'io: considerando la massiccia e portante presenza dell'ipotesto montaliano nella lassa, anche se l'aggettivo – come si ha già avuto modo di spiegare (*ut supra* 3.4) – può essere considerato sia un petrarchismo, sia un montalismo, in questo caso pare opportuno propendere per una connotazione montaliana. L'aggettivo «agonizzante», infatti, figura nel ventottesimo componimento della sezione *Poesie* della raccolta del '64, *perché io non voli, purché tu non* (v. 11 «...anche nell'agonizzante silenzio»), che, come dimostrato da Carbognin, può

<sup>553</sup> SILVIA DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli, L'ancora mediterranea, 2006. Ne *La Libellula* sono stati riconosciuti da Carpita anche altri due riferimenti al delitto politico consumatosi a Bagnoles-de-l'Orne, ai vv. «E se i soldati che irrupero nella tenda di / Dio furono quella disperata bega che è l'odio; / allora io avanzo il pugnale in un pugno stretto, / e ti ammazzo. Ma è tutt'uno l'universo e tu lo / sai! L'aria, l'aria pura, la malattia, e il sonnellante / addio. L'aria, l'aria pura, la bistecca marcita, / e l'ultima verdura dell'estate. E il seme dell'ultima / violenza dell'estate» e ai vv. «In stanco pomeriggio, / in vera battaglia – per una banda di giovani amici, / banditi, vestiti come la disastrosa notte che / furono stracciati i piombi, furono assassinate / le salme, furono depositate le bonomie», in cui «Rosselli costruisce delle scene di aggressione violenta con particolari temporali precisi che ci riportano alla data esatta dell'attentato [...] nel tardo pomeriggio» del 9 giugno del 1937 (C. CARPITA, «*At the 4 pts. of the turning world*», cit., p. 90).

essere definito una «bellica variante» del testo de *La bufera e altro L'ombra della magnolia* (cfr. *supra* 2.1.3), di cui oggettiverebbe il «discorso che il simulacro femminile costruito da Montale pronunciarebbe se fosse dotato di possibilità di replica»<sup>554</sup>. Al verso 484 a dover essere respinto, invece, è «l'orrore», il quale deve essere «sposta[to] [...] al bene», e che si può supporre sia la condensazione, in una sola parola, del trauma già affiorato all'inizio del ciclo anaforico. Qualche verso dopo (vv. 490-491) l'invocazione dell'io comincia a svelarsi maggiormente da un punto di vista semantico, poiché l'invito alla dissipazione sembra delinearsi più chiaramente come il desiderio dell'eliminazione di un ostacolo, «la montagna» che si frappone fra di esso e il tu «imped[endogli] di veder[lo] o di avanzare». Torna alla mente *Inferno* I<sup>555</sup>, in cui la salita di Dante al «diletto monte», «principio e cagion di tutta gioia» (vv. 77-78) (in quanto la sua ascensione lo avrebbe condotto a Dio per «corto andar»<sup>556</sup>), è «'mpedi[ta]» (v. 35) dalla comparsa delle tre fiere – il verbo si trova, nuovamente riferito alla bestia una e trina<sup>557</sup>, anche al verso 96, «'mpedisce» –. La presenza della parola *montagna*, in luogo delle dantesche *colle* o *monte*, potrebbe dipendere dal modello campaniano, più in particolare da *Montagna – La Chimera*<sup>558</sup>, redazione precedente de *La Chimera*, riportata nell'edizione del 1952 dei *Canti Orfici* (presente, insieme a quella del '41, nella biblioteca personale dell'autrice)<sup>559</sup> nella sezione *Da taccuini, abbozzi e carte varie*. Campana, come la critica ha dimostrato ampiamente (vedi sopra, 3.4), è un ipotesto fondamentale nella produzione rosselliana in generale, e in particolare ne *La Libellula*, in cui «sembra assumere una funzione strutturante»<sup>560</sup> e, secondo quanto scritto da Rosaria Lo Russo, sembrerebbe «modellizzato come generico canonico lirico-poematico» della tradizionale dialettica lirica io-tu<sup>561</sup>. Ma proseguiamo: successivamente (v. 495), a dover essere dissipato è l'«incantarsi» dell'io, distratto, come ci suggeriscono i versi precedenti (vv. 492-494 «...Dissipa tu se tu / vuoi questa mia debole vita che s'incanta ad / ogni passaggio di debole bellezza»)<sup>562</sup>, dalla «bellezza»; non per niente, a dover essere poi dissipata è

<sup>554</sup> Ivi, p. 65 e p. 56.

<sup>555</sup> Tracce più esplicite della riscrittura di *Inferno* I sono già state rilevate dalla critica a partire dalla prima lassa del poemetto, «Nel mezzo di una luce...» v.65, «nel mezzo di un gracile cammino» v. 67 (cfr. CRISTIANA SAVATTIERI, *Immagini e memorabilità nella Libellula*, in A. CORTELLESA, *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 48-59, a pp. 56-57; C. CARPITA, 'At the 4 pts. of the turning world', cit., p. 95; D. LA PENNA, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, cit., a p. 134; I. GUALDO, *Nel mezzo di un gracile cammino*, cit., p. 227-228).

<sup>556</sup> *Inferno* II, 120.

<sup>557</sup> Cfr. G. GORNI, *Dante nella selva*, cit.

<sup>558</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Serie Ospedaliera*, cit., a p. 1333: «Quasi la totalità della *Libellula* mette alla prova la resistenza di *Montagna – La Chimera*».

<sup>559</sup> DINO CAMPANA, *Canti Orfici e altri scritti*, a cura di ENRICO FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1952 (FAR 146); ID., *Canti Orfici*, a cura di ENRICO FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1941 (FAR 145).

<sup>560</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rosselli: Dopo il dopo di Dio*, cit., p. 48.

<sup>561</sup> R. LO RUSSO, *I Santi Padri e la Figlia dal cuore devastato*, cit., a p. 76.

<sup>562</sup> La correlazione fra i vv. 492-494 e 495 sembra rafforzata anche per via del poliptoto («s'incanta» «incantarsi») che, in questo passaggio, sembrerebbe andare a stringere le maglie della catena di iterazioni e variazioni della lassa. La volontà autoriale di esplicitare l'appressamento semantico fra gli anelli della catena potrebbe svelarsi anche nella scelta di inserire al v. 495 la forma *incantarsi* in luogo della più corretta *incantarmi*, quasi a voler creare, tramite l'impiego del pronome clitico *si*, un effetto chiasmico.

l'«eterna ricerca» dell'io, i cui obiettivi sono il «bello», il «buono» e i «parassiti»; questi versi (495-497) riportano alla mente alcuni versi di un'altra poesia della prima sezione di *Variazioni Belliche* sui quali ci siamo già soffermati, *e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non*: «non più io correrò / dietro ogni passaggio di bellezza» (vv. 16-17). Lo si è già detto (*ut supra* 2.1.3 e 3.3), nella poesia l'io lirico si misura con la tradizione, uscendone vincitore («la bellezza è vinta», v. 17). Se si ripensa a quanto osservato sopra (3.2) riguardo all'attacco rosselliano mosso, appena quattro lasse più avanti, contro il «soppruso» della figura della fanciulla nella tradizionale poesia lirica maschile attraverso la riscrittura di *Falsetto*, non sorprenderà trovare, in prossimità del lessema *bellezza*, la «fanciullaggine» (v. 498), che potrebbe sintetizzare proprio quella fastidiosa «separazione netta tra un io e un tu, presente in Montale come in altri poeti»<sup>563</sup> e che, proprio come l'incanto suscitato dalla bellezza, deve essere fuggita. Considerando poi quanto detto sino a ora, ancor meno potremo meravigliarci rilevando, poco dopo, un'esplicita riscrittura prelevata da *La bufera*: «dissipa tu se tu vuoi, / o puoi, il mio incanto di te, che non è finito: / il mio sogno di te che tu devi per forza / assecondare, per diminuire» (vv. 498-500). In questi versi, infatti, affiorata tramite poliptoto, la parola «incanto» è riavvicinata – tramite variazione, ma, ancor di più grazie all'uso dei due punti, che sottolineano l'equivalenza semantica – a Montale, di cui si può scorgere appunto un frammento di citazione *verbatim*, il primo emistichio dell'endecasillabo a maiore che chiude *Il sogno del prigioniero* («il mio sogno di te non è finito»)<sup>564</sup>. Le parole che seguono la citazione («che tu devi per forza assecondare, / per diminuire»), invece, parrebbero esibire più scopertamente la vena polemica di cui si è potuta scorgere una traccia nel riferimento a *purché io non voli, perché tu* e che, nella lassa appena ricordata in cui Rosselli riscrive l'osso *Falsetto*, si manifesta in tutto il suo vigore. Dopo la stoccata inferta a Montale, la voce poetica rosselliana sembrerebbe rientrare nel proprio entroterra poetico, e infatti le ultime due tessere testuali (vv. 500-502) che variano il verso iniziale di *Dissipa tu se lo vuoi* non sembrano prelevate dal modello; anzi, una di esse consta nella riemersione del lessema *orrore*, che si è già proposto di leggere come l'addensamento del delitto del 1937. Le ultime due variazioni, inoltre, ripropongono l'uso dei due punti, dunque, si potrebbe ritenere equipollenti la «forza» e l'«orrore», che in effetti condividono come effetto quello di unire l'io e il tu, unione che l'io, tuttavia, desidera che sia dissolta.

Ripercorse analiticamente le variazioni che informano i versi appena analizzati della ventitreesima lassa de *La Libellula*, è possibile ora avanzare delle ipotesi su quale sia il *fil rouge* associativo che le lega l'una all'altra. Un denominatore comune è individuabile nel potenziale di soggettività insito nei diversi elementi che vanno a variare l'*incipit* montaliano, che si esprimerebbe nell'immissione e nella

<sup>563</sup> U. PESCE, *La Donna che vola*, cit., a p. 42.

<sup>564</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, pp. 319-320.

centralità nel testo del dato autobiografico, nell'imposizione lirica dell'io, che domina la dinamica lirica io-tu<sup>565</sup>, nell'opzione per il verso libero. Nella prima di queste sfaccettature ricadrebbero chiaramente quei tasselli testuali che si è proposto di interpretare come allusioni alle vicende connesse all'omicidio Rosselli, e, d'altra parte, sin dall'inizio della sua attività letteraria, l'autrice si era posta problematicamente nei confronti del ruolo e dello spazio a cui il trauma – nello specifico quello del lutto paterno<sup>566</sup> – aveva diritto all'interno della propria poesia, concludendo che «la nevrosi [...] è inutile esprimerla come sostanza della poesia»<sup>567</sup>. “Ponte” fra questa prima connotazione della soggettività poetica e la seconda potrebbe essere l'«effigie» dell'io (v. 479). Riguardo a questa parola, è possibile fare un'ipotesi: il fatto che nel testo si trovi la grafia meno comune *effige* in luogo di *effigie* potrebbe essere un segnale del fatto che si tratti di una tessera dantesca; se si pensa, infatti, che l'immagine dei tre cerchi di *Paradiso* XXXIII era stata assunta da Rosselli per rappresentare il tentativo di raggiungere la visione dello spazio metrico già nel *Diario in Tre Lingue*, potremo immaginare che in questi versi possa risuonare il passo in cui Dante scorge il mistero dell'incarnazione del Figlio (si ricorda che a queste terzine segue quella della quadratura del cerchio, che, lo si è già fatto presente, è assimilata nell'opera rosselliana proprio come immagine dello spazio metrico): «Quella circolazione che si concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspetta, // dentro da sé, del suo colore stesso, / mi parve pinta de la nostra effige: / per che 'l mio viso in lei tutto era messo» (vv. 127-132). Rosselli riprenderebbe il posizionamento dantesco, a fine verso, del sintagma («[...] de la nostra effige», «[...] la mia effige»), tuttavia il significato insito in queste terzine sarebbe totalmente stravolto; la voce poetica, infatti, desidera che il ritratto dell'io, la sua immagine, sia sottratta dalla poesia, affinché questa non si strutturi come lirica e autobiografica, una poesia al centro della quale sia posto l'io lirico, ma possa invece realizzarsi la poesia universale dello spazio metrico; d'altra parte, quella rosselliana è un'«effigie» «[su]a» e non, come quella dantesca, «nostra».

Gli altri aspetti sono tanto interconnessi fra loro che non è possibile scioglierli l'uno dall'altro. Come si è ormai più volte ripetuto, infatti, lo spazio metrico – la cui conquista, lo si ricorda, Rosselli faceva risalire alla stesura del poemetto – assolverebbe proprio al compito di dominare l'esuberanza della soggettività lirica, che, infatti, nei «versi liberi» determinerebbe secondo l'autrice un

---

<sup>565</sup> Si veda anche quanto scrive Rosaria Lo Russo (R. LO RUSSO, *I Santi Padri e la Figlia dal cuore devastato*, cit., p. 83) a proposito di questa lassa, che identifica come una «variazione bellica dell'“osso” *Dissipa tu se lo vuoi*» finalizzata alla dissipazione «nel Sé poetante [del]le effigi del Tu poetico della tradizione a partire dalle matrici mitopoietiche che lo sostanziano, rivelandole, e attestando una mutazione liberatoria del vecchio Tu al nuovo Io e, con essa, una nuova passione estetica, contraria alla Passione al Bello [...] il Tu Bello della Vergine-Prostituta della Tradizione [...] Il Tu, soggetto incorporato del suo essere corpo-complemento oggetto dell'Io Maschile Nemico» (p. 83). La lettura di Lo Russo interpreta la lassa come parte del «Cammino» di formazione della «consapevolezza del Sé Donna in Poesia» (p. 85).

<sup>566</sup> A. ROSSELLI, *Il dolore in una stanza* [1984], cit., p. 63.

<sup>567</sup> Ivi, p. 64.

restringimento della «complessità o completezza riguardo alla realtà»<sup>568</sup>, che diventerebbe, in quanto esclusiva dell'io, incomunicabile agli altri. È proprio per questo che l'accumulo di riscritture prelevate da Montale (per la poeta campione di una poesia la cui forma è condizionata dal contenuto e del dialogo lirico io-tu, *ut supra* 3.2), e di rimandi intratestuali ai componimenti di *Poesie*, non giunge così inaspettato; anzi, sarà utile ricordare quanto scrive La Penna riguardo alla funzione che le citazioni e le autocitazioni hanno nel «poemetto-panegirico» *La Libellula*, «che funziona come un processo dialettico di revisione e appropriazione» all'interno del quale «i momenti in cui la voce poetante sottopone a un processo storicizzante il proprio passato culturale devono far riflettere»<sup>569</sup>. Anche la variazione che sembrerebbe fondere *Inferno* I e *Montagna – La Chimera* parrebbe rientrare nel doppio «processo» descritto da La Penna: Dante, infatti, fornirebbe la metafora, già citata, che pone l'equivalenza fra ricerca dello spazio metrico e *iter ad Deum*, all'interno della quale parrebbe calata la tarsia campaniana (che consiste, fra l'altro, nella parte del titolo cassata-dissipata nella lezione definitiva della poesia), depositaria di un alto tasso di soggettività, la cui rimozione è necessaria per raggiungere la *Visio Dei*-spazio metrico.

Scavare nel “passato archeologico” della lassa 23 potrebbe offrire altri punti d'appoggio alla lettura appena avanzata. Infatti, nonostante Rosselli abbia sempre confinato la composizione de *La Libellula* alla sua stagione d'esordio<sup>570</sup>, e più precisamente al 1958, inquadrandola come il momento risolutivo della problematica di tipo «musical[e], tecnico-musical[e], acustico-musical[e] che riguardav[a] anche la metrica in senso strettamente tecnico»<sup>571</sup> della quale in quel periodo si era proposta di venire a capo e che si concretizzò nell'«individua[zione] della [sua] vera forma metrica» (lo spazio metrico, per l'appunto), in realtà quello del poemetto fu un cantiere che si protrasse negli anni e la cui ostica ricostruzione<sup>572</sup> ha portato Giovannuzzi a concludere che «quella che noi leggiamo non è *La Libellula* del 1958»<sup>573</sup>, ma l'esito di un lavoro che si dovrebbe collocare «fra il convegno di Reggio Emilia del Gruppo 63 (1-2-3 novembre 1964) e il fascicolo di maggio-giugno 1965 di ‘Marcatré’»<sup>574</sup>.

<sup>568</sup> EAD., *Spazi Metrici*, cit., p. 186: «Nello scrivere sino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata soggettivamente limitata: la realtà era mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi».

<sup>569</sup> D. LA PENNA, *La promessa d'un semplice linguaggio*, cit., p. 137.

<sup>570</sup> Cfr. A. ROSSELLI, *È molto difficile essere semplici* [1981], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 41-57, a p. 47; EAD., *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., a p. 195; EAD., *Introduzione a Spazi metrici*, in E. TANDELLO e G. DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», cit., p. 12.

<sup>571</sup> A. ROSSELLI, *È molto difficile essere semplici* [1981], cit., p. 47: «è dunque in questo periodo [nel 1958] che credo di aver risolto questi problemi riuscendo a scrivere in un italiano adulto, proprio per aver individuato la mia vera forma metrica. Da anni ero bloccata; lavoravo su come evitare la metrica classica pur passando per una metrica formalmente interessante, chiusa, non libera, perché consideravo, come pochi forse, il verso libero facile ed esaurito».

<sup>572</sup> Si veda S. GIOVANNUZZI, *Come lavorava Amelia Rosselli*, cit.

<sup>573</sup> ID., *Notizie su Serie Ospedaliera*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1331.

<sup>574</sup> ID., *Come lavorava Amelia Rosselli*, cit., a p. 32. Lo studioso evidenzia come «il poemetto» sia «caric[o] di allusioni al dibattito poetico [...] degli anni Sessanta [...]» (p. 30), fra le quali si possono menzionare i versi «ma l'avanguardia è ancora cavalcioni su / delle mie spalle e ride e sputa come una vecchia / fattucchiera» (*ibidem*) e i fitti rimandi intratestuali che legano *La Libellula* e le *5 poesie per una poetica*, composte in occasione del convegno del Gruppo 63 di Reggio Emilia e comparse per la prima volta sul fascicolo 14-15, maggio-giugno 1965 di ‘Marcatré’» (pp. 30-35). La redazione

L'Ur-Libellula<sup>575</sup> del 1958, che doveva essere «parecchio più lunga»<sup>576</sup> rispetto alla versione approdata nel 1969 in *Serie Ospedaliera*, è impossibile da ricomporre, poiché la poeta se ne sarebbe disfatta «prima di stampare il poema in forma intera»<sup>577</sup>, destino riservato a tutti i suoi manoscritti<sup>578</sup>. Tuttavia, proprio la lassa 23 può darci un esempio di come nel tempo il poemetto possa essere cambiato grazie alla comparazione con la redazione, più estesa, comparsa sul «verri» nel 1963. Dal raffronto che Giovannuzzi ha svolto fra le due versioni della lassa, è emerso come sia stato il rosselliano «bisogno di fondamenti oggettivi e universali per la poesia»<sup>579</sup> a orientare la riscrittura, finalizzata al raggiungimento dell'eliminazione della «fortissima, esplicita, componente autobiografica»<sup>580</sup> della redazione del «verri», il cui *focus*, centrato nel '63 sui «referti privati»<sup>581</sup>, nel '66 è spostato invece sulla «rete virtuosistica delle variazioni» e sul «confronto con i prototipi novecenteschi che essa chiama in causa»<sup>582</sup>.

Nel passaggio dalla redazione del '63 a quella del '66, dunque, parrebbe essere stata messa in atto da Rosselli la medesima operazione che nella lassa si è proposto di intendere espressa dal verbo *dissipare*. E in effetti, se ci addentriamo ulteriormente in alcune di quelle parti del testo del '63 successivamente defalcate, possiamo trovare quelle che sembrerebbero altre tracce della rimozione dell'eccesso di soggettivismo operata da Rosselli.

La prima porzione di testo stralciato che prendiamo in analisi si pone fra i versi 483 e 484 del testo definitivo:

[...] dissipa il vento che porta indietro  
il passato, riporta la fresca brezza del vento  
che parlava della madre e gli parlava di non temere;  
dissipa la paura e dissipa il freddo, cancella  
la fame, cancella l'ira che mi tiene ben incatenata;

---

definitiva del poemetto, inoltre, include le «poche – e tuttavia esistenti – varianti dell'edizione del 1985, l'ultima curata dalla Rosselli» (p. 27).

<sup>575</sup> Ivi, p. 21.

<sup>576</sup> ID., *Notizie su Serie Ospedaliera*, cit., p. 1331: «il testo finale del poemetto» è infatti di «16 pagine rispetto alle 100 iniziali».

<sup>577</sup> Lettera a Franco Fortini del 17 aprile 1979, consultabile in GABRIELLA PALLI BARONI (a cura di), *Nei dintorni della Libellula. Tre note*, in A. CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 36-41, a pp. 39-41.

<sup>578</sup> Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Come lavorava Amelia Rosselli*, cit., p. 24: l'«intenso lavoro di correzione» che interessa la scrittura rosselliana «spesso non [è] documentabile, perché la pubblicazione comporta di regola la distruzione delle carte».

<sup>579</sup> Ivi, pp. 26-27: «Non possiamo immaginare *La Libellula* del 1966 senza il passaggio che rende esplicito, in *Spazi metrici* e poi negli interventi posteriori, il bisogno di fondamenti oggettivi e universali per la poesia. *Variazioni belliche*, con la transizione che consacra dal verso libero alla forma chiusa, è la premessa per il lavoro che Amelia Rosselli compie nella riscrittura del poemetto».

<sup>580</sup> Ivi, p. 29.

<sup>581</sup> Ivi, p. 30.

<sup>582</sup> Ivi, p. 29.

In questi versi, che Giovannuzzi porta come esempio di quanto «i dati della memoria [...] costituisce[a]no il centro nevralgico»<sup>583</sup> di questa redazione della lassa, appare, affiancata all'azione mnestica, l'immagine ventosa, che, come si ha già avuto modo di dimostrare, in *Variazioni Belliche*, è immagine metapoetica di un tipo di poesia al quale la voce poetica attribuisce un significato diverso nelle due sezioni in cui è suddiviso il libro, andando a rappresentare in *Variazioni* la poesia soggettiva e autobiografica del verso libero da abbandonare per raggiungere lo spazio metrico. Come scrive Giovannuzzi, «*Variazioni belliche*, con la transizione che consacra dal verso libero alla forma chiusa, è la premessa per il lavoro che Amelia Rosselli compie nella riscrittura del poemetto»<sup>584</sup>, e ciò rende plausibile intravedere anche in questi versi la presenza di tale riscrittura metapoetica. Il «vento che porta indietro / il passato», e che deve essere rimosso e poi sostituito dalla «fresca brezza del vento», infatti, può ricordare, per l'accostamento fra l'immagine ventosa e l'azione mnestica, le parole pronunciate da Francesca in *Inferno* v, 121-123 («nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria»); il canto, inoltre, potrebbe risuonare nella figura etimologica «porta» «riporta» (*Inferno* v, 40 «E come li stornei ne portan l'ali», 49 «ombre portate da la detta briga», 84 «vegnon per l'aere, dal voler portate»), e, forse, nell'aggettivo «freddo», che potrebbe essere stato tolto dal v. 41 («freddo tempo»).

Pochi versi più avanti si trova, in un'altra manciata di versi soppressi, una dichiarazione niente affatto velata del fatto che a dover essere eliminata dai propri versi è l'eccesso di componente biografica:

[...] Dissipa tu –  
io! – il contenuto di questa mia vita che si sfracella  
contro ogni montone, ogni capra c'apre le corna;  
dissipa tu la montagna che m'impedisce di vederti  
o di avanzare. Ma io non ti prego, non tu dissipare  
il mio avanzare [...]

Oltre a essere asserita in modo molto esplicito la manovra di sovrapposizione fra io e tu lirico rosselliano («Dissipa tu – / io! – ...»), per indicare l'inserimento del dato autobiografico in poesia è scelta una parola metaletteraria, *contenuto*. Si può inoltre supporre, osservando il verso che precede il lacerto, approdato invece nella redazione finale, «la montagna che m'impedisce di vederti / o di avanzare», un'animalizzazione dell'impedimento poi rappresentato dalla «montagna», ovvero il «montone»-«capra», giocato senz'altro sull'anticipazione fonica (forse anche su base pseudo-etimologica) della sillaba *mont-*, che, per altro, potrebbe derivare dal modello dantesco, a quest'altezza redazionale della lassa ancor più evidentemente cambiato di segno: il «diletto monte»

<sup>583</sup> *Ibidem*.

<sup>584</sup> Ivi, pp. 26-27.

(v. 67) dantesco, infatti, in *Inferno* I è umanizzato («guardai in alto e vidi le sue spalle», v. 16) e a impedirne la salita è «la bestia» (v. 94); Rosselli, invece, imbestierebbe il «colle» dantesco, facendo di esso stesso ciò che «impedisce di veder[e]» la o «avanzare» verso la *visio* metrico-mistica.

Nel successivo passo rimosso nella lassa del '66 troviamo nuovamente l'immagine ventosa:

dissipa il vento che mi rovina. Dissipa lo spreco  
della terra e delle lacrime, dissipa l'infante,  
che ti fu grata; dissipa l'elefante che non sapeva  
muoversi nella cattiva, rude foresta di rudi  
pini. [...]

Di nuovo, la parola *vento* sembrerebbe portare con sé la memoria del canto dei lussuriosi, e infatti le è attribuita l'azione di *rovinare* il soggetto, azione che potrebbe forse derivare da *Inferno* V, 34 («quando giungon davanti a la ruina»). Dal canto potrebbe essere anche tratta l'immagine delle lacrime sprecate, che andrebbe, è forse un'ipotesi un po' ardita, a unire due passi che più di una volta hanno catturato l'attenzione rosselliana in *Variazioni Belliche*<sup>585</sup>, quella delle preghiere inutili (*Inf.* V, 91-93) e quella del pianto paolino (v. 40). Alla memoria del canto dei lussuriosi, poi, sembrerebbe accostarsi nuovamente quella di *Inferno* I: l'«infante»/«elefante»<sup>586</sup> appare infatti disorientato in una «cattiva, rude foresta di rudi / pini», la cui doppia aggettivazione seguita dal poliptoto potrebbe variare la dantesca «selva selvaggia e aspra e forte» (*Inf.* I, 5). Inoltre, spaventato dalla «bestia» (v. 88), anche Dante è in lacrime quando chiede aiuto a Virgilio (vv. 88-92, «“Vedi la bestia per cu' io mi volsi; / aiutami da lei, famoso saggio, / ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi”. // “A te convien tenere altro viaggio”, / rispuose, poi che lagrimar mi vide»),

Il lessema *vento* non ritorna più nel testo, in cui c'è, invece, come oggetto del verbo *lasciare*, *variatio* del *dissipare* montaliano, «l'uragano», che avvicina ulteriormente il testo al canto della «bufera infernal» (*Inf.* v, 31):

[...] lascia l'uragano  
sfogarsi. Lascia l'uccello cantare disperato,  
in arabeschi più larghi, lascia tutto e riposa  
con me. [...]

«L'uccello» che «cant[a] disperato, / in arabeschi più larghi», infatti, parrebbe un'altra riscrittura del canto di Paolo e Francesca, di cui riprenderebbe le prime due similitudini ornitologiche, quella degli

<sup>585</sup> cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 113 e 115.

<sup>586</sup> Si suppone, qui, un gioco paronomastico fra i due termini, che si fonderebbe sull'assonanza della parola *elefante*, con quella francese *enfant*. Si è potuto osservare un simile accostamento, sempre all'interno di una serie di variazioni (anche se meno evidente per la scelta rosselliana del lessema *bambino* in luogo di *infante*), nella variazione *Dopo il dono di Dio...* (Ivi, p. 121).

«stornei» (*Inf.* v, 40-42) e quella delle «gru» (*Inf.* v, 46-47); le due diverse specie di volatili sarebbero infatti assommate nel più generico «uccello» rosselliano, che conserverebbe il canto «disperato» delle gru<sup>587</sup>, la cui «lunga riga», invece, sarebbe espansa e “arabescata” per effetto della «schiera larga e piena» degli storni danteschi.

Pochi versi più avanti parrebbe poi emergere anche l’ombra della terza similitudine ornitologica del canto v, quella delle colombe (vv. 82-84), trasformate però, probabilmente per influsso pascoliano (*X Agosto*), in una «rondinella».

[...] lascia la rondinella assaporare il  
tormento, lascia la gioia riposare, lasciala  
ad altri! [...]

È possibile ipotizzare la presenza del modello dantesco sia perché è già stata riscontrata altrove, nella produzione rosselliana, la commistione di questi due ipotesti<sup>588</sup>, sia per la presenza, nella lassa, di altre tracce del canto v, al cui verso 37 troviamo la parola *tormento* e dal quale (più specificamente, proprio dalla terzina delle colombe) sembra provenire l’immagine, poco più avanti, all’interno di versi che, al contrario dei precedenti, saranno mantenuti nella redazione del ’66, dei «nidi / di speranze», che vanno «lascia[ti]»<sup>589</sup>.

Tenendo in considerazione quanto osservato nei passi tagliati dalla lassa 23, si può supporre che il rimaneggiamento operato da Rosselli sia stato guidato da riflessioni metapoetiche, e che la riduzione della lassa abbia seguito l’esortazione che informa la lassa stessa, quella alla dissipazione della strabordante soggettività. Dunque, per riprendere le fila del discorso, nella lassa 23 de *La Libellula*, allora, il lessema *verginità* parrebbe indicare qualcosa che dovrebbe resistere all’azione dissipante, che avrebbe invece il compito di rimuoverne il «pudore». Se i *removenda* sono stati identificati come vettori della soggettività lirica, e se, come sembrerebbe di poter evincere dalla variazione *L’alba si presentò sbracciata e impudica; io*, la poesia-poeta dello spazio metrico deve racchiudere la propria impudica nudità poetica (il verso libero) nello spazio metrico, allora potremo supporre che la

---

<sup>587</sup> *Inferno* v, 46: «E come i gru van cantando lor lai»; potrebbe non essere un caso il fatto la serie di rime di cui fa parte questo verso (vv. 44, 46, 48 *mai : lai : guai*) si avvii con la definizione della condizione di totale assenza di speranza (e dunque di totale disperazione) nella quale versano le anime dei lussuriosi (v. 44 «nulla speranza li conforta mai»).

<sup>588</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., p. 111.

<sup>589</sup> Da notare come le parole *nidi* e *tormento* si ritrovino accostate anche in una poesia della prima sezione di *Variazioni Belliche, Questi uccelli che volano*, il cui significato metapoetico appare evidente: «Questi uccelli che volano / e questi nidi, di tormento fasciano / le inaudite coste, e l’ombra / che getta l’alabastro violento sui cuori / è l’improbabile vittoria. O sonetto tu suoni con le campane / dei muli, – il passo è muto». La poesia rosselliana (delineata grazie alle riscritture di *Inferno* v, gli «uccelli che volano», i «nidi», il «tormento») è ritratta nella ricerca dello spazio metrico (il «sonetto» che «suon[a]»), che, tuttavia, sfugge («improbabile vittoria», «il passo è muto»). Per l’interpretazione metapoetica della poesia cfr. anche Schirato, che indica l’influsso dei modelli di Scotellaro e Campana (L. MARCHESE, C. SCHIRATO, *Paesaggio Scotellaro*, cit., a p. 125): «il riferimento al sonetto non può che rimandare all[o] [...] spazio metrico, ma la dimensione del cammino al fianco di un mulo richiama esplicitamente l’immaginario della poesia di Scotellaro, come anche l’incipit della *Verna*».

verginità, invece, rappresenti un valore compatibile con esso. Per verificarlo, però, è necessario analizzare le altre occorrenze della parola.

Partiamo da *Variazioni Belliche*, in cui riscontriamo la perfetta occorrenza della parola *verginità* in *Se nella notte si accendeva un faro, allora addio promessa*, l'aggettivo, al plurale, *vergini* in *Non so se di tra le pietre spuntate de la indifferenza* e, infine, sia come aggettivo, ma al singolare, sia come sostantivo, *virgine* in *Entro la cella di tutte le bontà rimava splendidamente*. Prima ancora di addentrarci nei singoli testi, possiamo intanto osservare che i testi in cui è riemerso il nucleo tematico della verginità sono tutti parte della seconda sezione del libro del '64, *Variazioni*, e dunque informati dalla metrica chiusa della forma cubo.

In *Se nella notte si accendeva un faro...* il fatto che la verginità dell'io ha a che fare con la parola poetica appare piuttosto incontrovertibile ai versi 13-14:

[...]  
Càlmati e avrai il vento in poppa e le tue parole fresche  
di verginità rimeranno con nuova gentilezza. Parola mia  
15 che tutta la stanchezza ora si rifà ai poveri. Domando  
perdono per essermi nutrita di erbe selvatiche [...]

L'io, rivolgendosi a un tu che è verosimilmente un suo doppio (e al contempo forse la sua stessa poesia), si intima la calma, che sembra necessaria per far «rim[are]» la sua nuova lingua poetica, fatta di parole intrinsecamente «nuov[e]», tanto inedite da poter essere considerate «fresche» e «vergin[i]». Viene da pensare ai primi versi eliminati dalla lassa 23 de *La Libellula* sulla quale ci si è poco fa soffermati, in cui, l'io (sempre rivolgendosi a un tu che, lo abbiamo visto, proprio in altri versi esclusi dalla redazione del '66 è chiaramente indicato come sovrapponibile all'io) si ingiunge di «cancella[re] l'ira che [la] tiene ben incatenata», un sentimento, quello dell'ira, che ben si può considerare opposto rispetto alla calma, così come contrari sembrano gli esiti che scaturiscono da tali emozioni: la prima «incaten[a]» la voce poetica, la seconda, invece, ne facilita il canto.

La voce poetica di *Non so se di tra le pietre...* si domanda se «fra le vergini chiome / cada una trombetta: onore, bagliore, precisione / della virtù!...» (vv. 2-3):

Non so se di tra le pietre spuntate de la indifferenza  
giaccia un tuo gemito: non so se fra le vergini chiome  
cada una trombetta: onore, bagliore, precisione  
della virtù! Non so se di tra le pietra spuntate  
5 della differenza, esista la commozione. Non rido non  
piango non rido non chiamo tutto si disfa nell'ombra.  
[...]

La variazione è nel segno della *Chimera* campaniana, tuttavia, per Giovannuzzi, nonostante «le trasformazioni a cui va incontro il tema della *Chimera* – canonicamente innestato su *Due nel crepuscolo* – [...] replic[hino] [i]l disegno che compone il poemetto al crocevia con Campana e Montale», questo sarebbe chiuso con «nichilismo», come dimostrerebbe la martellante sfilza anaforica di negazioni ai versi 5-6 («...Non rido non / piango non rido non chiamo tutto si disfa nell'ombra»); per lo studioso, in *Non so se di tra le pietre...* i modelli riemergerebbero «privi di senso e inerti», «ridotti a *tic*» parti di una «lingua poetica indifferenziat[a] e indifferente, in cui regna la gratuità dell'invenzione»<sup>590</sup>. Il «modello», scrive inoltre Bisanti, sarebbe «decis[amente] rifiut[ato]» attraverso la «disintegrazione linguistica» e «lo straniamento ironico»<sup>591</sup>. Tuttavia, forse vale la pena di concentrarsi maggiormente sul dialogo che il testo intrattiene con *La Libellula*, e dunque con il significato che i modelli assumono nel poemetto più che con i modelli stessi. Innanzitutto, possiamo in questa variazione riconoscere la probabile fonte dalla quale Rosselli ha estratto il tassello metapoetico della verginità: come scrive Bisanti, infatti, «le vergini chiome» variano il «vergine capo» (v. 16) della «Regina adolescente» (v. 9) campaniana, e considerando che, come rimarcato da Giovannuzzi, questa variazione presuppone certamente la lassa 23 della *Libellula* in cui i due modelli erano già intrecciati, potremmo ipotizzare che già nel poemetto la «verginità» (v. 478) fosse una tessera campaniana. Se così fosse, già nella *Libellula* si potrebbe osservare da parte della voce poetica un processo di selezione, all'interno del modello campaniano della *Chimera* (rievocata anche nella sua prima redazione, *Montagna – La Chimera*) di alcuni elementi da assumere e di altri da scartare. Inoltre, *La Chimera* campaniana sembrerebbe essere sottoposta a un meccanismo paragonabile a quello applicato da Rosselli all'*Aube* di Rimbaud (*ut supra*): la Chimera, come l'alba, sembrerebbe poter rappresentare al contempo la voce poetante e la poesia alla quale essa aspira, e infatti, l'io «non rid[e]» e «non chiam[a]», attribuendosi (al negativo) sia il «sorriso / Di lontananze ignote» (vv. 2-3) della Chimera<sup>592</sup>, sia il richiamo del poeta («E ancora ti chiamo ti chiamo Chimera», v. 32). Il nichilismo e l'ironia scorti in *Non so se di tra le pietre spuntate...*, dunque, più che direttamente rivolta a Campana e Montale, parrebbe indirizzata ai propositi espressi dalla voce poetica stessa nel poemetto. Ciò sembrerebbe trovare conferma nei primi cinque versi: il dubbio dell'io, espresso con

<sup>590</sup> Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, cit., a p. 141. Bisanti, pur non condividendo questa lettura dello studioso per quanto riguarda la variazione *Per la tua pelle olivastra per la tua mascella cadente*, in quanto ritiene che «un confronto fra» *La Chimera* e «[a] lyric[a] riveli profonde stratificazioni campaniane nel testo della Rosselli, che agiscono anche a livello lessicale e semantico e fanno pertanto della *Chimera*, anche in questo caso, un vero e proprio intertesto» (T. BISANTI, *Il dialogo negato*, cit., a p. 431), pensa invece che in *Non so se di tra le pietre...* «il rapporto con la fonte si limit[i] [...] alla presenza di una serie di relitti citazionali, scorie di un intertesto ormai sezionato e svuotato della sua capacità evocativa» (ivi, p. 433).

<sup>591</sup> *Ibidem*.

<sup>592</sup> Come scritto da Giovannuzzi (S. GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, cit., a p. 136) già ne *La Libellula* il «sorriso» della Chimera campaniana era evocato attraverso «derivazione paronomasica» (e, si vorrebbe aggiungere, tramite figura etimologica): «... Io cerco e cerco, tu corri / e corri. E io corro! e tu ridi alle folle spaventate!» (vv. 186-187)

la tessera campaniana *non so se*, infatti, è rivolto all'esistenza del «gemito», alla «trombetta: onore, bagliore, precisione / della virtù» e alla «commozione», che verosimilmente, vista la struttura anaforica con variazione, si possono considerare equipollenti. L'ipotesi che qui si vorrebbe avanzare è che si tratti della poesia dello spazio metrico: lo suggerirebbe sia il fatto che essa dovrebbe «cad[ere]» «fra le vergini chiome» dell'io, e dunque essere posto sulla sua testa, come per incoronarlo – il verbo *cadere* è anche in *Dopo il dono di Dio...*: «nella mia testa veramente tonda / cadeva il grano il sale di Dio», vv. 11-12 –, sia il fatto che la «commozione» di cui ora è messa in dubbio l'«esist[enza]» potrebbe essere una formulazione sintetica del «babelare commosso» di *Roberto, chiama la mamma...*, la nuova lingua poetica che avrebbe dovuto garantire la nascita della nuova poesia rosselliana (*ut supra* 3.3). Di nuovo, allora, la verginità parrebbe essere una caratteristica necessaria alla ricezione dello spazio metrico (anche se in questa fase la voce poetica parrebbe dubitare della possibilità non solo di riuscire a ottenerlo, ma della sua esistenza).

La sovrapposizione effettuata fra la virginea Chimera, l'io e la poesia parrebbe del tutto assimilata nel testo di *Entro della cella di tutte le bontà...*, che sarà utile prendere integralmente in esame:

Entro della cella di tutte le bontà rimava splendidamente  
 un acceso vocabolario: la mia noia. Entro della noia  
 rimava splendidamente la bontà caduca e vergine. Entro  
 della cella vergine di tutte le bontà cadevano gli preti  
 5 e le donzelle coi fiori arricciati in testa: candelabro  
 dei patiti di vanità. Splendida vergine! Buttava un enorme  
 numero di soldi nel fiume. Splendida treccia dell'ingannata!  
 S'arrovellava per i partiti presi. Numero incognito  
 di delusioni: v'arrovellate per il nulla – per l'incanto  
 10 di una notte d'estate che traccia le sue radici nel cuore  
 del villano. Incontrollabile notte d'Agosto! Le tue villanie  
 sono il frutto della pesca. Pesca introvabile arriccias  
 il naso. Introvabile verbo che misconosci chi ti guida  
 l'armonia è tua.

Nella variazione, infatti, oltre a prendere (con l'ormai consueta sovrapposizione fra io e tu) l'io lirico le vesti di una «Splendida vergine!» (v. 6), «vergin[i]» sono anche la «bontà» («Entro della noia / rimava splendidamente la bontà caduca e vergine», vv. 2-3) e la «cella» («Entro / della cella vergine di tutte le bontà cadevano gli preti / e le donzelle coi fiori arricciati in testa», vv. 3-5). Lo si è già detto, in *Variazioni Belliche* c'è un nesso «tra lo spazio della cella, [...] e lo 'spazio metrico'»<sup>593</sup>, e questo sembrerebbe confermato dal fatto che è proprio «entro della cella» che «rimava splendidamente» lo «splendido vocabolario» dell'io (vv. 1-2), e che anche la «bontà», a sua volta,

<sup>593</sup> D. LA PENNA, *La cella*, cit., a p. 22.

«rimava splendidamente» (vv. 2-3). Nei primi sei versi, insomma, il sistema di ripetizione e variazione tipicamente rosselliano sembrerebbe incoraggiare una sovrapposizione, attraverso il rimescolio delle attribuzioni aggettivali, fra la «cella»-«bontà», verosimilmente la poesia dello spazio metrico, e la voce poetante, la «Splendida vergine». Un possibile collegamento con *Non so se di tra le pietre...* è ravvisabile nella «Splendida treccia dell'ingannata!» (v. 7), che potrebbe rifarsi alle «vergini chiome», sulle quali l'io si domandava se fosse «cad[uta] una trombetta» (vv. 2-3); e in effetti il verbo *cadere* si ritrova anche in *Entro delle celle di tutte le bontà...*: «la bontà» che «rimava» è infatti «caduca e vergine», e «Entro / della cella vergine [...] cadevano gli preti / e le donzelle». Le dubbiose aspettative dell'io lirico espresse in *Non so se di tra le pietre...*, nonostante il tentativo della «Splendida vergine» di attenersi entro i confini della «cella», parrebbero infatti sottoposte a un «numero incognito / di delusioni» (vv. 8-9), frutto dell'«arrovela[rsi] per il nulla» (v. 9) da parte di un non meglio precisato voi («v'arrovelate»), che, tuttavia, sembrerebbe avere qualcosa a che fare con l'io poetico, la «Splendida vergine», dal momento che anch'essa «s'arrovellava» (v. 8). Il «nulla» parrebbe corrispondere a un estivo «incanto» notturno, a sua volta ricondotto al «cuore / del villano» e, di nuovo, all'«incontrollabile notte d'Agosto» (vv. 9-11). La «notte d'Agosto», che sfugge al controllo dell'io, risulta come incorniciata dalla figura del «villano», dato che a chiudere il verso sono, di nuovo, le «[s]ue villanie». A loro volta, le «villanie» corrisponderebbero a una «pesca introvabile» che «arriccias il naso», ovvero genera un'espressione di rigetto, al quale sembra opporsi invece «l'armonia» dell'«introvabile verbo che misconosc[e] chi [lo] guida» (vv. 11-14).

È verosimile che il «villano» il cui «cuore» è la rizosfera dove affondano le «radici» dell'«incanto» notturno per il quale l'io poetico si «arrovell[a]» sia un doppio letterario di Scotellaro; dopotutto il passo si può mettere in relazione con il «contadino dalle lunga mani» che ne *La Libellula*<sup>594</sup> «non rivelava, il suo vero / nome da incantatore» e che l'io «fuggiv[a] per valli / e terreni oscuri» (in uno spazio che ricorda la «selva oscura» e la «valle / che [avea] di paura il cor compunto» a Dante di *Inf.* I, vv. 2 e 14-15), che la critica<sup>595</sup> ha già appurato esserne una maschera letteraria. Si ricordi poi quanto emerso nell'analisi della lassa 23, in cui ai versi 492-499<sup>596</sup> la dimensione dell'incanto parrebbe quella della tradizione lirica che deve essere oggetto della dissipazione poetica atta al raggiungimento dello spazio metrico (*ut supra*). D'altra parte già ai versi 130-131 del poemetto<sup>597</sup> parrebbe farsi strada

<sup>594</sup> vv. 282-285: «Il contadino con le lunghe mani sapeva tutta / l'ansia mia, ma egli non rivelava, il suo vero / nome da incantatore. Io lo fuggivo per valli / e terreni oscuri, ma egli sapeva il nome mio».

<sup>595</sup> Cfr. S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., pp. 130-131; MARA SABIA, *Rocco Scotellaro e Amelia Rosselli: tracce di un ininterrotto dialogo poetico*, in «Studi (e testi) italiani», 50, 2023, pp. 147-184, a p. 178.

<sup>596</sup> «...Dissipa tu se tu / vuoi questa mia debole vita che s'incanta ad / ogni passaggio di debole bellezza; dissipa tu / se tu vuoi questo mio incantarsi, – dissipa tu / se tu vuoi la mia eterna ricerca del bello e / del buono e dei parassiti. Dissipa tu se tu puoi / la mia fanciullaggine; dissipa tu se tu vuoi, / o puoi, il mio incanto di te, che non è finito».

<sup>597</sup> «...Io non so se rimo per incanto o per ragione».

la contrapposizione fra il «rim[are]» «per incanto» e il rimare «per ragione», che appunto sembrerebbero rappresentare rispettivamente il verso libero e quello chiuso del razionale spazio metrico, ipotesi che sembra trovare conferma in una delle formule, sulla quale ci si è già soffermati, con cui Rosselli definisce nei propri versi la propria poesia: «disincantati singhiozzi da leone» (*e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non*, v. 16, *ut supra* 3.4).

Per raggiungere l'«introvabile verbo», dunque, sembrerebbe necessario abbandonare la «guida» di Scotellaro, al quale abbiamo già visto (vedi sopra, 3.4) all'altezza della *Cantilena* attribuito il ruolo di guida dantesca, che Rosselli, per altro, parrebbe tentare di recuperare nelle poesie abruzzesi all'interno delle quali è sperimentato – seppure apparentemente senza successo – un percorso alternativo per raggiungere la concretizzazione dello spazio metrico. In *Entro le celle di tutte le bontà...*, allora, possiamo forse distinguere una fase intermedia fra questi due momenti della poetica rosselliana, presente anche ne *La Libellula*, in cui il modello di Scotellaro viene messo in discussione.

Prima di procedere passando alle poesie di *Serie Ospedaliera*, conviene attardarsi brevemente sui «preti / e le donzelle coi fiori arricciuti in testa» dei versi 4-5. Può essere infatti proficuo esplorarne il parallelismo con una variazione che si trova poche pagine dopo a *Entro della cella di tutte le bontà...*, ovvero *Nell'incolore vento suonava la campana del prete che*. Nel testo non è presente la parola *verginità*, tuttavia parrebbe emergervi un ripensamento critico di *Entro della cella di tutte le bontà...*: «Nell'incolore vento risuonava la campana del prete che / non toccava donna: nel vento risuonava la tromba del prete / malato!» (vv. 1-3), «...Completamente / a digiuno la fanciulla coglieva fiori malsani... (vv. 4-5)». I «preti» e «le donzelle», che prima parevano popolare la cella monastica dello spazio metrico, sono ora cambiati di segno: l'astinenza sessuale che caratterizza il «prete» (che peraltro suona una «tromba» che fa pensare alla «trombetta» di *Non so se di tra le pietre spuntate...*), sembrerebbe determinarne la «malat[tia]», così come anche i «fiori» «co[lti]» dalla «fanciulla», anch'essa contraddistinta da una pratica ascetica, quella del «digiuno», sono «malsani». E in effetti, mentre in *Entro della cella di tutte le bontà...* l'immagine metapoetica del fiore (*ut supra* 3.1) adornava le «test[e]» delle «donzelle» evocando quella della corona dello spazio metrico, in *Nell'incolore vento...*, invece, è associata a concetti disforici, la malattia («malsani») e il pianto («fiori in lacrime», v. 7). In entrambe le variazioni, dunque, è nuovamente possibile identificare un'attinenza fra poesia dello spazio metrico e verginità: se in *Entro della cella di tutta la bontà...*, per quanto il «verbo» dell'«armonia» risultasse «introvabile» (vv. 13-14 «...Introvable verbo [...] / l'armonia è tua»), questo appariva ancora intrinsecamente connotato dal segno della «bontà», in *Nell'incolore vento...*, invece, sembra di poter cominciare a scorgere come questo cominci a essere percepito dall'io lirico come costrittivo e capace di offrire all'io solo poesia «incolore» (si ricordi che anche l'immagine ventosa è connotata metapoeticamente da Rosselli) e «malsan[a]».

Passiamo ora a *Serie Ospedaliera*, in cui troviamo i sostantivi *vergine* e *verginità* in due poesie, *Si staglia netto il campo, e il* e *Di sera il cielo spazia, povera*, che nel libro del 1969 si trovano l'una di seguito all'altra all'interno del ciclo di Capracotta, in cui, lo si ricorda (*ut supra* 3.4), è ravvisabile un tentativo di ripensamento formale dello spazio metrico.

La prima poesia da prendere in considerazione è *Si staglia netto il campo, e il*, suddivisa in una regolare alternanza di strofe di 5 e 4 versi, per un totale di sei lasse; è nella terza che troviamo il sintagma «pericolosa vergine» (v. 14), tuttavia, presa singolarmente la lassa non ci offre molti punti d'appiglio per l'interpretazione, per la quale occorrerà prendere in considerazione anche le due precedenti:

Si staglia netto il campo, e il  
cielo (color pattume) rifiorisce  
nell'altitudine, permettendoti  
noie, silenzi, e gioconde risate  
5 interiori, mentre il sole scava.

Di sera s'alza un vento perspicace  
ribelle di sua natura, ma umilmente  
impiegato a spazzarmi gli occhi  
di pulci.

10 s'attende la sera ch'io sia meno  
brava, ch'io possa ancora alzare  
gli occhi a tanta serenità la quale  
non è per niente nei giornali annunciata  
come pericolosa vergine.

[...]

Sin dalla prima strofa troviamo segnali che rimandano al discorso metapoetico rosselliano: il «rifiori[re]» del «cielo» «permett[e]» al tu-io «noie, silenzi e gioconde risate» (vv. 2-4). L'io parrebbe scorgere nel «cielo» abruzzese la possibilità di una rinascita poetica (il «rifiori[re]»), che, però, non sembra del tutto slegata dalla poesia dello spazio metrico del libro del '64: anche questa poesia, infatti, sarà fatta di «noie»<sup>598</sup> – così come in *Entro la cella di tutte le bontà...* era la «noia» dell'io a comporne l'«accesso vocabolario» con cui «rima[re] splendidamente» ed era «Entro della noia» che «rimava splendidamente la bontà» (vv. 1-3) – e di «gioconde risate», che ricordano invece il «sorriso» della campaniana «Suora della Gioconda» (vv. 2 e 6). La Chimera dello spazio metrico, insomma, parrebbe tornare a sembrare una realtà attuabile, anche se attraverso modalità diverse. Infatti, «Di sera s'alza

---

<sup>598</sup> La scrittura è correlata alla noia anche in *Dopo il dono di Dio...*: «...dopo della noia scrisse / i suoi versi l'amante» (vv. 7-8), «...Dopo della noia rompeva il silenzio l'acre / bisbiglio della contadina» (vv. 14-15).

un vento», che appunto possiamo intendere come immagine dell'ispirazione poetica, «ribelle», si suppone, alla costrittiva legge dello spazio metrico che la voce poetica aveva cercato di applicare in *Variazioni* (e ciò sarebbe in linea con il modo in cui l'immagine metapoetica ventosa presa da *Inf.* v è applicata in questa sezione del libro del '64), ma «umilmente / impiegato a spazzar[e] gli occhi» dell'io «di pulci» (vv. 6-9). Il «vento [...] / ribelle», dunque, se piegato a una funzione «umil[e]» può liberare gli «occhi» dell'io, che così, proprio «la sera», potranno essere «alza[ti]» «a tanta serenità» (vv. 10-12), verosimilmente il «cielo [...] rifiori[to] / nell'altitudine» (vv. 2-3). Prese tali precauzioni, la «serenità» (parola, per altro, in rapporto isosillabico e omoteleutico con *verginità*) che «rifiorisce» nel «cielo», ovvero la nuova poesia dello spazio metrico, non sarà «per niente [...] / come pericolosa vergine» (vv. 13-14).

*Di sera il cielo spazia, povera* sembra strettamente collegata al testo che la precede:

Di sera il cielo spazia, povera  
 cosa è dalla finestra il suo bigio  
 (ma era verde) ondulare. Oppure

colori che mai speravo riconquistare  
 5 abbaivano tetri al davanzale. Se  
 Questa tetra verginità non può

rimuovere dal cuore i suoi salmi  
 allora non v'è nessuna pace per  
 chi scuce, notte e dì, trite cose  
 10 dai suoi labbri.

[...]

L'attenzione della voce poetante è nuovamente rivolta al cielo serale, che, tuttavia, osservato dall'interno di una stanza (che potrebbe rievocare, di nuovo, la cella dello spazio metrico), attraverso la «finestra», diventa «poca cosa» rispetto al suo «spazia[re]» al di fuori della cornice di essa, e pure i «colori che mai» l'io poetico «sperav[a] riconquistare», diventano «tetri» scorti «dal davanzale» (vv. 1-5). L'auspicata rinascita poetica di *Si staglia netto il campo...* parrebbe abortita: la «tetra verginità» non riesce a «rimuovere dal cuore i suoi salmi», e ciò equivale a una condanna («non c'è nessuna pace») per l'io poetico, definito come «chi scuce, notte e dì, trite cose / dai suoi labbri» (vv. 6-10). Le «trite cose» sembrerebbero essere proprio i ragionamenti metapoetici dell'io, che prendono forma attraverso la ripresa di parole chiave della propria poesia, che, per altro, come si è visto, spesso sono originariamente tratte dai propri modelli, dunque «trite» all'ennesima potenza. Che la «verginità» sia anche in questo caso intrecciata al tema dello spazio metrico parrebbe compatibile anche con la riemersione di un'altra parola già incontrata (*ut supra*): già nella *Libellula*, infatti, lo

spazio metrico evocava il ricordo del «perdut[o] [...] / salmo della gioventù» (vv. 555-57), che in queste poesie abruzzesi, tentando una nuova via per lo spazio metrico, la voce poetica sembrerebbe sforzarsi, pur senza successo, di recuperare.

Prima di tornare a *Figli di un amore che ti divorò*, un'ultima analisi, relativa all'unica altra occorrenza del lessema *verginità* presente nella raccolta *Documento*, rintracciabile nell'ultima delle quattro quartine che compongono *Ho sognato visite di parenti*, testo che converrà riportare integralmente:

Ho sognato visite di parenti  
maldestre donne e sindacati  
mi congiungo a chi vive più vivo di me  
sviscerare le piante, emettere un grido.

5 Poi dimostrarsi inadatti alla causa  
mentre balenano pidocchi  
scrittore in povertà, la mente  
disturbata da nonsensi.

10 Come una bestia le tue indulgenze, e  
i cuscini affondavano comodamente  
in una specie di clausola senza causa  
senza emettere un suono.

Mentre fiaschi di vino e trappole usuali  
strizzavano l'occhio a tanta verginità  
15 ed ora annaspa nel retrocampo  
umiliandosi le mani.

La prima lassa, per effetto degli ultimi due versi, parrebbe evocare un incontro con i cari estinti: nei versi 3 e 4, infatti, potrebbero risuonare, intrecciati, sia *Incontro* di Montale, in cui «te[sa] la mano» «a una misera fronda» l'io lirico «farsi [su]a / un'altra vita sent[e]» (vv. 39-42), che, una volta «dispar[ita]», torna a una «vita» che «è ancor [s]ua» (v. 47), sia il ricordo dell'incontro dantesco con Pier Delle Vigne (*Inf.* XIII), di cui sembra risuonare nei versi di Rosselli il «grido» causato dall'essere «tronc[ato]» (v. 28), «schiant[ato]» (v. 33) e «scerp[ato]» (v. 35) (la triplice azione sembrerebbe condensata nello «sviscerare le piante» rosselliano, che nel verbo riassumerebbe il prodigio fitomorfico) dal pellegrino su incitazione di Virgilio («Però disse 'l maestro: “Se tu tronchi / qualche fraschetta d'una d'este piante / li pensier c'hai si faran tutti monchi”», vv. 28-30).

L'incontro coi «parenti» (v. 1), quindi, si potrebbe supporre avvenuto all'interno di un «sognato» viaggio oltremondano: nella seconda lassa, però, l'io lirico sembrerebbe «dimostrarsi inadatt[o] alla causa» (v. 5), espressione che potrebbe ricordare come in *Forse morirò...* «la via» che avrebbe dovuto condurre la voce poetante alla «grande riforma dei pensieri», che si è ipotizzato corrispondere alla

riforma formale dello spazio metrico, si fosse rivelata «non / conforme alle sue destrezze» (vv. 29-31); la lettura metapoetica sembra corroborata dal fatto che la realizzazione di inadeguatezza parrebbe tradursi nei versi seguenti nella manifestazione dei «nonsensi» che «disturba[no]» «la mente» dell'io: davanti ai suoi occhi – viene da pensare a come ai versi 8-9 di *Si staglia netto il campo...* l'io lirico sperava di liberare i propri «occhi» dalle «pulci» – «balenano pidocchi», immagine che, oltre a poter evocare ironicamente l'ossimorico accostamento di due animali che, per antonomasia, rappresentano ciò che è massimamente grande e ciò che è massimamente piccolo, sembrerebbe generare, rifacendosi invece al luogo comune secondo cui la pediculosi corrisponderebbe alla povertà, l'immagine dello «scrittore in povertà» (vv. 6-8).

La voce poetica, rivolgendosi a un tu che anche qui sarà da intendere come un suo doppio, parrebbe accusarsi di essersi abbandonata con lassismo («le tue indulgenze, e / come cuscini affondavano comodamente») alla propria manchevolezza, che prende la forma di una «bestia» (vv. 9-10). Anche qui parrebbe di poter leggere questi primi due versi in chiave metapoetica, dal momento che da tale postura rinunciataria sembrerebbe derivare «una specie di clausola senza causa / senza emettere un suono» (vv. 11-12): *clausola*, infatti, oltre a poter più genericamente indicare la chiusura di un discorso, è parola propria anche del lessico musicale. Che le «indulgenze», dunque, siano definite come una «bestia», potrebbe dipendere dal fatto che svolgono la stessa negativa funzione della «bestia» una e trina (anche nel testo rosselliano, fra l'altro, le plurali «indulgenze» sono assommate in un'unica «bestia») del primo canto dantesco: quella di impedire all'io il cammino verso la *visio* metrico mistica. E infatti, la poesia, la «clausola», dunque, «senza causa» (quella alla quale l'io si era «dimostra[to] inadatt[o]») non «emett[e] un suono»: riportando il discorso all'interno di coordinate metriche, la poesia al di fuori della forma chiusa dello spazio metrico parrebbe non darsi.

Tale pessimistica conclusione sembra ripercorsa nell'ultima lassa (vv. 13-16), dove occorre la parola *verginità*: l'io poetico, concentrato nella «verginità», che qui parrebbe essere proprio il suo sterile potenziale poetico, sembrerebbe dunque essere caduto («strizzavano l'occhio») in «fiaschi di vino e trappole usuali» che lo avrebbero ridotto alla condizione di «annaspa[re]» in un'umiliante («umiliandosi le mani») posizione di arretratezza («nel retrocampo», forse in opposizione all'*incipit* della più ottimista *Si staglia netto il campo...?*). Il verbo *annaspere*, d'altra parte, potrebbe essere inteso in due modi diversi: da una parte potrebbe indicare il movimento convulso delle braccia (e delle mani) di chi è in difficoltà o l'incespicare confuso di un discorso poco strutturato, per l'appunto «senza causa»; oppure potrebbe rifarsi al suo significato letterale dell'avvolgere il filo per fare la matassa. In tal caso si potrebbe ipotizzare qui una doppia ripresa da *Serie Ospedaliera*, sia da *Si staglia netto il campo...* sia da *Di sera il cielo spazia...*, anche se sembrerebbe prevalere il pessimismo emerso nella seconda delle due poesie abruzzesi. Infatti, mentre nella prima l'umiltà («umilmente /

impiegato») avrebbe dovuto permettere al «vento [...] / ribelle» della poesia di «spazzar[e] gli occhi» dalle «pulci» dell'io (vv. 6-9) fornendogli così una nuova via per la poesia dello spazio metrico, qui sembrerebbe ribadito invece il frustrante, perché infruttuoso («Questa tetra verginità non può / rimuovere dal cuore i suoi salmi» vv. 6-7), «scuc[ire], notte e dì, trite cose / dai [...] labbri» (vv. 9-10) dell'io, che, sconfitto, sembrerebbe costretto a riavvolgere il filo della propria “matassa poetica”. Un'ultima osservazione relativa ai «fischii di vino e trappole» in chiusura di questa digressione sul valore metapoetico della verginità nella produzione rosselliana. Si può infatti ipotizzare che, in *Ringkomposition*, i «fiaschi di vino» possano riallacciarsi al richiamo montaliano che si è supposto di intravedere nella prima lassa: è infatti «s'una porta d'osteria» (v. 40) che si verifica il rovesciamento della metamorfosi dafnica in *Incontro*. Possiamo dunque supporre che qui la voce poetica rosselliana si rimproveri di essere caduta, nelle sperimentazioni abruzzesi di *Serie Ospedaliera* (ricche di richiami a Montale e Petrarca)<sup>599</sup> di altre forme di realizzazione dello spazio metrico, nella trappola del lirismo, che l'avrebbe allontanata ulteriormente, forse definitivamente, dalla conquista di questo, costringendola al silenzio (il «sogn[o]» di «emettere un grido» della prima lassa è totalmente annullato nel silenzio della penultima, «senza emettere un suono»).

A fronte di quanto emerso da questo *excursus* sul *topos* della verginità nella produzione rosselliana, si crede possibile affermare che esso sia strettamente connesso allo spazio metrico. La verginità, infatti, in *Variazioni Belliche* parrebbe rientrare all'interno della condotta ascetica necessaria al raggiungimento della visione metrico-mistica, nei confronti della quale l'io parrebbe alternare momenti di fiduciosa aspettativa ad altri di incertezza, per poi pervenire a una condizione di frustrazione che ne determinerebbe il rifiuto. Ciò sarebbe coerente con una dichiarazione autoriale che individua all'interno di *Variazioni* una «problematica religiosa che, al momento della delusione sfocia in libertà della passione»<sup>600</sup>. In *Serie Ospedaliera*, come si è visto, si può osservare nelle poesie del ciclo di Capracotta lo speranzoso tentativo di trovare un'altra strada per attuare lo spazio metrico e, subito dopo, la registrazione del fallimento di questo, cambio di prospettiva riassumibile nell'aggettivazione che si accompagna al nucleo tematico della verginità: in *Si staglia netto il campo...* troviamo la «non [...] / pericolosa vergine» (vv. 13-14), in *Di sera il cielo spazia...*, invece, la «tetra verginità» (v. 6). In concomitanza con la prima occorrenza della parola *verginità* di *Documento*, infine, sembrerebbe essere ripercorso, con sguardo disilluso e pessimista, il «sogn[o]» dello spazio metrico.

Ritorniamo ora a *Figlia di un amore che ti divorò...*, di cui, per comodità, si riporta nuovamente il testo:

<sup>599</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Serie Ospedaliera*, cit., a p. 1340.

<sup>600</sup> A. ROSSELLI, *Fatti estremi* [1987], cit., a p. 85. Il significato anche metapoetico di questa ribellione è emerso anche in relazione alle riscritture rosselliane di *Inferno* v (Cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit.).

Figlia di un amore che ti divorò fui  
mai quella che scelse? O che travolse  
in un gaudio completo? La libertà di  
ricevere e di dare è dei pochi – altri  
5 combattono delusi, con se stessi e la  
loro verginità combattuta, imbattuta.

Stanziare riserve contro i contadini  
è tale urgenza da possedere anche i  
migliori, che si sono costruiti con  
10 le mani nel sangue, non visti, non scoperti  
e la comprensione degli altri è poca  
visione, se ricordiamo il frastagliato  
amore che ci legò alla giustizia.

È la giustizia un caso di coscienza?  
15 È l'amore un possedere troppo voracemente?  
Nelle notti che passano come bianchi  
lenzuoli vi è un'urgenza che ci divora  
malgrado le molte premesse ad una vita  
intieramente dedicata alla ragione.

Considerando ora che, come si è visto, *verginità* nella poesia rosselliana può essere considerata come parola facente parte del lessico metapoetico dell'autrice, allora potremo continuare con la lettura metapoetica che si era proposta seguendo quella che era parsa l'eco del canto di Paolo e Francesca. La *psicomachia* («combattono delusi, con se stessi e la / propria verginità combattuta, imbattuta», vv. 5-6) alla quale sarebbero destinati «gli altri», e con essi l'io, allora, potrebbe essere una lotta metapoetica. D'altra parte, la dialettica fra verso libero e spazio metrico ha già assunto, lo si è fatto presente descrivendo la parabola della funzione di *Inferno* V in *Variazioni Belliche* (*ut supra* 2.1.3), in precedenza questo tipo di forma. È efficace l'esempio della variazione *Contro del re dell'universo gridavano anacoreta*<sup>601</sup>, in cui la voce poetica emette un duplice grido antitetico, quello dell'«anacoreta» e quello dell'«amorosa» (vv. 1-2), sdoppiamento che riflette la lotta interiore dell'io poetico, lacerato fra la ricerca dello spazio metrico e le spinte centrifughe della propria soggettività. Proprio come nella variazione<sup>602</sup>, anche in questo caso il conflitto risulta in una sconfitta,

---

<sup>601</sup> Cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 125-127.

<sup>602</sup> vv. 17-20 «...Il bene cadeva supino disteso sul letto / bocconi fra delle sue quattro candele morte. La notte / lo reinvolgeva nel suo scialle misterioso fatto di / lana grassa e smorta – un vero inferno». *Contro del re dell'universo...* parrebbe chiudersi sull'eco di *Inferno* I, 21 (in cui lo smarrimento dantesco è definito come «la notte ch'i' passai con tanta pietà») e 7 (in cui la selva è tanto «amara che poco più è morte»): «l'inarcatura che divide dal proprio verbo 'la notte' fa sì che questa sia contigua alla parola 'morte', e ciò potrebbe innescare una catena analogica che porrebbe l'equazione 'morte' = 'notte' = 'inferno' [...] La lotta della metricista contro le spinte centrifughe delle proprie pulsioni emotive, insomma, parrebbe condurla a inscenare un tentativo di ripetizione del viaggio dantesco», ma, «pur tentando la voce poetica di arginare attraverso il 'ritmo fisso' il 'sentimento', questo trionfa, impedendo il raggiungimento delle forme universali» (ivi, p. 127).

tuttavia, ad essere «combattuta» ma «imbattuta» (v. 6) è ora la «verginità», la monastica condizione di rinuncia che, oltre a «delu[dere]» le aspettative dell'io, sembrerebbe averlo imprigionato. L'incalcolabile delusione di *Entro della cella di tutte le bontà...* (vv. 8-9 «Numero incognito / di delusioni»), effetto dell'«ingann[o]» della «Splendida vergine» (vv. 6-7), si riaffaccerebbe qui rivolta, però, alla «verginità» stessa, che, come in effetti si è visto, non ha garantito all'io lirico il raggiungimento dell'«armonia» dell'«introvabile verbo» (vv. 13-14). I punti di vicinanza fra la variazione e la poesia di *Documento*, in effetti, potrebbero non essere finiti qui, dato che anche nella variazione la delusione sembrerebbe correlata al dissidio interiore, l'«arrovella[rsi] per il nulla» poi identificato nell'«incanto / di una notte d'estate che traccia le sue radici nel cuore / del villano» (vv. 9-11); anche il verbo *arrovellare*, fra l'altro, ha etimologicamente a che fare con la semantica bellica<sup>603</sup>. Nella poesia di *Documento* si manifesta l'«urgenza» di «stanziare riserve contro i contadini» (vv. 7-8): il verso potrebbe ricalcare la locuzione bellica *stanziare truppe* (per la prossimità con il poliptoto e la figura etimologica che legano le parole «combattono» «combattuta» «imbattuta» dei vv. 5-6), a cui però sarebbe sostituita la parola *riserve*, che, oltre ad afferire anche al lessico militare<sup>604</sup>, è anche nell'espressione *avere delle riserve su*, che implica un giudizio negativo, in questo caso da porre «contro i contadini». Siffatta «urgenza» è tanto impellente da investire «anche i migliori», diventati tali grazie a un'autoformazione sanguinosa («...che si sono costruiti con / le mani nel sangue»), ma passata inosservata («non visti, non scoperti»). Ai «contadini» e ai «migliori» sembrerebbero opposti «gli altri», presumibilmente di nuovo sovrapponibili con l'io poetico (anche in virtù dell'emersione, ai versi 12-13, della terza persona plurale), che in questo caso parrebbero dotati di «poca / visione», dovuta, pare, proprio all'unico tipo di «amore» che li «legò alla giustizia», un «frastagliato / amore», dunque irregolare e non continuativo (vv. 11-13).

Stefano Giovannuzzi, occupandosi della «costruzione letteraria artificiale»<sup>605</sup> rappresentata dalla figura di Scotellaro nell'opera rosselliana, il cui scopo a detta dello studioso sarebbe quello di dislocare quelle pulsioni che, originariamente dirette verso il nucleo familiare, sarebbero altrimenti «oscen[e] o perturbant[i]»<sup>606</sup>, ritiene che in *Documento* di tale «schermo»<sup>607</sup> «non ci [sia] più traccia»,

<sup>603</sup> Cfr. la voce 'arrovellare' del Grande Dizionario della Lingua Italiana: «lat. *rebellàre* \* rinnovare la guerra contro il vincitore, ribellarsi».

<sup>604</sup> Cfr. la voce 'riserva' del *Vocabolario Treccani* (consultabile sul sito [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Vocabolario\\_on\\_line/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Vocabolario_on_line/)): «l'insieme del personale in congedo che può essere richiamato in caso di guerra [...] l'insieme delle forze operanti tenute fuori del combattimento, a diretta disposizione di un comando superiore per intervenire secondo i suoi ordini nel tempo e nel luogo più opportuni».

<sup>605</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., 119.

<sup>606</sup> Ivi, pp. 124-125: «Rocco Scotellaro entra in azione in un processo di dislocamento, per quanto sempre parziale e irrisolto, che interviene sul nucleo originario dei nessi familiari [...] sposta e alleggerisce pulsioni a cui altrimenti non è possibile dare forma e misura, ripresentandole secondo paradigmi leciti e componendo un quadro che non è osceno o perturbante».

<sup>607</sup> Ivi, p.126.

essendo «la sua funzione esaurita»<sup>608</sup>. Analizzando *Figlia di un amore che ti divorò...* Giovannuzzi ritiene infatti che, cessando di essere operante la funzione di dislocamento affidata a Scotellaro, affiori «un linguaggio fissato sulla violenza e sul sesso» che farebbe emergere uno «scenario di rapporti incestuosi [...] travestito [...] in termini politici», come al verso 13, che, insieme al verso 3 comporrrebbe una sorta di «anagramma»<sup>609</sup> di Giustizia e Libertà, segnale della familiare fede politica che emergerebbe nel testo come una «obbligazione subita che nega ogni libertà»<sup>610</sup>. L'ultima lassa della poesia, stando a quanto scritto da Giovannuzzi, rifletterebe come la scrittura rosselliana sia «votata, in primo luogo, a manipolare il dramma privato per renderlo illeggibile [...], ma anche [a] creare un argine, ristabilendo un ordine che si riverberi anche sulla vita»: l'«urgenza» che «divor[a]» l'io sarebbe infatti «l'universo di morte [...] e desiderio» che «malgrado le molte premesse» sfuggirebbe alla regimazione della «scrittura letteraria»<sup>611</sup>.

La lettura di Giovannuzzi funziona anche se calata all'interno di un ragionamento di tipo metaletterario, anche se, per farlo, è necessario non considerare l'«urgenza» che preme sull'io come una forza emanata dalla «morte» e dal «desiderio», bensì come quella di dominare queste due pulsioni: la voce poetica, infatti, rifletterebe proprio sui ripetuti inconcludenti tentativi di contenere attraverso lo spazio metrico la propria traumatica esperienza soggettiva, qui adombrata attraverso le allusioni alle figure di Scotellaro e Carlo e Nello Rosselli (presumibilmente i «migliori», contro i quali infatti «urg[e]» «stanziare» le medesime «riserve» poste «contro i contadini», vv. 7-9). E infatti, la «visione» degli «altri», che come abbiamo detto è un'alterità che sembra comprendere l'io poetico, è «poca»; se effettivamente, anche qui, la parola *visione* starà a identificare la metrica chiusa ricercata da Rosselli, allora si potrà dire che quella raggiunta dall'io poetico non è mai sufficiente, e tale pochezza sembrerebbe dovuta proprio all'«amore» discontinuo per la «giustizia», che potrebbe ben rappresentare l'amore mistico che avrebbe dovuto condurre la voce poetica alla visione metrico-mistica (vv. 11-13). Ciò, d'altra parte, non esclude l'ipotesi dello studioso per cui sarebbe possibile scorgere nel testo un richiamo cifrato a Giustizia e Libertà: si pensi al fatto che *La Libellula*, poemetto che rivela a Rosselli una prima concretizzazione della sua metrica chiusa, è «ispirato al tema della “giustizia” ebraica»<sup>612</sup> e produce una sovrapposizione fra «tema religioso [...] e quello più prettamente politico dell'eredità paterna»<sup>613</sup>.

<sup>608</sup> Ivi, p. 118.

<sup>609</sup> Ivi, p. 126.

<sup>610</sup> *Ibidem*.

<sup>611</sup> Ivi, pp. 126-127.

<sup>612</sup> A. ROSSELLI, *Note a «La Libellula»*, cit., a p. 1314.

<sup>613</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Serie Ospedaliera*, cit., a p. 1332. Come nota Laura Barile (LAURA BARILE, *Chi è Amelia Rosselli*, in EAD., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, cit., pp.13-30 a p. 23), inoltre, anche nella prefazione di *Socialismo Liberale* di Carlo Rosselli la *Tzedaqah* è indicata come un principio fondante del suo pensiero, «una giustizia tutta terrena, il mito della eguaglianza, in tormento spirituale che vieta ogni indulgenza».

Che *Figlia di un amore che ti divorò...* sia da sottoporre a un'interpretazione di tipo metapoetico, inoltre, parrebbe confermarlo anche il tema dell'amore-divoramento, che inaugura e suggella il testo (v. 1, v. 15 «È l'amore un possedere troppo voracemente?»). Come scrive Re, infatti, «in contrasto e opposizione rispetto alle connotazioni positive del digiuno e della fame» – che, tuttavia, come abbiamo visto in *Nell'incolore vento...*, entrano in crisi parallelamente al primo tentativo di formulazione dello spazio metrico come esito dell'ascetismo (*ut supra*) – «troviamo nel *corpus* rosselliano il terrore ricorrente di essere invece divorata, fatta a pezzi, masticata in un atto di cannibalismo o, all'inverso, il desiderio pauroso di divorare»<sup>614</sup>. Re, rimandando all'interpretazione psicanalitica (di Freud, Lacan e Klein) secondo la quale l'atto dell'ingestione «è alla base della soggettività», in quanto «ingerendo il mondo esterno il soggetto stabilisce il corpo come proprio, distinguendo fra dentro e fuori»<sup>615</sup>, si concentra soprattutto sull'influsso dell'esperienza biografica sull'opera rosselliana e su come la paura legata al divoramento vi rispecchi la difficile «relazione madre-figlia» vissuta dall'autrice, per la quale la madre fu «un emblema profondamente ambiguo della funzione materna, del nutrimento che agognava e che le era negato, ma anche dell'abiezione legata alla carne, alla corporeità materna e femminile»<sup>616</sup>. Tuttavia, come anche Re sembra suggerire nella chiusura dell'articolo da cui sono stati citati questi passi, la metafora del nutrimento, del divoramento e del cannibalismo, possono essere utilizzate anche per descrivere l'iper-caratterizzante pratica intertestuale e intratestuale rosselliana:

L'intero *corpus* della Rosselli, se da una parte si nutre di riferimenti e allusioni intertestuali ad una ricchissima tradizione poetica, è a ben vedere anche autofago e auto-cannibalizzante, ma non in modo distruttivo: versi, immagini e a volte interi testi sono rimasticati, re-ingeriti, usati come lievito per altri testi, per farli crescere, per essere a loro volta mangiati e metabolizzati di nuovo nel *corpus* e dargli, e darci, vita.<sup>617</sup>

E in effetti, in tre dichiarazioni autoriali, l'atto della lettura e dell'assimilazione dei propri modelli in età giovanile è definito *divorare*: nel 1992 l'autrice usa il verbo sia per indicare lo studio di «tutto Dante e il Trecento fiorentino»<sup>618</sup> sia la lettura famelica dei libri che le regalò Moravia quando iniziò

---

<sup>614</sup> L. RE, *Melina morde la mela*, cit., a p. 51.

<sup>615</sup> Ivi, p. 53.

<sup>616</sup> Ivi, pp. 53-54; Re aggiunge: «Marion Cave fu infatti distrutta, la salute e il suo intero corpo minati dalle tre gravidanze, la terza essendo sopravvenuta solo tre mesi dopo il termine della seconda, cioè poco dopo la nascita di Melina, unica figlia femmina, la cui gestazione era stata spossante. Per via dell'infermità della madre, causata in parte dalla sua stessa nascita e da quella di suo fratello, Melina fu come abbiamo visto tenuta distante dalla madre Marion, e privata dell'abbraccio materno» (a p. 54).

<sup>617</sup> Ivi, p. 57.

<sup>618</sup> A. ROSSELLI, *Paesaggio con figure* [1992], cit., a p. 277: «Ho divorato tutto Dante e il Trecento fiorentino appena possibile».

a frequentarlo «appena arrivata a Roma»<sup>619</sup>; nel 1995, invece, a essere oggetto della lettura divorante rosselliana sono «i libri di filosofia in francese [...] Pascal [...] Bergson» con cui l'autrice disse di aver «cominciato [a] riprendere il [su]o francese»<sup>620</sup>. L'ingerimento e la digestione creativa e straniante dei propri ipotesti, d'altra parte, la critica lo ha già ampiamente osservato, sono per il «Soggetto rosselliano» procedimenti atti alla delineazione delle «proprie coordinate poetiche»<sup>621</sup>.

Ancora, alcune riflessioni svolte da Tandello riguardo alla poesia, risalente al 1969<sup>622</sup>, di *Documento La passione mi divorò giustamente* possono dare man forte all'ipotesi interpretativa che si sta avanzando. La studiosa, infatti, individua nella poesia il tema del «“cannibalismo malinconico”», che, rimandando a quanto scritto da Julia Kristeva in *Sole nero. Depressione e malinconia*<sup>623</sup>, indicherebbe sia «il rifiuto di accettare la realtà della perdita», sia l'«autoesautorante desiderio di identità con l'altro», che Tandello individua anche in altre poesie che precedono *La passione mi divorò giustamente*, fra le quali proprio *Figlia di un amore che ti divorò...*<sup>624</sup>. Tandello, oltre a rimandare all'originale sostrato traumatico della biografia dell'autrice<sup>625</sup>, però, vede nella seconda delle due facce del cannibalismo malinconico anche il motore del «meccanismo fastoso, iperimitativo»<sup>626</sup> dell'intertestualità rosselliana, coerentemente con le dichiarazioni autoriali appena riportate. Tuttavia, anche per la non accettazione della perdita si potrebbe proporre una lettura anche metapoetica: l'oggetto dell'inaccettabile perdita, però, sarebbe lo spazio metrico.

L'analisi di Tandello di *La passione mi divorò giustamente*<sup>627</sup>, come si diceva, parrebbe darci ragione di ciò; infatti, nel testo sarebbe tematizzata la «scomoda sinonimia/antinomia» propria di «alcune parole chiave della poesia rosselliana», in questo caso del binomio «ragione e passione»: la

---

<sup>619</sup> Ivi, p. 196: «[...] appena arrivata a Roma, sono andata a vederlo, quando ancora viveva con Elsa Morante; [...] lo accompagnavo nelle camminate, almeno due volte a settimana e lui mi regalava un sacco di libri suoi. E io stavo a tradurre e a divorare questi libri [...] io stavo sveglia a leggere e divoravo i suoi libri».

<sup>620</sup> EAD., *Tra le lingue* [1995], cit., p. 169.

<sup>621</sup> E. TANDELLO, *La fanciulla e l'infinito*, cit., p. 89.

<sup>622</sup> Come ho potuto osservare visitando il Fondo Manoscritti dell'università di Pavia, nel dattiloscritto di *Documento* (DOC.1) si trova, annotata dalla mano dell'autrice, in lapis, in altro a destra, la data 28 maggio 1969.

<sup>623</sup> JULIA KRISTEVA, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Roma, Donzelli, 2013, pp. 13-14.

<sup>624</sup> E. TANDELLO, *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, cit., pp. 13-14.

<sup>625</sup> Ivi, p. 13: «La passione, da sempre, è nella poesia rosselliana, esperienza che consuma e letteralmente 'divora'. In *My Clothes to the Wind*, la prima prosa inglese di *Primi scritti*, una drammatica ricostruzione di ricordi primari definisce l'identità dell'io poetico come 'figlia' (daughter) che un amore reciprocamente divorante unisce al padre morto, trasformandola da vittima di una perdita in morta-in-vita che si nutre ed è insieme nutrimento essa stessa di un amore reso impossibile dalla morte».

<sup>626</sup> *Ibidem*.

<sup>627</sup> «La passione mi divorò giustamente / la passione mi divise fortemente / la passione mi ricondusse saggiamente / io saggiamente mi ricondussi // alla passione saggistica, principiante / nell'oscuro bosco d'un noioso / dovere, e la passione che bruciava // nel sedere a tavola con i grandi / senza passione o volendola dimenticare // io che bruciavo di passione / estinta la passione nel bruciare // io che bruciavo di dolore, nel / vedere la passione così estinta. / Estinguere la passione bramosa! / Distinguere la passione dal / vero bramare la passione estinta / estinguere tutto quello che è // estinguere tutto ciò che rima / con è: estinguere me, la passione / la passione fortemente bruciante / che si estinse da sé. // Estinguere la passione del sé! / estinguere il verso che rima / da sé estinguere perfino me // estinguere tutte le rime in / "e": forse vinse la passione / estinguendo la rima in "e"».

passione, pur essendo «irrinunciabile fonte sentimentale della poesia»<sup>628</sup>, è anche «una minaccia per l'io [...] divisiva e disgregante proprio perché [...] allontana dalla ragione»<sup>629</sup>, causa di «‘disordine’ al quale ordine e ragione si oppongono con la loro carica di idealità sempre affermata – e qui Tanello cita il verso di *explicit* di *Figlia di un amore che ti divorò...* – ma irraggiungibile se non attraverso il sentimento»<sup>630</sup>. La studiosa ritiene che a consentire «l’esplorazione» di tale «contraddizione» in *La passione mi divorò giustamente* sarebbe proprio il «rigore-ordine geometrico che è principio base del ‘classicismo’ rosselliano, e di cui *Variazioni belliche* e [...] *Spazi metrici*, rappresentano la realizzazione più compiuta»: la poesia, infatti, costituirebbe «un avanzamento fondamentale verso l'ideale di ‘nuova classicità’ da sempre perseguito» dall’autrice<sup>631</sup>. Nella poesia sarebbe conseguita la «dimensione etica della passione», modellizzata sulle riflessioni leopardiane relative alla dialettica ragione-passione, come dimostrerebbe la «forte intertestualità di questo testo rosselliano» con il pensiero dello *Zibaldone* del 22 ottobre 1820, di cui è offerta «quasi una citazione *verbatim*»; nel pensiero Leopardi scrive che «non bisogna estinguer la passione colla ragione, ma convertir la ragione in passione; fare che il dovere la virtù l’eroismo ec. diventino passioni»<sup>632</sup>. Tale conversione, però, diventa problematica «quando la sola passione del mondo è l’egoismo», condizione che rende necessario domandarsi «come spegner l’egoismo colla ragione che n’è la nutrice, dissipando le illusioni?»<sup>633</sup>. Infatti, «l’uomo privo di passioni, non si muoverebbe per loro, ma neanche per la ragione [...] ché la ragione non è forza viva nè motrice»<sup>634</sup>.

Nel modello leopardiano, dunque, Rosselli parrebbe trovare una formula risolutiva (della cui solidità, però, sembrerebbe non essere del tutto persuasa la voce poetica: «*forse* vinse la passione»<sup>635</sup>, v. 26) con la quale sanare il dissidio che lacerava la sua poesia, trovando un equilibrio fra le spinte centrifughe, caotiche e dissipanti, della propria traumatizzata interiorità e quelle centripete, disciplinanti ma immobilizzanti e perciò mortifere, dello spazio metrico. È per noi di particolare

<sup>628</sup> E. TANDELLO, *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, cit., p. 8.

<sup>629</sup> Ivi, p. 14.

<sup>630</sup> Ivi, p. 8.

<sup>631</sup> Ivi, p. 9.

<sup>632</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Trattato delle passioni*, in ID., *Zibaldone di pensieri. Edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*, FABIANA CACCIAPUOTI (a cura di), Roma, Donzelli editore, 2018, pp. 3-125 a pp. 20-21: «[...] Ma la ragione non è mai efficace come la passione. Sentite i filosofi. Bisogna fare che l’uomo si muova per la ragione come, anzi, più assai che per la passione, anzi si muova per la sola ragione e dovere. Bubbole. La natura degli uomini e delle cose, può ben esser corrotta, ma non corretta. E se lasciassimo fare alla natura, le cose andrebbero benissimo, non ostante la detta superiorità della passione sulla ragione. Non bisogna estinguer la passione colla ragione, ma convertir la ragione in passione; fare che il dovere la virtù l’eroismo ec. diventino passioni. Tali sono per natura. Tali erano presso gli antichi, e le cose andavano molto meglio. Ma quando la sola passione del mondo è l’egoismo, allora si ha ben ragione di grigar contro la passione. Ma come spegner l’egoismo colla ragione che n’è nutrice, dissipando le illusioni? E senza ciò, l’uomo privo di passioni, non si muoverebbe per loro, ma neanche per la ragione, perché le cose son fatte così, e non si possono cambiare, ché la ragione non è forza viva nè motrice, e l’uomo non farà altro che divenirne indolente, inattivo, immobile, indifferente, infingardo, com’è divenuto in grandissima parte».

<sup>633</sup> Ivi, p. 21.

<sup>634</sup> *Ibidem*.

<sup>635</sup> Corsivo mio.

interesse osservare come l'approdo a tale conclusione, che corrisponde all'assunzione del modello leopardiano e alla sua emersione sempre più esplicita negli ultimi versi della poesia («Distinguere la passione dal / vero bramare la passione estinta / estinguere tutto quello che è // estinguere tutto ciò che rima / con è: estinguere me, la passione / la passione fortemente bruciante / che si estinse da sé. // Estinguere la passione del sé! / estinguere il verso che rima / da sé estinguere perfino me // estinguere tutte le rime in / “e”: forse vinse la passione / estinguendo la rima in “e”», vv. 15-27), sia preceduto, nei primi versi, dalla ripresa del modello dantesco, e, in modo più specifico, di *Inferno* v e I. Come notato da Tanello, infatti, «l'apertura anaforica» della poesia (vv. 1-3: «La passione mi divorò giustamente / la passione mi divise fortemente / la passione mi ricondusse saggiamente») potrebbe verosimilmente rimandare al «discorso di Francesca»<sup>636</sup>, e a sostegno dell'ipotesi avanzata dalla studiosa si potrebbe aggiungere il fatto che in questi versi rosselliani troviamo anche i verbi *dividere* e *ricondurre* e l'avverbio *fortemente*, tutti possibili prelievi tolti dal canto dei lussuriosi, in cui troviamo la doppia occorrenza del sintagma avverbiale «sì forte» (v. 87, v. 104), il verbo *condurre* («Amor condusse noi ad una morte», v. 106), e il verbo *dividere* («questi, che mai da me non fia diviso», v. 135). Dopo questi primi tre versi nel segno di *Inferno* v, emerge invece, introdotto dal poliptoto «mi ricondussi» (v. 4), tessera ancora derivante dal canto del secondo cerchio, quella che sembra una rielaborazione della «selva oscura», l'«oscuro bosco d'un noioso / dovere» (vv. 6-7). Se come dice Tanello *La passione mi divorò giustamente* offre la «sintesi esemplare e paradigmatica de[l] [...] percorso poetico rosselliano»<sup>637</sup>, allora potremo osservare la concisa narrazione dell'iniziale ricerca rosselliana della propria poesia, ancora in forma di versi liberi, che, come si è già ripetuto più volte, è nella prima fase di questa *quête* simbolicamente veicolata da riscritture di *Inferno* v (v. 1), e poi il frustrante, costrittivo e doloroso tentativo di contenere tale poesia nella gabbia metrica, introdotto dal rovesciamento dell'indivisibilità di Paolo e Francesca (come già visto simboleggiante il rapporto dell'io con la poesia in versi liberi precedente allo spazio metrico) al verso 2, e poi dall'annullamento della desiderata verticalità dell'ascensionale *iter* metrico mistico nella dimensione orizzontale e priva di luce della selva dantesca, all'interno della quale la castrante formacubo sembrerebbe aver «ricond[otto]» l'io poetico, invece di trarla al di fuori di essa (v. 4).

Tornando a *Figlia di un amore che ti divorò...*, dunque, il divorare e l'essere divorati possono essere considerate come azioni interpretabili anche in senso metapoetico. L'io inizialmente parrebbe rimandare la propria nascita poetica alla sua traumatica biografia; tuttavia, a tale poesia viscerale e autobiografica l'io parrebbe dire di non aver mai potuto abbandonarsi totalmente, assorbito in una lotta interiore atta a tentare di dominare e controllare, come si diceva, il portato della propria

<sup>636</sup> E. TANDELLO, *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, cit., p. 12.

<sup>637</sup> Ivi, p. 9.

soggettività attraverso la metrica chiusa. Pure, come emerge nella seconda stanza della poesia, lo sforzo del soggetto lirico non porta a risultati soddisfacenti (la «poca / visione» vv. 11-12). E infatti, coerentemente fra l'altro con quanto emerso in *La passione mi divorò giustamente* sul potenziale mortifero della ragione, nell'ultima stanza a «divora[re]» non è più l'«amore», ma bensì l'«urgenza» che precedentemente indicava la necessità impellente di «stanzare riserve contro i contadini» e «i / migliori» (vv. 7-9). In sostanza, nell'ultima lassa, l'io poetico sembrerebbe registrare come l'azione coercitiva dello spazio metrico, nonostante le «premesse» ordinatrici, atte a frenare lo sfaldamento dell'io (e, parallelamente, della struttura poetica), non riesca affatto a preservarlo, ma, appunto, parimenti all'«amore», lo annienta.

Come si è visto, in *La passione mi divorò giustamente*, il soggetto rosselliano parrebbe trovare, dopo circa due anni e mezzo, un'ipotesi di risoluzione dell'impasse in cui sembrava trovarsi in chiusura di *Figlia di un amore che ti divorò...* Particolarmente interessante è notare come contatti con il testo di *La passione mi divorò giustamente*, si possano riconoscere anche nel verso incipitario di *L'amore che ci divide e ci unisce subisce*:

L'amore che ci divide e ci unisce subisce  
incartamenti, spezie e riunioni di partito  
combattuto da storie di partito affatto  
trascurabili mentre m'addormentavo sul  
5 tovagliolo.

Infatti i dati dettero ragione alla  
promiscua cella nella ragione che ci  
forzò a separarci ad ammazzarci mentre  
covavano gli astri i loro sogni di una  
10 distante patria nell'ignoto.

Quale qualunque in questi tuoi versi  
decapitati da forze ignote rivoltate  
al cielo con le sue visioni che trovandosi  
di fronte a lotte superiori non rinunciò  
15 a vivere mentre incassava.

Come in *Figlia di un amore che ci divorò...*, l'io lirico, forse anche qui sdoppiato in una seconda persona plurale che potrebbe implicare la già rilevata sovrapposizione fra io e tu rosselliano, è alla mercè di amore, che lo «divide» e «unisce» (v. 1); la signoria di amore, però, è ostacolata («subisce / incartamenti» vv. 1-2; «combattuto» v. 3) da «riunioni di partito» e «storie di partito» (vv. 2-3). Agli occhi dell'io, tuttavia, tali questioni appaiono, irriverentemente e ironicamente, di scarso interesse («affatto / trascurabili»), tanto che le sue palpebre calano («m'addormentavo») mentre apparentemente siede a una tavola, forse d'osteria («spezie», «sul / tovagliolo»), attorno alla quale si

discute di politica passata («istorie») e presente (vv. 2-5). In questa prima lassa ci si può soffermare già su due lessemi. Il primo è il verbo *dividere*, che può essere una spia dell'emersione del discorso metapoetico innestato da Rosselli sin dai suoi esordi su *Inferno* v (ci si riferisce in particolare al trattamento rosselliano dell'inscindibile coppia del secondo cerchio), come già visto anche in *La passione mi divorò giustamente*, in cui era la passione, fonte di poesia, a dividere l'io («la passione mi divise fortemente»), e che, come già osservato, può implicare da parte dell'io un doppio distacco, dalla tradizione della poesia lirica e dalla propria poesia precedente allo spazio metrico. L'«amore», qui, però «divide e [...] unisce»: il verso sembrerebbe evocare le diverse fasi della ricerca poetica rosselliana, prima tesa verso l'originale ideazione dello spazio metrico come ripulsa delle componenti soggettive della tradizione lirica, poi, come si è visto, proiettata invece verso la sperimentazione di soluzioni altre, che implicano il ripensamento delle leggi originarie, e molto stringenti, della formacubo e un riavvicinamento alla tradizione lirica (si vedano le analisi delle poesie del ciclo di Capracotta). La poesia, però, «subisce / incartamenti» (vv. 1-2): questo primo intralcio sembrerebbe giocare su una doppia potenzialità semantica. La parola *incartamento*, infatti, potrebbe stare per 'documento', 'atto ufficiale', e dunque veicolare un'idea di fredda obiettività, ma potrebbe anche essere inteso come un sostantivo derivato dal verbo *incartarsi*, e dunque implicare che la ricerca poetica del soggetto, nei suoi moti congiuntivi e disgiuntivi nei confronti della componente lirica, si è ingarbugliata.

Che il discorso avviato nella prima strofa abbia a che fare con la poesia, poi, parrebbe confermarlo la seconda, che ne porta avanti il ragionamento – come fa pensare la congiunzione che apre il verso 6, che conferisce alla riflessione l'andamento del parlato –, ora però fattosi retrospettivo. La narrazione della voce poetica, infatti, parrebbe sostare nel passato, sul quale l'imperfetto del verso 4, dopo un *incipit* al presente, («[s]'addormentav[a]») aveva già aperto uno scorcio. Riemerge, in questa rievocazione del passato, la dimensione della «cella» (come già detto, metafora dello spazio metrico), correlata alla «ragione», guarda caso operante una forzatura nei confronti del soggetto plurale (l'io-tu), costretto a «separar[s]i» (condizione mortifera, equivalente ad «ammazzar[s]i»), e ai «sogni di una / distante patria nell'ignoto» degli «astri» (vv. 7-10). La parola *astro* si incontra in soli due altri

luoghi dell'opera rosselliana, nella variazione *La mistica del cervello. La luce del demonio sollevava polvere*<sup>638</sup> e nella già citata poesia di *Serie Ospedaliera Dialogo con i Poeti*<sup>639</sup>.

La variazione narra degli iterati, e costellati di cadute, slanci verticali dell'io lirico verso la visione metrico-mistica, la «quadratura del circolo», di cui, attraverso l'aggettivo «infame» (v. 6), sembrerebbero essere allusi, al contempo, sia la condotta ascetica – metonimicamente evocata attraverso l'idea del digiuno, come sembrano confermare ai versi 17-18 i «vecchi digiuni» e il «cuore / che tanto digiun[a]» – necessaria al suo raggiungimento, sia l'inattingibilità. Al fondo di una delle rovinose cadute dell'io (che ne parrebbe essere artefice, «scottata da / mani invidiose. Le mie proprie mani mi riportano a terra», vv. 8-9), evocata attraverso la commistione di due mitologemi, quello dantesco del viaggio oltremondano e quello di Icaro («incauta ricorrevo all'aldilà ma fui ben presto scottata», v.8), troviamo «l'astro», «solleva[to]» verso il cielo dal soggetto («le mie proprie unghie sollevarono da terra l'astro della / felicità», vv. 10-11). Se le spinte verso l'alto dell'io sono, come si pensa, tentativi di raggiungere la comunione metrico-mistica, ovvero lo spazio metrico, allora si potrà pensare che l'«astro della / felicità» sia la sua poesia, che in tutti i modi il soggetto tenta di informare secondo la legge divina dello spazio metrico.

In *Dialogo con i Poeti*, invece, «un piccolo astro notturno», che corrisponde alla «vanità» dell'io lirico «d'esser / fra i primi gigante della passione, un Cristoemblema / delle rinunziamenti», «sorgeva» (anche in questo caso, dunque, si muove seguendo una traiettoria dal basso verso l'alto) dallo stesso «fiume» (vv. 15-18) lungo il quale l'*élite* contemporanea dei «letterati / con le camicie aperte [...] s'abbronz[a]», «rallegra[ta]» da un «futile motivo», il «linguaggio sterile»<sup>640</sup> con il quale parrebbe farsi erede della secolare tradizione letteraria italiana («Da poeta a poeta...», v. 1), espressa attraverso

---

<sup>638</sup> «La mistica del cervello. La luce del demonio sollevava polvere / negli occhi impuri della mia fecondità. Io ero tremante d'invidia / ma il raggio solare sollevava anch'esso storie d'amore tenue / come il pero con i suoi fiori incantati, come il pane di / sera che s'ingrana nelle faccende nostre d'amore e di pietà / e di fame e di quadratura del circolo infame che noi solleviamo / al di sopra di ogni sapienza. // Incauta ricorrevo all'aldilà ma fui ben presto scottata da / mani invidiose. Le mie proprie mani mi riportarono a terra / le mie proprie unghie sollevarono da terra l'astro della / felicità. Torgono in mano i lumi i santi ed i sapienti, torgono / in mente i lumi i negri e le maestre di scuola e le rinvenute / dalle scuole di agricoltura. // Condannata a far finta mi risollevai dalla polvere ben presto / per inginocchiarmi alla fonte delle benestanti. Le protestanti / non attecchirono ormai più la mia freschezza ingenua e con / tutto candore perdonai ai più villani, vecchi digiuni. Cuore / che tanto digiuni scostati dalla rabbia e rimani potente / signore».

<sup>639</sup> «Da poeta a poeta: in linguaggio sterile, che / s'appropria della benedizione e ne fa un piccolo / gioco o gesto, rallentando nel passo sul fiume / per lasciar dire ogni onestà. Da poeta in poeta: / simili ad uccellacci, che rapiscono il vento / che li porta e contribuiscono a migliorare la / fame. Di passo in passo un futile motivo che / li rallegra, vedendosi crescere in stima, i letterati / con le camicie aperte che s'abbronzano, al sole / di tutte le tranquillità: un piccolo gesto sfortunato / li riconduce all'aldilà con la morte che sembra / scendere e stringerli. // Ironicamente fasulla, o v'è una verità? ch'io / possa dire anche tua? // Ma nel fiume delle possibilità sorgeva anche / un piccolo astro notturno: la mia vanità, d'esser / fra i primi gigante della passione, un Cristoemblema / delle rinunziamenti. Annunciando castità, problemi / risolvibili e no, sapendo stornare l'emblema / dalle bocche virili, seppi che t'eri sparato / con un colpo secco alla nuca: dominio di sé se / nella notte tuona l'uragano. Uragano particella / di così vasto dominio da rigare anche la tua fronte / di pudori inesistenziali. // E al tocco ti rividi, morto sul pavimento, sbandierare / nonsensi, stirarti la camicia ai quattro angoli / e alla terra sputando pedate conformiste».

<sup>640</sup> I due sintagmi («futile motivo», «linguaggio sterile»), che formano un chiasmo – sostantivo-aggettivo, aggettivo-sostantivo –, sembrerebbero sinonimici.

quello che sembrerebbe una doppia ripresa, di Dante e Petrarca: la «benedizione» trasformata in un «piccolo / gioco o gesto» (vv. 2-3), infatti, potrebbe tradurre il salvifico saluto di Beatrice di *Tanto gentile e tanto onesta pare*<sup>641</sup>, qui l'esemplare ingrediente di una formula che non sarebbe altro che un *topos* letterario, e il decelerato «passo», atto a «lasciar dire ogni onestà» (vv. 3-4), oltre a riprendere come sostiene Tanello<sup>642</sup> i petrarcheschi «passi tardi et lenti»<sup>643</sup>, rovescerebbe invece le lingue ammutolite per la nobiltà e il decoro della donna amata del sonetto dantesco, dal momento che, vanitosamente, il «linguaggio sterile» indugia appositamente per ricevere lodi. L'«astro» rosselliano, però, parrebbe avere avuto la presunzione (sembra infatti di poter scorgere, nella voce poetante che osserva, sospesa nel passato dell'imperfetto, la propria «nascita poetica», una certa autoironia)<sup>644</sup> di opporsi e distinguersi dagli epigonici e tronfi «letterati» (come fa pensare la congiunzione avversativa «Ma») e di «gigante[ggiare]» fra loro proprio grazie al suo essere «un Cristoemblema / delle rinunziamenti» (vv. 17-18), espressione che parrebbe, come in *La mistica del cervello...*, far emergere il tema della vita ascetica, qui accostata a quello dell'*imitatio Christi* e svolta, invece che attraverso il tema del digiuno, su quello della verginità, dal momento che l'io lirico si immortala nell'atto di «annuncia[re] castità / e problemi risolvibili e no» (vv. 18-19), dove i non sempre «risolvibili» «problemi» fanno pensare alla «problematica della forma poetica»<sup>645</sup> attorno alla quale si articola la ricerca dello spazio metrico.

In entrambi i testi, dunque, la parola *astro* sembra alludere alla poesia rosselliana, in particolare quando questa tenta di farsi poesia dello spazio metrico, e questo ci incoraggia ad avanzare una simile lettura anche per la poesia di *Documento* che si sta analizzando, lettura che d'altra parte ben si accorda con l'interpretazione proposta per i versi precedenti; la voce poetica, in questa lassa, si ritroverebbe nuovamente a osservare il proprio passato poetico con piglio critico, osservando la contraddittorietà

<sup>641</sup> DANTE ALIGHIERI, *Vita Nova*, a. c. di STEFANO CARRAI, Milano, BUR, 2019, pp. 127- 128, (17, 5-7). Chiara Carpita ritiene invece che possa trattarsi di un rimando a *Purgatorio* v: «L'immagine del passo rallentato associata all'espressione idiomatica "lasciar dire" [...] richiama [...] Dante; si tratta infatti di una ripresa da *Purg.* v, quando Virgilio ammonisce il pellegrino per aver allentato il suo procedere [...] (vv. 10-11): Dante indugia per ascoltare quello che le anime penitenti stanno dicendo su di lui, ma il duca lo rimprovera: "Vien dietro a me, e lascia dir le genti" (v. 13). Il rimprovero del maestro [...] ha un valore formativo ed è seguito da una massima morale, quella di restare fermi nei propri propositi etico-politici senza farsi distogliere dalla meta da chi bisbiglia alle spalle. È significativo come invece i poeti del testo rosselliano rallentino il passo lasciando "dire ogni onestà", tradendo quindi la natura autentica della poesia che è quella della "pretesa della verità" [riferimento a AMELIA ROSSELLI, *La pretesa della verità* [1986], in EAD., *è vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 74-75, a p. 75]» (CHIARA CARPITA, *Perché cercavo essere semplice*, in P. MARINI, M. G. PONTESILLI, L. TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli*, cit., pp. 57-82, a p. 77).

<sup>642</sup> E. TANDELLO, *La fanciulla e l'infinito*, cit., p. 118.

<sup>643</sup> FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2019, p. 190.

<sup>644</sup> Tale sguardo autocritico, d'altra parte, sembra emergere già ai vv. 13-14, una sorta di a parte teatrale che interrompe la provocatoria tessitura intertestuale della prima strofa (in cui, oltre al passo petrarchesco e all'allusione a *Tanto gentile...* sono presenti anche riscritture di *Inferno* v: il sovvertimento parodico delle similitudini ornitologiche vv. 40-42, 46-48, 82-84; ai vv. 5-6 «rapiscono il vento / che li porta» si potrebbe poi scorgere commistione dei vv. 31-32 «la bufera infernal, che [...] / mena li spirti con la sua rapina» e l'aggregazione, nella relativa, della triplice occorrenza del verbo *portare* nel canto, vv. 40, 49, 84), in cui l'io pare interrogarsi sull'autenticità del proprio ironico attacco («ironicamente fasulla») e se questo contenga «una verità» che sia anche condivisibile con il tu, verosimilmente un suo doppio.

<sup>645</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 183.

(la gabbia dello spazio metrico, infatti, non è più cella monacale, ma «promiscua cella»<sup>646</sup>) e fallacia delle proprie ambizioni poetiche<sup>647</sup>, anche questa volta fuse all'interno dell'immagine dell'astro proiettato in una dimensione altra, una «distante patria nell'ignoto» (v. 10), che fa pensare al «sorriso / Di lontananze ignote» (vv. 2-3) de *La chimera* campaniana, come si è visto (*ut supra*), uno degli ipotesti saccheggianti da Rosselli per tratteggiare la desiderata poesia dello spazio metrico.

L'ultima lassa porta avanti l'aspro tono di biasimo, ora però apparentemente indirizzato ai «versi» che la voce poetante compone nel presente, «qualunquis[ti]», che ormai non tentano neppure più, pare, di entrare attivamente nel dibattito politico (v. 11). I «versi» pronunciati dalla voce poetica sono infatti «decapitati da forze ignote rivoltate / al cielo con le sue visioni» (vv. 12-13): la poesia dell'io è stata mutilata dalla vana ricerca dello spazio metrico – lo si ricorda, la testa è lo spazio corporeo in cui la forma-cubo è ricevuta e concepita (*ut supra* 3.3) –, mossa da «forze» connotate infatti come «ignote» e volte e rivolte, fino alla nausea («rivoltate»), proprio al «cielo» e alle «visioni», l'ambita forma chiusa. Il «cielo con le sue visioni», verosimilmente equivalente alla «sogn[ata]» «distante patria nell'ignoto» dei versi 9-10, anche «di fronte a lotte superiori», che, data l'accusa di «qualunquismo» rivolta dall'io ai propri versi, potrebbe forse riferirsi alle lotte politiche e sociali degli anni Sessanta, «non rinunciò / a vivere», non venne dunque accantonato dalla voce poetica, continuando a «incassa[re]» (vv. 14-15). Il verbo che chiude la poesia, *incassare*, sembrerebbe denunciare, nel suo doppio significato, un'ultima colpa della poesia dell'io: per non «subi[re]» i colpi sferrati dalla realtà storica (le «riunioni di partito» e «istorie di partito» nella prima lassa), questa, «qualunquis[ta]», vi si sottrae, continuando purtuttavia a operare all'interno delle logiche di mercato, a farsi merce e a vendersi. Tali aspre riflessioni sembrerebbero prodotte dal senso di colpa e dal disagio che Rosselli avrebbe sperimentato, come scrive Giovannuzzi, a causa dell'incompatibilità della «radice della [sua] poesia [...], la tensione al sublime» con il pressante imperativo ad «agire nel mondo» proprio degli anni Sessanta, che avrebbe determinato l'impossibilità per l'autrice di «trovare una [propria] collocazione in rapporto alla storia»<sup>648</sup>. In effetti, nel componimento l'io lirico parrebbe additare il proprio disinteresse e distacco dalla realtà, dovuto al totale assorbimento all'interno della propria ricerca metrico-mistica, la cui vuotezza e vanità, tuttavia, sembra ormai appurata.

---

<sup>646</sup> Da notare che in *Forse morirò, forse ti lascerò queste* (*ut supra* 3.4), la «promiscuità» è una delle cause dello «strozza[mento]» della «visione» metrico-mistica: «Attacca ancora il carro / sulle mie labbra, che condiscondendo di / parlare, strozzano, il sangue, la visione / in un incesto di sorrisi, promiscuità / indirette magagne» (vv. 14-18).

<sup>647</sup> Il verbo *covare* per indicare la gestazione e maturazione degli ambiziosi progetti poetici («covavano gli astri i loro sogni», v. 9) fa pensare a un passo di *Documento*, l'«articolo critico» scritto da Rosselli «su se stess[a] e il proprio lavoro» nel 1968, all'interno del quale l'autrice osserva come lo «scrivere in un modo piuttosto che in un altro» di un autore, il suo «stile [...] è frutto di lunghi ragionamenti, di ricerche, di ideali covati a volte per anni» (A. ROSSELLI, *Documento*, cit., a p. 283, corsivo mio).

<sup>648</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Documento*, cit., a p. 1373.

Proprio nel «vuoto» (v. 6) e nell'inutilità («in vano» v. 22) Rosselli parrebbe relegare la propria voce poetica in *Tende rivoluzione nel mio cuore*, terza poesia di *Documento* in cui occorre il lessema *visione*:

Tende rivoluzionarie nel mio cuore  
coltivando in segreto piccole manie,  
conveniente ci sembrò l'alba misteriosa  
in atti particolarmente osceni nel giardino  
5 pubblico.

Vola nel vuoto questo mio oblioso cuore  
avrà gèmito il mio squilibrato ardore  
un vento scamiciato nella sua angolosità  
da debutto.

10 Fratello che non ha curva interiore  
hanno verdi tende le sequele di nastri  
tagliati col forbice d'una vena artistica  
e salienti i tuoi tratti imprimono  
sul colle dignitoso mani, tuo trono  
15 comincia con lo spolverare mani asciutte  
o bianche.

E in amare mani sproloquiare in felici  
visioni d'una tranquilla morte spronare  
le vesti silenziose del tuo passato  
20 hanno visto muoversi in un'ombra dolce  
e cara la tetra salma di venti vite  
spese in vano.

Nella prima strofa di *Tende rivoluzionarie...* la voce poetica orienta nuovamente le proprie riflessioni sul passato, operazione mnestica che sembra generare anche in questo caso una moltiplicazione della soggettività lirica, che produce una seconda persona plurale («ci sembrò», v. 3): la presenza di «tende rivoluzionarie» nel «cuore» del soggetto, che «in segreto» «coltiva[va]» «piccole manie», sembra averla portata ad aver considerato «conveniente», ovvero non scandalosa, la vista dell'«alba misteriosa / in atti particolarmente osceni nel giardino / pubblico» (vv. 1-5). Alcuni elementi testuali non possono che indirizzare immediatamente a un'analisi di tipo metapoetico: l'«alba» colta in «atti [...] osceni» difficilmente non sarà un riferimento alla rimbaudiana «alba [...] sbracciata e impudica» (*L'alba si presentò sbracciata e impudica; io*, v. 1) delle *Variazioni Belliche*, a cui probabilmente sarà stato conferito l'aggettivo «misteriosa» in quanto cifra campaniana, in virtù della già osservata sovrapposizione operata da Rosselli in alcune riscritture metapoetiche di *Aube* e

*La Chimera*; il «giardino pubblico»<sup>649</sup> nel quale si esibisce potrà poi verosimilmente rifarsi al «quadro giardino / perfettamente atto alla libertà, / alla libidine e a ogni cosa che insieme / procura distensione» in cui l'io e la sua poesia in *Serie Ospedaliera* erano stati condotti da un «addolcimento visionario» (*Dolce caos, un addolcimento visionario*, vv. 1-5); infine, le «piccole manie» dell'io, invece, faranno pensare all'iscrizione tombale immaginata dalla voce poetica sulla propria «perduta tomba» di *Forse morirò, forse ti lascerò queste*, in cui «incerte manie» sono contenute nel paniere «di cose indigeste» su cui l'io «muore» e che si è supposto rappresentino le irrealizzabili ambizioni poetiche dell'io (vv. 24-26).

«Vola nel vuoto questo mio oblioso cuore» (v. 6): il «cuore» della voce poetante, che torna a rivolgere la propria attenzione al presente, sembra aver ora dimenticato le «tende rivoluzionarie» e le «piccole manie», e infatti «vola» mentre lo «squilibrato ardore» dell'io «gem[e]» e produce «un vento scamiciato nella sua angolosità / da debutto» (vv. 7-9). In questa seconda strofa è possibile riconoscere le tracce di *Inferno* v, che infatti, ormai totalmente integrate all'interno del sistema poetico rosselliano, si scorgono nell'immagine del volo e in quella ventosa (che, associate al «gèmito», possono evocare i «lai» dei «gru» della seconda similitudine ornitologica del canto, vv. 46-48), e questo autorizza a proseguire con l'interpretazione in chiave metapoetica: dimenticate le «rivoluzionarie» ricerche poetiche del proprio passato, infatti, la poesia dell'io torna a essere rappresentata dalle immagini tolte dal canto dei lussuriosi, come nella stagione poetica in verso libero di *Poesie*, prima sezione di *Variazioni Belliche* (*ut supra* 2.1.3). Il «vento» emesso dal «gèmito» dell'io, in effetti, è «scamiciato», proprio come era «impudica e sbracciata» l'«alba» prima di essere «cin[ta]» dallo spazio metrico (vv. 1-2), e presenta un'«angolosità / da debutto». Inoltre, l'«ardore» dell'io è «squilibrato», quindi lontano dall'«equilibrio del sonetto trecentesco»<sup>650</sup> al quale lo spazio metrico desiderava rifarsi; e non è trascurabile che sia l'«ardore» a produrre il «gèmito» poetico dell'io lirico, dal momento che è proprio l'«ardore» che in *Non da vicino ti guarderò in faccia, né da*, quinto componimento della sezione *Poesie* strutturato come l'attacco a un «Paolo mancato», a separare nettamente l'io dal vituperato tu: l'io, infatti, «bruci[a] in un ardore» (v. 4), mentre il «tu» «conosc[e] solo» un «risparmiato ardore», depotenziato e «vil[e]» («tu conosci solo il risparmiato ardore che la tua viltà / scambiò», vv. 12-13)<sup>651</sup>.

<sup>649</sup> L'aggettivo *pubblico* potrebbe essere stato generato per analogia dall'espressione giuridica *atti osceni in luogo pubblico*.

<sup>650</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 189.

<sup>651</sup> Cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., a pp. 114-117.

Che il nucleo tematico dell'*ardore* sia da mettere in relazione con un discorso sulla poesia sembra suggerirlo pure la prima lassa che compone *Poter riposare nel tuo cuore, nel tuo fuoco*<sup>652</sup> di *Serie Ospedaliera*, parte del secondo «“moment[o]” di ispirazione» del libro, in cui è espressa la ricerca «di liberazione da contenuti troppo oscuri e astratti»<sup>653</sup>. In questi versi, infatti, sembra di poter osservare due oppostive spinte ottative: da una parte il desiderio dell'io lirico di «riposare» nel «cuore» e nel «fuoco / a bracie spente» del tu «liberamente rinnegando / la [su]a libertà», parole che sembrano far trasparire la tentazione, per spossatezza, a rinunciare alla ricerca della «nuova libertà» fra le «stancate parole» della tradizione, *quête* delineata ne *La Libellula* («...dunque quale nuova libertà / cerchi fra stancate parole?», vv. 56-57) attraverso la commistione, come scritto da La Penna, del Montale della mediterranea *Potessi almeno costringere* («... non ho che queste frasi stancate / che potranno anche rubarmi domani / gli studenti canaglie», vv. 18-20) con i versi 70-71 del primo canto del *Purgatorio* («Or ti piaccia gradir la sua venuta: / libertà va cercando, ch'è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta») <sup>654</sup>. Dall'altra parte, invece, la voce poetica sembrerebbe sentire il pressante richiamo dello spazio metrico e della sua lingua, il «babelare commosso» («O commuoverti», v. 3), che però impone «un cuore duro», di selce («selciato»), e tanto «minaccioso» da portare alla «perd[ita del]la causa, l'origine / dell'ardore» (vv. 4-7), che sembrerebbe significare perdita della poesia.

Anche i testi che in *Documento* precedono *Tende rivoluzionarie nel mio cuore* e presentano al loro interno la parola *ardore* parrebbero contenere riflessioni di poetica. Si tratta di quattro poesie, tutte composte nello stesso anno (1967) di *Tende rivoluzionarie...: Mentre mi avvicinai alle pareti odoravano; Quante stelle fitte e orgiastiche che; Hanno trovato stracci bianchi per terra.. e Rimai, verso una proda*.

In *Mentre mi avvicinai...*<sup>655</sup> sembrerebbe riproporsi una declinazione più “contemporanea” (e scopertamente fasulla)<sup>656</sup> della psicomachia metrico-mistica di *Variazioni Belliche*: mentre nel libro del 1964 la «battaglia» (v. 18) interiore era combattuta con «la spada» (*Prendevo la spada e gridavo...*, v. 1), nella poesia di *Documento* volano «bombe a mano» («A se stessi finsero bombe a

<sup>652</sup> vv. 1-7: «Poter riposare nel tuo cuore, nel tuo fuoco / a bracie spente, liberamente rinnegando / la mia libertà. O commuoverti in perdono / perdendo l'ora, che trionfante vuole / un cuore duro, selciato, minaccioso / finché ne perdi la causa, l'origine / dell'ardore».

<sup>653</sup> A. ROSSELLI, *Nota per l'editore*, cit., a p. 1336.

<sup>654</sup> D. LA PENNA, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, cit., a p. 132-133.

<sup>655</sup> «Mentre mi avvicinai alle pareti odoravano / anche di sangue queste pareti che invece / sudavano. // Notti fà ho visto sperdersi ardori che / punendosi e pulendosi si dimostrarono / incapaci di anelare verso l'infinito. // Ma mare e giostra hanno ugual ardore / vi fu un caldo precipuo amore – precipitoso / nel garantirsi agli altri. // A se stessi finsero bombe aperte e a / mano dire: notte tempo ho rivaleggiato / con l'ardore! // A se stessi finsero bombe a mano dire / notte tempo ho rivaleggiato con l'ardore / e non mi sommuove rissa alcuna. // A se stessi finsero di dire amore ardore / a se stessi dissero perso l'amore che / tanta battaglia dette a l'odore di questa / condiscendente rivalità».

<sup>656</sup> La voce poetante sembra ironicamente smascherare la poca sincerità di tale intimo conflitto sia attraverso la triplice ripetizione dell'espressione «a se stessi finsero» (vv. 10, 13, 16), sia indicando come il suo «rivaleggia[re] con l'ardore» non l'ha in alcun modo «somm[ossa]» (vv. 14-15), sia definendo la psicomachia come una «condiscendente rivalità» (v. 19).

mano dire / notte tempo ho rivaleggiato con l'ardore» vv. 13-14). Il soggetto, infatti, dice di aver «visto spandersi ardori» nelle ore notturne – quelle in cui si verificava anche lotta di *Prendevo la spada e gridavo...* –<sup>657</sup> dei giorni precedenti («notte fà») per effetto del loro «pun[irsi] e pul[irsi]», dimostrazione della loro «incapaci[tà] di anelare verso l'infinito» (vv. 4-6), dove l'oggetto dell'affannoso tendersi dell'io si potrà ipotizzare essere lo spazio metrico<sup>658</sup>.

Nei primi otto versi di *Hanno trovato stracci bianchi...*<sup>659</sup> la voce poetica pare intonare una preghiera agli «angioli» (v. 2) dello spazio metrico affinché le permettano di cantare coi suoi versi («ch'io se potessi (e potrò) decantassi», v. 4) di «quello che di gioioso v'è» (v. 6), «invece di dure realtà a [lei] dure» (v. 5). Si può supporre che le figure angeliche alle quali sono indirizzate le preci (i cui toni arcaicizzanti e letterari potrebbero far trasparire un'ironica mancanza di fede, che infatti emergerebbe priva di filtri nella ruvida violenza sulla quale si chiude la poesia)<sup>660</sup> siano considerate come possibili interceditrici della *visio* metrico-mistica dello spazio metrico perché «senza vento» (si ricordi il valore metapoetico dell'immagine ventosa, *ut supra*) «si incoronarono d'amore»: il verbo *incoronare* dovrà farci pensare sia al già citato misticheggiante titolo ipotizzato per *Variazioni Belliche, Incoronazioni*, sia alla già osservata immagine dello spazio metrico come corona d'alloro (*ut supra* 3.3). Il fatto che tale non ventosa incoronazione sia correlata dalla voce poetica a un «sommesso ardore» (tutt'altro che «squilibrato», come quello di *Tende rivoluzionarie...*, v. 7) non potrà che incoraggiare l'interpretazione proposta sino ad ora.

Il tema dell'ardore si ritrova poi in *Quante stelle fitte e orgiastiche*, e ciò sembra un'ulteriore conferma del suo significato metapoetico, dal momento che, come scritto da Giovannuzzi, nella sintassi paradossale della poesia è possibile osservare l'«instabilità» determinata dal conflittuale rapporto della poesia con la realtà, che determina l'alternanza fra momenti di «adesione» e momenti di «rigetto» ad essa dovuti al fatto che, nonostante gli sforzi di «abbassamento verso la “prosa”», «la poesia seguita a coincidere, romanticamente, con la gloria e il sublime a cui si attinge attraverso la razionalità delle forme»<sup>661</sup>, ovvero attraverso lo spazio metrico, la cui ricerca, nel testo, sembra sempre allusa attraverso immagini che parrebbero rifarsi ai *topoi* danteschi dello sviamento dalla retta

---

<sup>657</sup> vv. 20-21: «(Nel cuore della notte tremava la luce.) Tramava cose impossibili! / Cercava la notte che schiudeva i suoi petali nell'ignoto».

<sup>658</sup> Si pensi agli ultimi versi di *Dopo il dono di Dio...*, in cui la poesia, perduto lo spazio metrico, non è che «desiderio» di «infinito che non si ritrova se / si perde» vv. 19-20 (cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., p. 122). Giustamente Carpita ha indicato le parole *desiderio* e *infinito* come un «termini chiave in Leopardi» (C. CARPITA, *La persistenza del Modernismo nella poesia di Amelia*, cit., p. 143).

<sup>659</sup> vv. 1-8: «Hanno trovato stracci bianchi per terra... // Oh angioli che sommessi e con sommesso ardore / senza vento si coronarono d'amore / ch'io se potessi (e potrò) decantassi / invece di dure realtà a me dure / quello che di gioioso v'è in noi in te / lontana dalla tua selva d'immagini statiche // un nuvolò bianchissimo è più puro amore».

<sup>660</sup> vv. 7-12: «Realtà sempre sfuggi da un'analisi profonda / accorgersi d'essere stato sempre una realtà profonda / i suoi frati requisiti da una coscienza borghese / porta alla conoscenza d'ogni movente / questa realtà che non ha voce in capitolo // le vostre fracassate teste e case».

<sup>661</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Documento*, cit., a p. 1370.

via, dello smarrimento nella selva e dell'*iter* oltremondano (vv. 21-23 «...ma ad / ogni giro della strada sorgevano novelle // volontà di vivere fuori del tracciato / operato dalla nostra mente irrequieta»; vv. 33-34 «...nel partire / per i boschi vivi, neri, tragici»). Il conflitto interno alla voce poetante si può proprio scorgere nel modo in cui la parola *ardore* compare nel testo ai versi 6-12<sup>662</sup>, in cui indipendentemente da come («Quanto ardore e poco ardore») l'«ardore» sia «somministrato da forze d'ordine» (che potranno essere intese come le costrittive leggi dello spazio metrico), «tutto cade in deliquio», si disfa. Nulla sembra tenere, nemmeno i precetti che ne *La Libellula* l'io lirico si imponeva per raggiungere lo spazio metrico, dal momento che, proprio nella già analizzata (*ut supra* 3.5) lassa 23 (*Fluisce fra me e te...*), il v. 502, che introduce una variazione passando dal montaliano «Dissipa» a «lascia», recita «...lascia che l'ardore si faccia misericordia» e in *Quante stelle fitte...* «l'ardore è / misericordia e la misericordia non è / altro che ardore disfattosi con il vivere / disingannati». Supporre un collegamento fra questi versi di *Documento* e *La Libellula* non è così azzardato, poiché proprio nei versi seguenti della lassa (vv. 504-407)<sup>663</sup> compaiono tre delle «quattro stagioni» che nella poesia «monotonamente / conquistano al loro ritmo l'uomo stanco / di combattere con se stesso e le delusioni» (vv. 27-29).

Infine, già il verso incipitario di *Rimai, verso una proda* sembra legittimare una lettura di tipo metapoetico del testo, di cui ci interessano le prime due strofe<sup>664</sup> e che si apre significativamente sulla paronimia allusiva *rimai-remai*, figura retorica che «transitivizza[ndo] una parola nell'altra, [...] nella reversibilità delle forme, scopre il verso»<sup>665</sup>. La sovrapposizione semantica dei verbi *rimare* e *remare*, infatti, potrebbe scoprire, per l'appunto, oltre alla presenza di un piano testuale metapoetico, una stratificazione intertestuale soggiacente all'immagine che apre la poesia. La metafora della navigazione per la composizione poetica, infatti, si ritrova in due passi memorabilissimi della

<sup>662</sup> vv. 6-12: «...Quanto ardore e poco ardore viene / somministrato da forze d'ordine mentre / invece tutto cade in deliquio. // E il deliquio è ardore e l'ardore è / misericordia e la misericordia non è / altro che ardore disfattosi con il vivere / disingannati».

<sup>663</sup> «...lascia l'inverno stirarsi importante nelle / sue celle, lascia la primavera portare via il / seme dell'indolenza, lascia l'estate bruciare / violenta e incauta...».

<sup>664</sup> vv. 1-12 «Rimai, verso una proda / e mi ritiravo sull'orlo / invece tutto si faceva passato lugubre / una impreparata decisione / di afferrare con ambo le mani la decisione / nelle mie mani sanguinose / per le pratiche quotidiane. // Un rosso ardore / svuotata ogni forma dal suo perfetto / senso, / e sui velodromi correvano le piste / per il futuro furto di anime umane».

<sup>665</sup> MANUELA MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, in E. TANDELLO e G. DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», cit., pp. 227-252, a pp. 228-229. Manera rimanda l'uso rosselliano della paronimia allusiva alla definizione di *lapsus* data da Agosti (STEFANO AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *La poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 133-151, a p. 135): «il lapsus è la manifestazione del processo associativo in quello spazio di testo che si configura, o che è configurabile, in una unità (lessicale) di rappresentazione».

*Commedia, Purgatorio* I<sup>666</sup> e *Paradiso* II<sup>667</sup>. In entrambi i canti le metafore indicano un cambio di registro e materia, e in entrambi i casi è Dante-poeta, che si appropinqua a ripercorrere con la memoria e attraverso la propria voce poetante il viaggio oltremondano, a prendere la parola: nel canto che inaugura la seconda cantica, infatti, incoraggia la «navicella del [su]o ingegno» ad «alza[re] le vele» per affrontare «miglior acque» dopo essersi «lascia[ta]» alle spalle l'infernale «mar sì crudele», ovvero a trovare una poesia nuova rispetto a quella infernale («Ma qui la morta poesì resurga»), che sia adatta a «cant[are]» il «secondo regno / dove l'umano spirito si purga»; la prossimità al passo paradisiaco è forse ancor più evidente, dal momento che qui, rivolgendosi ai propri lettori, intimati dal desistere dal seguirlo («O voi che siete in piccioletta barca / [...] tornate a riveder li vostri liti») a meno che non siano parte dei «pochi» che «drizza[rono] il collo / per tempo al pan de li angeli», sovrappone totalmente la propria voce poetante con la «navicella» del canto purgatoriale nell'immagine del «legno che cantando varca», di cui la paronomasia rosselliana «rimai»-*remai* sarebbe una riscrittura spinta al massimo della sinteticità.

Grazie all'emersione di questo doppio rimando dantesco, si può avanzare con più sicurezza nell'interpretazione dei primi dodici versi di *Rimai, verso una proda*: la voce poetica, infatti, sembra rievocare – come suggerisce il passato remoto – il momento del proprio *iter* poetico in cui tentò di “cambiare rotta”, o, dantescamente, di «correre» se non «migliori acque», «acque» diverse, ma il soggetto sembrerebbe ritenere di aver preso tale «decisione», quella di «afferrare con ambo le mani» «le pratiche quotidiane» (una poesia che aderisca alla realtà), senza avere però i mezzi necessari – si giudica infatti «impreparata»<sup>668</sup>, tanto che il cercare di «afferrare» la realtà l'ha lasciata con le «mani sanguinose» (vv. 1-7). L'immagine delle «mani» macchiate di sangue del soggetto parrebbe anticipare al lettore il «rosso ardore», a sua volta correlato allo «svuta[mento]» della «forma dal suo perfetto / senso», a cui è accostata l'immagine del «velodrom[o]», spazio adibito al «furto delle anime umane» (vv. 8-12). Il tentativo di avvicinamento alle «pratiche quotidiane», dunque, parrebbe sprigionare il «rosso ardore», che si può ipotizzare rappresenti una poesia, in linea con quanto scritto da Carbognin riguardo all'uso dell'aggettivo *rosso* nell'opera rosselliana, «connotat[a] da una maggiore attività

<sup>666</sup> vv. 1-12: «Per correr miglior acque alza le vele / omai la navicella del mio ingegno, / che lascia dietro a sé mar sì crudele; // e canterò di quel secondo regno / dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno. // Ma qui la morta poesì resurga, / o sante Muse, poi che vostro sono; / e qui Calìopè alquanto surga, // seguitando il mio canto con quel suono / di cui le Piche misere sentiro / lo colpo tal, che disperar perdono».

<sup>667</sup> vv. 1-18: «O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, // tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti. // L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse. // Voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo, // metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna equale. // Que' gloriosi che passaro al Colco / non s'ammiraron come voi farete, / quando Iasón vider fatto bifolco».

<sup>668</sup> L'aggettivo sembrerebbe associato alla «decisione» per ipallage.

partecipativa del soggetto, in termini di reazione emotiva»<sup>669</sup> e con quanto osservato finora relativamente al lessema *ardore*, in cui la componente soggettiva e autobiografica si fa maggiormente preponderante; e in effetti, a questo tipo di poesia corrisponderebbe la perdita del «perfetto senso» della «forma», che ora sembra ragionevole far coincidere con la perdita del controllo formale operato dallo spazio metrico sulle strabordanti istanze del soggetto lirico, se si ricorda che in *Diario in Tre Lingue* Rosselli si ammoniva così: «non badare ai suoni colori ritmi ecc. il contenuto propone le sue forme. / e il contenuto è sempre Uno / dunque la forma Una»<sup>670</sup>.

Il testo offre più di un appiglio a tale lettura interpretativa: le «mani sanguinose» (v. 7) della prima strofa, innanzitutto, potranno far pensare al fatto che il tentato appressamento alla realtà abbia involontariamente portato la voce poetica a calarsi nuovamente nelle proprie traumatiche vicende biografiche, di cui l'assassinio del padre e dello zio è l'emblema e, in un certo senso, il punto d'avvio; c'è poi la struttura della seconda strofa, che si sgretola totalmente in concomitanza dei versi che parlano della disintegrazione del «perfetto senso» della «forma», generando un verso di una sola parola che isola, non è un caso, proprio la parola *sensò* (v. 10); infine, sono da prendere in considerazione i versi 11-12, sui quali conviene spendere qualche parola, poiché potrebbero gettare ulteriore luce su quelli precedenti.

«Le piste» dei «velodromi» finalizzate «al furto di anime umane», infatti, potrebbero considerarsi una memoria montaliana, più precisamente un rimando a *Buffalo*<sup>671</sup>, poesia de *Le occasioni* ispirata dal celebre velodromo parigino. La componente dantesca nella lirica è fortissima: lo stesso autore, incalzato da Silvio Guarnieri, chiosò il verso 12 («l'approdo di una zattera...») come un riferimento al «paesaggio di Acheronte»<sup>672</sup>. D'altra parte, come sottolineato da Lorenzo Greco, «fin dal primo verso» il testo emana un'«aura infernale», alla quale, nella seconda parte della poesia, si contrapporrebbe invece il «limbo», «dimensione assoluta in cui i sensi umani si perdono in quella privilegiata virtualità di liberazione e di riscatto che è la memoria»<sup>673</sup>. Il dantismo insito in *Buffalo* sarebbe tanto scoperto da aver portato Zygmunt Barański<sup>674</sup> a identificarvi un dantismo atipico rispetto alla prassi montaliana, solitamente tendente a modalità intertestuali più allusive e meno

---

<sup>669</sup> F. CARBOGNIN, *Una grammatica della dissonanza*, cit., p. 74; lo studioso nota infatti che «occorre dire che Amelia Rosselli è ben lontana dall'uso simbolico (rimbaudiano e trakliano) dei colori, anche se tra gli oggetti da lei subordinati alla medesima qualificazione, in termini coloristici, è pur possibile rinvenire una qualche sottile coerenza di tipo tematico» (ivi, p. 73).

<sup>670</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., p. 649.

<sup>671</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 144. D'altra parte, già in Montale *proda* è un dantismo che ricorre spesso (GIOVANNA IOLI, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, introduzione di Marziano Guglielminetti, Centre d'Études Franco-Italien, Université de Turin e de Savoie, Paris-Gèneve, Edition Slatkine, 1987, pp. 116 sgg.).

<sup>672</sup> LORENZO GRECO (a cura di), *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980, pp. 38 e 80.

<sup>673</sup> Ivi, pp. 81-81.

<sup>674</sup> Z. G. BARAŃSKI, *Dante and Montale: the threads of influence*, cit., a pp. 29-30: la poesia «evoke[s] directly the presence of Dante», non «in a refined manner through allusion, as in later poems, but unsubtly, even crudely [...] Dantesque situations are described directly rather than evoked more suggestively and indirectly through manipulations of Dantesques tones, lexis, and stylemes».

dirette. È interessante, poi, riportare quanto annotato da Maria Antonietta Grignani<sup>675</sup>, la quale, soffermandosi sulle riscritture tolte da *Inferno* III, ha in particolar modo rilevato l'incoerenza fra le «insistite immagini metaforiche di acqua» e l'ambientazione del velodromo (per la studiosa funzionali al rimando «alle genti dolorose che stazionano alla riva di Acheronte attendendo il traghetto di Caronte»), accostamento inaspettato che troviamo anche in *Rimai, verso una proda*.

Che l'ipotesto *Buffalo* possa stagliarsi in questa seconda strofa, in cui si è supposto di poter osservare l'effetto disgregante della "poesia ardente", quella che sfugge alle «mani» dell'io imbrattandogliele di sangue, in realtà non è così inaspettato. Come si è già ricordato, Montale era riconosciuto da Rosselli come «uno dei massimi esponenti di una tradizione incline ad asservire il metro a esigenze di natura estrinseca rispetto alle ragioni strettamente metriche»<sup>676</sup>, in *Diario in Tre Lingue*, infatti, dopo che il nono degli undici capitoletti che lo compongono è chiuso da una riflessione<sup>677</sup> che riconosce l'importanza degli «accenti» all'interno della forma-cubo, di cui costituiscono «le travi costruttorie», poiché il loro «piazzamento» ne determina le «variazioni dinamiche (volume, ritmo / piazzamento verso)», il capitoletto successivo si apre proprio sullo studio del «ritmo Montale» attraverso la scansione sillabica e accentuativa di versi tolti dalla *suite* degli *Ossi di seppia, Mediterraneo* («Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale»)<sup>678</sup>, e da due poesie de *Le Occasioni*, il primo dei *Mottetti*, *Lo sai: debbo riperderti e non posso*<sup>679</sup> («Lo sai, [sic] devo riperderti e non posso» e «come un tiro aggiustato mi sommuove»), e, ed è questo che maggiormente ci interessa, *Buffalo* («un dolce inferno a raffiche addensava»)<sup>680</sup>. L'inserimento in *Rimai, verso una proda* di *Buffalo* proprio nella strofa in cui si osservano gli effetti della perdita di controllo, di fonte al reale, sulla «forma», e di conseguenza il «senso», della poesia, dunque, non è casuale, e anzi si riconnette direttamente con le prime fasi della teorizzazione dello spazio metrico.

Prima di riprendere l'analisi di *Tende rivoluzionarie...*, occorre fare delle considerazioni in merito agli ipotesti affiorati in *Rimai, verso una proda*; infatti, è possibile osservare come nel testo la metafora dell'*iter ad Deum*, considerato come *iter* poetico la cui meta è il tipo di poesia ambito dalla voce poetante, qui invece di esprimersi attraverso le immagini del cammino ascendente (e ascetico)

---

<sup>675</sup> MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Presenze della Divina Commedia nella poesia del Novecento*, in MARGHERITA QUAGLINO e RAFFAELLA SCARPA (a cura di), *Metodi Testo Realtà. Atti del Convegno di Studi (Università degli Studi di Torino, Torino, 7-8 maggio 2013)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 69-100, a pp. 81-82. Molto dettagliata è anche l'analisi dell'intertestualità con *Inferno* III svolta da Pegorari, che definisce l'ipotesto dantesco «come necessaria chiave d'interpretazione di un testo altrimenti oscuro e per questo a lungo non apprezzato dai primi lettori di Montale» (DANIELE MARIA PEGORARI, *Amore cercato, amore perduto: Dante, Beatrice, Montale*, in «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. 4, 2007, pp. 55-76, a p. 65).

<sup>676</sup> F. CARBOGNIN, *Dall'unità base' del verso agli Spazi metrici*, cit., p. 32.

<sup>677</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., p. 635: «gli accenti sono le travi costruttorie del / cubo: – lo provocano. piazzamento accenti / provoca variazioni dinamiche (volume, ritmo, / piazzamento verso) nell'interno del cubo».

<sup>678</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p.83.

<sup>679</sup> Ivi, p. 169.

<sup>680</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., a p. 636. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., pp. 144.

e del movimento verticale, e, al momento del fallimento, della caduta o dello smarrimento orizzontale nella selva, prende la forma del viaggio per mare. Anche l'immagine nautica, però, permette di metaforizzare non solo la tensione verso l'oggetto del desiderio, ma anche l'esito fallimentare di tale ambizione, e sempre attraverso la ripresa della fonte dantesca. La "fase *construens*", infatti, è veicolata dalla ripresa delle metafore che aprono le "cantiche ascensionali" del *Purgatorio* e del *Paradiso*, la "fase *destruens*", invece, mediata dal filtro – tutt'altro che accessorio, anzi assai metapoeticamente semantico – montaliano, si avvale di un'altra imbarcazione dantesca, quella infernale di Caronte.

Lo «squilibrato ardore» che «geme» in *Tende rivoluzionarie...*, sembra di poterlo dire adesso con una certa sicurezza, può allora essere interpretato come la poesia dell'io, il cui «cuore», dimentico dello spazio metrico e vibrante dell'«angolosità» dei propri esordi, «vola nel vuoto» (vv. 6-9).

Nella terza lassa la voce poetica si rivolge a un «fratello che non ha curva interiore» (e dunque forse è affine all'«angolosità» della lassa precedente) che, in virtù delle «sequele di nastri / tagliati col forbice d'una vena artistica» (vv. 10-12), potremo forse riconoscere come un doppio di Scotellaro, che fu sindaco di Tricarico dal 1949 al 1950 e che, nella prosa *Diario Ottuso* (testo la cui composizione risale alla «seconda metà degli anni Sessanta» e ha come «termine *ante quem*» «la fine del 1968»<sup>681</sup> e che, come affermato da Rosselli, «parl[a] del [loro] incontro»<sup>682</sup>) prende le vesti del «fratello in ispirito»<sup>683</sup>; dopotutto, abbiamo osservato riemergere la figura di Scotellaro in diversi momenti del discorso metapoetico rosselliano, sia quando è tentata una via alternativa a quella originariamente imboccata con *La Libellula*, sia quando tale fase della propria ricerca è successivamente rievocata dalla voce poetante. In effetti, i «tratti» del «fratello» e le impronte delle sue «mani» sono «impr[esse]» sul «colle dignitoso», alla sommità del quale parrebbe trovarsi il «[s]uo trono», ch'egli sembrerebbe dover «comincia[re]» a «spolverare» con «mani asciutte o bianche» (vv. 13-16). Che il «fratello» sia detentore di un «trono» da «spolverare» con «mani asciutte o bianche» ci incoraggia a vedervi un doppio dell'amico lucano, dal momento che potrebbe far tornare alla mente

---

<sup>681</sup> STEFANO GIOVANNUZZI, *Notizie su Diario Ottuso*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1457-1470, a p. 1461: «A proposito di *Diario Ottuso* la Rosselli scrive a John il 20 ottobre 1968: "Have been writing more then I thought I'd continuing doing: also the beginning of a novel though nonchalantly" [...] Questo progetto autobiografico [...] appare concluso e provvisto di titolo nell'ultimo pezzo della *Nota*. Fra gli appunti datati "30/12/68" compare infatti: "Fingendo i benpensanti d'essere così luminosi mi misi a stringere nella mano questo Diario Ottuso". La fine del 1968 potrebbe costituire il termine *ante quem* per la stesura del racconto».

<sup>682</sup> A. ROSSELLI, *Fatti estremi* [1987], cit., p. 83: «In *Diario Ottuso* [...] parlo del nostro incontro, rievocando vari momenti della mia giovinezza. Quando conobbi Rocco avevo vent'anni e lui morì tre anni dopo».

<sup>683</sup> EAD., *Diario Ottuso* (1968), in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 833-849, a p. 843. Scrive Giovannuzzi (S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., p. 113): «i fatti non lasciano [...] dubbi che il "fratello in ispirito" [...] sia Scotellaro, mentre la casta [...] 'sorella in ispirito' è la protagonista, Amelia Rosselli». D'altra parte Scotellaro è definito da Rosselli come un fratello in più di un'occasione: «diventammo amici, ma proprio amici come fratello e sorella» (A. ROSSELLI, *Fatti estremi* [1987], cit., p. 83); «Lui mi faceva un po' da fratello» (EAD., *Per fuggire gli addii* [1987], cit., p. 96); «Scotellaro era per me un fratello maggiore» (EAD., *Tradurre se stessi* [1992], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 137-141, a p. 139).

il «re debolissimo» della variazione *Stesa a terra pugnalavo il mio migliore amico. Ma gli affari*<sup>684</sup>. Nel componimento, che Giovannuzzi riconosce come parte della sequenza testuale interna a *Variazioni Belliche* in cui si osserva la sovrapposizione fra le figure di Cristo e di Scotellaro<sup>685</sup>, infatti, il «migliore amico» prende poi le vesti di un «re debolissimo» «imbrattato di porpora» ed è affiancato all'io lirico, «sua regina imbrattata / di sangue»: questa immagine, secondo la lettura che ne offre Antonio Loreto<sup>686</sup>, sarebbe da rimandare anche all'ipotesto shakespeariano di *Macbeth*, che oltre a offrire all'autrice un modello «di fusione tra l'io e il tu», fornirebbe l'idea della «trasforma[zione] [del] “sangue” in “porpora” regale». Nella poesia di *Documento* sembrerebbe risuonare anche questo ipotesto (mediato dalla ripresa intratestuale) nelle «mani asciutte / o bianche» del «fratello», rovesciamento di quelle di Lady Macbeth, che «nel suo sonnambulismo-pazzia (V, 1), si strofina ossessivamente le mani [...] per ripulirle del sangue»<sup>687</sup> e lamenta la vergogna per il suo cuore «così bianco» (II, 2). La terza strofa di *Tende rivoluzionarie...*, dunque, parrebbe riprendere la variazione e “annullarla”, e tale annullamento, se calato nel ritorno mnestico del soggetto sulle diverse fasi del proprio *iter* poetico, sembrerebbe appunto restituire il ripensamento osservato all'altezza di *Serie Ospedaliera*. In effetti, in *Stesa a terra pugnalavo il mio migliore amico...*, al sacrificio poetico di Scotellaro, che prevede la sua uccisione e poi il suo «risolleva[mento]», sono correlate «la gran / gloria», «la parabola del pescecane che non ammetteva / disordine», la «fin[e]» dell'«ascesi»<sup>688</sup>, immagini che Giovannuzzi «riallacci[a] al tema della ricerca del sublime»<sup>689</sup>, che qui però sembra opportuno definire più specificamente come la ricerca metrico-mistica della forma-cubo. Per tale *quête* l'amico fraterno parrebbe essere sottoposto, in linea con quanto si è potuto osservare *supra* (3.4), a un processo di apoteosi che ricorda quello di Beatrice, senonché tale dinamica dantesca, nell'emulazione rosselliana, sembra incepparsi, come il tentativo di ripetere il viaggio verso la *visio Dei*, il cui tracciato è dalla voce poetante smarrito o decretato impercorribile. E infatti, anche in questo

<sup>684</sup> vv. 11-12: «Lui era il mio re debolissimo io la sua regina imbrattata / di sangue. Tu sei il mio re debolissimo imbrattato di porpora!»

<sup>685</sup> S. GIOVANNUZZI, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, cit., pp. 87-88 e 95-96; «[n]ella poesia si iscrive [...] un codice evangelico e cristologico» (p. 88); scrive Casadei (ALBERTO CASADEI, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle Variazioni belliche*, in «Strumenti critici», XXXIV, 3, settembre 2009, pp. 353-388, a p. 377): «l'accezione regale del 'tu' sembra far slittare la referenzialità dal tu-amico/amante, al tu/Cristo [...] 're' ucciso e quindi debole».

<sup>686</sup> A. LORETO, *Un dramma modale*, cit., p. 192: «È naturalmente Macbeth il “re debolissimo” che Lady Macbeth chiama “infirm of purpose” cioè ‘debole’ (II, 2, 50), quando sconvolto dal delitto (in cui trasforma il “sangue” in “porpora” regale) si rifiuta di completare l'opera eseguendo l'ordine della moglie: “smear | the sleepy grooms with blood” (II, 2, 47-48), cioè ‘imbratta di sangue le guardie addormentate’. È Lady Macbeth che in quel momento, provvedendo ella stessa a imbrattare di sangue le guardie ubriache, si sostituisce e si sovrappone al marito imbrattandosi di sangue a sua volta. È Lady Macbeth che, nel suo sonnambulismo-pazzia (V, 1), si strofina ossessivamente le mani, che sono a un tempo sue e di suo marito, per ripulirle del sangue, in una nuova e duplice sovrapposizione di re e regina».

<sup>687</sup> *Ibidem*.

<sup>688</sup> vv. 1-8: «Stesa a terra pugnalavo il mio migliore amico. Ma gli affari / restavano quelli che erano. Risollevo il miglior amico / ed egli mi piantava una grana che non finiva più, luce / negli orecchi che non si scandalizzavano. Finiva la gran / gloria in una bottiglia di cognac. In una bottiglia di / cognac finiva la parabola del pescecane che non ammetteva / disordine. L'ascesi era finita ma il gran dio non si sobbarcava / facilmente a grandi fatiche inutilmente...».

<sup>689</sup> S. GIOVANNUZZI, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, cit., p. 88.

caso Scotellaro parrebbe il “custode” di una via alternativa per lo spazio metrico rispetto a quella adombrata nella prima strofa, se si osserva che il «colle dignitoso» sul quale sembrerebbe lui signoreggiare potrebbe alludere all’altrettanto personificato<sup>690</sup> «colle» dantesco di *Inferno* I (v. 11), il «diletto monte» (v. 77), di cui l’aggettivazione forse risuona nel rosselliano «dignitoso» per allitterazione, isosillabismo e omoteleuto e la cui salita, che pure lo avrebbe condotto a «tutta gioia» (v. 78), è interdetta a Dante dalla «bestia», che lo obbligherà a tentare un «altro viaggio» (vv. 91-96).

Considerando quanto si è appena detto, non ci coglie troppo di sorpresa il tono della quarta e ultima strofa della poesia, che si chiude sul vuoto e la vanità di tutti gli sforzi e tentativi dell’io poetico attraverso la grafia aberrante – ma in quanto tale polisemica – «in vano» (v. 22). Le «mani» della terza strofa (v. 15), infatti, pur ripulite dal sanguinoso sacrificio delle *Variazioni Belliche*, nel verso 17 sono «amare mani», e al loro interno la voce poetica riesce a emettere solo «sproloqu[i]», poesia vuota e inconcludente, connessa a «felici / visioni d’una tranquilla morte» (vv. 17-18), che parrebbero comporsi di «vesti silenziose», quindi, anche in questo caso, incapaci di produrre la desiderata poesia dello spazio metrico, appartenenti al «passato» e, in quanto tali, capaci di produrre una visione («hanno visto», v. 20), sì dolce («in un’ombra dolce / e cara», vv. 20-21), ma tuttavia sterile («la tetra salma di venti vite / spese in vano», vv. 21-22).

In *questo è il mare oggi*, poesia molto più breve che segue di poche pagine *Tende rivoluzionarie...*, sembrano riverberate le disilluse considerazioni rilevate nell’analisi appena conclusa:

questo è il mare oggi  
in ondate più serene che squarciano  
quel tuo grido e quel tuo affanno deliberatamente

fondendosi la  
5 visione di uno strazio con uno strazio  
tutto si rifà,

e da capo e di nuovo

Se si getta uno sguardo d’insieme sul componimento, salta subito all’occhio come il testo, molto più breve di quelli precedentemente analizzati, sia privo di una struttura strofica che possa ricordare la metrica tradizionale, così come del principio ordinatore dello spazio metrico, ovvero la (perlopiù) regolare misura del numero di parole-idea in ciascun verso<sup>691</sup>. Il testo, infatti, formato da due terzine e un enfatico verso isolato in clausola, presenta, ad eccezione del secondo e dell’ultimo, versi di misure tutte differenti, con una forte oscillazione del numero di parole all’interno di essi, che va dalla

<sup>690</sup> *Inferno* I, vv. 16-17: «guardai in alto e vidi le sue spalle / vestite già de’ raggi del pianeta».

<sup>691</sup> Cfr. F. CARBOGNIN, *Dall’«unità base» del verso agli Spazi metrici*, in ID., *Le armoniose dissonanze*, cit., pp. 15-44.

misura minima di due «unità-base»<sup>692</sup>, a quella massima di otto<sup>693</sup>: parrebbe, insomma, un testo che, «deliberatamente» (v. 3), ripudia lo spazio metrico.

Tale ipotesi sembrerebbe riscontrabile anche semanticamente all'interno della poesia: l'immagine del «mare» che apre il testo è ricondotta a uno specifico momento percettivo della voce poetante che la racchiude al centro del verso ponendo agli estremi di questo il pronome dimostrativo *questo* e l'avverbio *oggi*. In tal modo è restituita al lettore una «realtà» riconducibile a quella che in *Spazi Metrici* è ritenuta l'unica esprimibile attraverso la «scri[ttura] in versi liberi», un'esperienza del reale «soggettivamente limitata», dell'io e «non anche degli altri»<sup>694</sup>.

Il moto ondoso («in ondate più serene») di «questo» soggettivissimo «mare» «squarci[a]» «deliberatamente» il «grido» e l'«affanno» del tu (vv. 2-3). La produzione poetica rosselliana è costellata di grida, e talvolta è proprio la voce dell'io lirico, e dunque la sua poesia, a configurarsi come un grido. Questo si può dire in particolar modo di quattro testi, due variazioni di *Variazioni Belliche* (*Contro del re dell'universo...* e *La pazzia amorosa...*) e due poesie di *Documento* (*Uno strepitare svelto di ali smorzate* e *Ho sognato visite di parenti*), all'interno dei quali è ben individuabile – come si ha già avuto modo di mettere in evidenza per i primi due e il quarto, *ut supra* e come si avrà modo di dimostrare in modo più approfondito per il terzo, vedi *infra* 4.2 – una trama semantica di tipo metapoetico. In *Contro del re dell'universo...*, lo si è detto, è tematizzato il dissidio interiore dell'io lirico, straziato dalle forze opposte dello spazio metrico e della propria soggettività, proprio attraverso lo sdoppiamento della voce poetica in un doppio grido («...gridavano anacoreta / e amorosa», vv. 1-2). In *La pazzia amorosa...*, invece, con un «grido» l'io fa saltare in aria la coercitiva struttura dello spazio metrico («...Vince il metallo della cassaforte / su dell'aria invariabile. Non è l'una! È l'infinito! Grido che / ricade nella strada coi suoi mattoni da cassa da sicurezza» vv. 11-13). I due componimenti di *Documento* in cui la poesia dell'io diventa un grido si trovano nel libro uno di seguito all'altro; *Uno strepitare svelto...* (in cui, lo si vedrà, la parola *grido* è parte di una triade lessematica che connette la poesia proprio alla variazione *La pazzia amorosa...*) chiude sul «grido di fanciulla senza colomba» dell'io («il mio», v. 8) il sintetico attraversamento critico della poetica dello spazio metrico interna a *Variazioni Belliche*, riattivando, grazie a riprese intertestuali e intratestuali, l'ipotesi di *Inferno* v all'interno di quella che si proporrà di interpretare come l'autoparodia pragmatica della forma-cubo. In *Ho sognato visite di parenti*, invece, l'io ricorda di aver sognato di poter «emettere un grido» (v. 4), ovvero produrre la poesia dello spazio metrico, prendendo una via alternativa rispetto a quella, non commisurata rispetto alle sue forze, dell'ascetico *iter ad Deum*; il

<sup>692</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 187.

<sup>693</sup> Il v. 1 conta quattro parole-idea, il 2 sei, il 3 otto, il 4 due, il 5 sette, il 6 tre e il 7 sei.

<sup>694</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 186.

sogno dell'io, però, è infranto, e infatti il desiderato «grido» è vanificato nella totale assenza di «suono» («senza emettere un suono», v. 12).

Dunque, tornando a *Questo è il mare oggi*, il «mare» del soggettivismo ora «squarci[a]» «deliberatamente» l'«affanno[so]» «grido» poetico dell'io, che cercava (la distanza temporale sembrerebbe resa dal doppio aggettivo determinativo *quel*, che si contrappone al «questo» del v. 1) di farsi poesia dello spazio metrico: sembrerebbe la stessa voce poetante a dirci che quella in atto è una consapevole manovra metapoetica. Sembrano rimarcarlo i versi successivi, nei quali il ciclico spandersi e ritirarsi delle onde sembra voler restituire il perpetuo tendersi («tutto si rifà, / e da capo e di nuovo», vv. 6-7) del soggetto lirico allo spazio metrico, la «visione», che tuttavia non è altro che la fusione «di uno strazio con uno strazio» (vv. 4-5), ridondante espressione che potrebbe restituire la frustrazione dell'io di fronte ai propri reiterati fallimenti, immettendo tuttavia nel testo una parola, *strazio*, che potrebbe potenziare ulteriormente la carica metapoetica della poesia. Come non pensare, infatti, al paragrafo che in *Spazi Metrici* descrive la scrittura in versi liberi:

In effetti nell'interrompere il verso anche lungo ad una qualsiasi terminazione di frase o ad una qualsiasi sconnessa parola, io isolavo la frase, rendendola significativa e forte, e isolavo la parola, rendendole la sua idealità, ma scindevo il mio corso di pensiero in strati ineguali e in significati sconnessi. L'idea non era più nel poema intero, a guisa di un momento di realtà nella mia mente, o partecipazione della mia mente ad una realtà, ma si straziava in scalinate lente, e rintracciabile era soltanto in fine, o da nessuna parte. L'aspetto grafico del poema influenzava l'impressione logica più che non il mezzo o veicolo del mio pensiero cioè la parola o la frase o il periodo.<sup>695</sup>

«L'idea [...] si straziava in scalinate lente»: parole che, anche soppesando soltanto «l'aspetto grafico del poema», sembrano aderire perfettamente a *questo è il mare oggi*, che, dunque, ora lo si può a maggior ragione ribadire, si potrebbe considerare come l'espressione grafica, oltre che semantica, dell'abbandono (perlomeno provvisorio) della ricerca dello spazio metrico, preannunciando una tendenza propria delle «poesie più recenti, posteriori al 1970, e in particolare datate fra 1972 e il 1973», ovvero la ricomparsa di «una tessitura metrica libera e una misura dei testi breve e frammentaria, a tratti aforistica, che preannunciano senza soluzione di continuità *Appunti Sparsi e Persi*», indizi, per Giovannuzzi, dell'esaurimento «del piano originale di *Spazi Metrici*» e della definizione di «uno assai diverso, sottratto a una formulazione che, per quanto rigida, permette di ricondurre l'esperienza soggettiva entro un codice universale»<sup>696</sup>.

Nonostante tale anticipazione di modalità poetiche successive, a pochissime pagine di distanza da *Questo è il mare oggi*, in *Quello scorrere primario distrutto*, l'ultimo componimento della raccolta

---

<sup>695</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 186.

<sup>696</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Documento*, cit., p. 1362.

edita nel 1976 in cui rinveniamo la parola *visione*, riemerge una più regolare scansione strofica che organizza il testo in quattro quartine:

Quello scorrere primario distrutto  
i suoi petali che camminano a ritroso  
e la rabbia di morire  
nella vita non ha limite.

5 Il mio tirassegno di piccole perle bendate  
(viene un vuoto a pensarci)  
sono io a dissolverlo  
era fatto di tempo prezioso.

Nell'occhio lamentevole fingere  
10 quel dozzinale amarsi:  
pudore della banalità  
collasso tutto ad un tratto:

il rosso accendisigaro,  
questa è una visione interiore  
15 povera di intendimento  
ma salvata da questi colori.

Saranno anche in questo caso i collegamenti intra- e intertestuali a guidare l'interpretazione del testo, altrimenti piuttosto opaco sin dal primo verso. Infatti, nonostante questo presenti in posizione incipitaria, come in *Questo è il mare oggi*, una parte variabile del discorso (in questo caso un aggettivo, «quello») determinativa, ad essere oggetto della determinazione è qualcosa di oltremodo vago, lo «scorrere primario distrutto». L'aggettivo «primario» e l'infinito sostantivato «scorrere», però, potrebbero ricordare il frammento con il quale si avvia la prima delle «cinque pagine di diario»<sup>697</sup> che compongono la *Nota (1967-1968)*, la «prosa difficile, interiore quanto la poesia»<sup>698</sup> che costituisce la seconda sezione di *Diario Ottuso*. Nella *Nota* si articola una «riflessione sulla letteratura e sulla scrittura»<sup>699</sup> attraverso la narrazione, per frammenti, della genesi di un «progetto»<sup>700</sup>, quello di una «struttura» che possa unire «determinismo della forma e stesura dell'incantato» «abbraccia[ndo] la totalità» senza «neg[are] la formosa individualità»<sup>701</sup>. In tale proposito parrebbe delinearsi la «volontà»<sup>702</sup> dell'autrice di trovare una nuova soluzione, in prosa, alla medesima

---

<sup>697</sup> STEFANO GIOVANNUZZI, *Notizie su Diario Ottuso*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1457-1470, a p. 1466.

<sup>698</sup> AMELIA ROSSELLI, *Esperimenti narrativi*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 581-82, a p. 582: «È prosa difficile, interiore quanto la poesia, ma vorrebbe riflettere come in uno specchio curvo, il razionale».

<sup>699</sup> *Ibidem*.

<sup>700</sup> EAD., *Nota (1967-1968)*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 819-829, a p. 823.

<sup>701</sup> *Ivi*, p. 821.

<sup>702</sup> *Ivi*, p. 823: «S'era illuminato il progetto: non era più una speranza ma una volontà».

problematica (esprimere una realtà universale)<sup>703</sup> alla quale aveva già cercato di porre rimedio con lo spazio metrico, svincolandosi però dalla natura costrittiva della forma-cubo, che, «neg[ando] la formosa individualità» diveniva incompatibile con la vitale poesia adolescenziale. Conviene rimandare alla similitudine che Rosselli in *Esperimenti narrativi*, la breve prosa che in chiusura di *Diario Ottuso* ne descrive le varie parti, utilizza per definire la «non chiara singola intenzione»<sup>704</sup> su cui si impernia *Nota*, «riflettere come in uno specchio curvo, il razionale»<sup>705</sup>. Uno specchio curvo è per sua natura deformante, e forse tale elasticità delle forme è proprio quella che potrebbe riuscire a evitare che un eccesso di razionalità, come accadeva nella gabbia metrica della forma-cubo, soffochi la «formosa individualità», e, al contempo, di incappare nei limiti dell'esorbitante soggettività. D'altra parte, creare una connessione fra *Spazi metrici* e *Nota* sembra ragionevole anche per quanto scritto nella parte finale del saggio del '62, in cui «la prosa» è definita come «forse [...] la più reale di tutte le forme», forma che «non pretende definire le forme»<sup>706</sup>. Sembra di poter dire, alla luce di tutto questo, che nelle pagine di diario scritte fra l'1 gennaio 1967 e il 18 dicembre 1968 Rosselli abbia appuntato i momenti salienti della ricerca di un'altra via (quella della prosa) atta a raggiungere quella meta che, nelle poesie che si stanno analizzando, è chiamata *visione*. A maggior ragione, allora, potremmo cominciare a supporre un contatto fra questi appunti e la poesia che si sta analizzando, scritta poco meno di un anno dopo (il 12 dicembre 1967)<sup>707</sup> rispetto al frammento, che, tuttavia, per poter sostenere questa ipotesi, sarà innanzitutto necessario riportare:

Intenta a descrivere il paesaggio mi intromisi; ne sgorgava irrequieta la scena primaria: trottole, caverne, demistificatorie scene. È una scena questa che mi impedisce di ragionare mentre con un mitra elegantemente vi spiàno.<sup>708</sup>

La prosa parrebbe aprirsi nel segno del conflitto fra oggettività e soggettività<sup>709</sup>. La voce narrante, infatti, pur cercando di concentrarsi nell'azione di «descrivere il paesaggio», attività di scrittura che proietta il *focus* verso l'esteriorità con apparentemente l'intenzione di darne una rappresentazione oggettiva, vi «si introm[ette]», immettendovi (parrebbe involontariamente) la propria soggettività,

---

<sup>703</sup> EAD., *Spazi Metrici*, cit., p. 186.

<sup>704</sup> EAD., *Esperimenti narrativi*, cit., p. 851.

<sup>705</sup> Ivi, p. 852.

<sup>706</sup> EAD., *Spazi Metrici*, cit., p. 189.

<sup>707</sup> S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Documento*, cit., a p. 1361.

<sup>708</sup> A. ROSSELLI., *Nota (1967-1968)*, cit., a p. 821.

<sup>709</sup> Berardinelli, nella sua *Prefazione* alla prima edizione di *Diario Ottuso*, parla di «intento» descrittivo e «delirio interpretativo»: «la spinta iniziale [in *Nota*] è il resoconto descrittivo [...] E ora da questo intento del tutto esplicito dovrà emergere “irrequieta la scena primaria”. La descrizione si mescola ad un movimento mentale che prende una curva interpretativa e che propone la raffigurazione di “demistificatorie scene”. [...] Qui si fa sempre più chiaro (come già in *Variazioni Belliche*) il carattere laboriosamente interpretativo (delirio interpretativo?) del monologo» (ALFONSO BERARDINELLI, *Prefazione*, in AMELIA ROSSELLI, *Diario Ottuso*, Roma, IBN, 1990, pp. 5-8; il testo è qui citato da S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Diario Ottuso*, cit., pp. 1457-1460, a p. 1459).

che, infatti, irrompe («sgorgava irrequieta») dal paesaggio sotto forma della «scena primaria». In psicoanalisi la scena primaria è l'inconscia fantasia infantile del coito parentale, momento fondante dello sviluppo psicosessuale dell'individuo e strettamente legata alla proibizione dell'incesto<sup>710</sup>, che, come si è già visto (*ut supra*), all'interno del sistema poetico rosselliano spesso esprime l'ingerenza della soggettività e della biografia nella scrittura; difatti, è proprio questo fantasma originario ad impedire al soggetto di «ragionare» mentre «con un mitra [...] spiàn[a]» un non meglio specificato voi. Sull'identità di questi interlocutori si possono avanzare delle ipotesi: potrebbe trattarsi della coppia genitoriale, la cui sagoma si è stagliata poco prima; tuttavia, si potrebbe anche pensare a un altro tipo di “genitorialità” e che a essere colpiti da una scarica di mitra siano i “padri letterari” dell'autrice. In effetti, nei frammenti seguenti troviamo alcuni indizi a favore della seconda possibilità: la «scamiciata eleganza», che fa pensare ai «letterati / con le camicie aperte» (vv. 8-9) di *Dialogo con i poeti*, in prossimità con i «benedetti calamai», che invece ricordano i «santi padri» de *La Libellula*<sup>711</sup>. Inoltre, nel terzo frammento è espresso anche l'esplicito confronto con il romanzo del 1967 di Cassola *Storia di Ada*, che dovrebbe suggerire un modello di «struttura per ingigantir[s]i»<sup>712</sup>, espressione che di nuovo potrebbe attivare l'intratestualità con *Dialogo con i Poeti*, in cui l'io, proprio nel confrontarsi con i «letterati», si vanta «d'esser / fra i primi gigante della passione» (vv. 17-18) (*ut supra*). Che si tratti di genitori biologici o letterari – o di entrambi –, l'atto

<sup>710</sup> Si noti che la tematica incestuosa parrebbe riemergere nel settimo dei 9 frammenti che compongono la pagina di diario: «Perché batti il petto? E esso ha bruciore che tu non immagini nella scura notte che trascinandosi dietro una pelle d'asino, fece quel che non poteva nascondersi: si bruciò» (A. ROSSELLI, *Nota (1967-1968)*, cit., a p. 822). La «pelle d'asino» «trascina[ta]» «nella scura notte», infatti, potrebbe rimandare alla fiaba popolare francese *Pelle d'asino*, che racconta di una principessa che, per sottrarsi dall'indesiderato e incestuoso matrimonio col padre, gli chiede in dote doni «impossibili», fra i quali la pelle dell'asino la cui lettiera, invece di riempirsi ogni mattina di sterco, si riempiva di monete d'oro. Ottenuto inaspettatamente anche questo regalo, la principessa, vestita della sola pelle d'asino, fugge dal regno paterno.

<sup>711</sup> v. 1; anche nel poemetto, in realtà, «i santi padri» hanno un significato ambivalente: «i santi padri sono sicuramente i padri biologici e reali Carlo e, verrebbe da dire, Nello, – ma anche i padri della tradizione letteraria e artistica» (L. BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 55). Così, anche se con una propensione per l'interpretazione metaletteraria, pure per Lo Russo: «L'impulso poetico nasce se, contro, dietro [...] la Santità etica e ideologica del fare letterario in quanto latore di Verità-Giustizia-Libertà» (R. LO RUSSO, *I Santi Padri e la Figlia dal cuore devastato*, cit., p. 70). Anche nel saggio di Gentili e Gualdo prevale un'interpretazione metaletteraria: «Chi sono i “santi padri” e in che cosa consiste il “salto” compiuto dall'autrice e dai padri stessi? La successiva evocazione dell'avanguardia [...] suggerisce che [...] si stia metaforicamente parlando dell'avvicinarsi di tradizioni poetiche [...] i “santi padri” sono dunque i poeti della tradizione letteraria» (S. GENTILI e I. GUALDO, *Amelia Rosselli lettrice di Petrarca*, cit., pp. 24-25). Fusco, pur menzionando inizialmente una generica ribellione al «potere istituzionalizzato, sia esso religioso, politico, culturale», ritiene evidente la «diffidenza dell'autrice rispetto ai luoghi di potere della cultura letteraria» e, «allo stesso tempo, ai “ricchi artisti”, ovvero agli artisti imborghesiti e alle loro ambizioni narcisistiche» (FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007, pp. 25-26). Savettieri parla di un'indeterminata «autorità paterna, sia essa sacra o terrena» (CRISTIANA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella Libellula*, in A. CORTELLESA, *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 48-59, a p. 52). Venturini, invece, offre un'interpretazione in chiave politica: «nell'espressione “i santi padri”, oltre al diretto riferimento al mondo clericale, è presente anche quella ai padri Rosselli, Carlo e Nello [...] Non è escluso, poi, che sia presente anche un'allusione alla morte di Stalin, avvenuta nel marzo del 1953, e celebrata dal PCI come la morte di un eroe» (M. VENTURINI, *La Libellula, o della libertà*, cit., p. 88).

<sup>712</sup> EAD., *Nota (1967-1968)*, cit., p. 821: «Che corvée di matti! Che elegante ritrovo! Che scamiciata eleganza! Orari fuori turno e benedetti calamai», «Una struttura per ingigantirmi. “Storia di Ada”: determinismo della forma e stesura dell'incantato. Quante mattonelle per disegnarti un appiccio!».

di imbracciare contro di loro una mitragliatrice e di travolgerli con una scarica di proiettili si può supporre rappresenti metaforicamente l'atto di scrivere, se si ricorda l'ultima lassa di un'altra poesia di *Serie Ospedaliera* che si è analizzata (*ut supra* 3.4), *Forse morirò...*, in cui il soggetto poetico si ritrae mentre prova inutilmente a ordinare razionalmente («arguisce, sceglie una via, non / conforme alle sue destrezze») un «fiume di parole» che, invece di travolgerla, «la mitragli[a]» (vv. 28-30): si potrà notare che, così come nella poesia della raccolta del '69 la sventagliata di mitra è accostata all'immagine fluviale, generando una sovrapposizione fra la violenza della raffica di colpi e quella del rapinoso scorrere del fiume, anche nel primo frammento della *Nota* è riconoscibile questa stratificazione di immagini, dal momento che la «scena primaria» «sgorg[a]» e proprio di fronte a «questa» «scena» l'io «spian[a]» la mitragliatrice («con un mitra elegantemente vi spiano»).

Tornando a *Quello scorrere primario distrutto*, allora, non potremo non accorgerci di come, se accettiamo di supporre che l'aggettivo *primario* sia riconducibile al concetto psicanalitico sul quale si apre la *Nota*, di nuovo questo si ritrovi unito a un verbo, *scorrere*, di norma utilizzato per indicare il movimento delle acque lungo l'alveo fluviale e a un aggettivo, *distrutto*, che potrebbe rimandare alla mortifera mitragliata della prosa. Il sottotesto metapoetico, però, nella poesia di *Documento* sembrerebbe attivato anche attraverso l'immagine floreale, evocata sineddoticamente dai «petali» del verso 2. Se infatti si sottrae alla lassa un piano di lettura metapoetico, difficilmente sarà comprensibile sia l'attribuzione di «petali» allo «scorrere primario», sia l'azione del «cammina[re] a ritroso» che a loro è imputata (v. 2); se invece si impugna tale chiave interpretativa, non solo il fatto che lo «scorrere primario» “fiorisca” – ovvero generi poesia – risulta comprensibile e coerente con quanto detto fino a ora, ma anche che la poesia che scaturisce da esso sia una “poesia retroflessa”, rivolta al ripercorrimiento, per l'appunto, del proprio pregresso cammino poetico, che avvicinato ai concetti, intrecciati fra loro, di vita e morte («e la rabbia di morire / nella vita non ha limite», vv. 3-4), potrebbe forse anche avere in sé l'idea del «cammin di nostra vita» (*Inf.* I, 1) dantesco.

Anche la seconda strofa diventa semanticamente accessibile al lettore solo se posta sotto alla lente metapoetica. Il «tirassegno di piccole perle bendate» dell'io (v. 5), che l'io stesso «dissolv[e]» (v. 7), nonostante tale disgregazione parrebbe procurargli un senso di angosciosa perdita («viene un vuoto a pensarci», v. 6) – anche perché il soggetto vi aveva impiegato «tempo prezioso» (v. 8) – infatti potrebbe essere immagine della ricerca dello spazio metrico, che, lo si ricorda, appena qualche pagina di *Documento* prima, in *Questo è il mare oggi*, parrebbe essere respinto da parte dell'io.

Prendiamo in considerazione, innanzitutto, la particolare immagine delle «piccole perle bendate», in cui salta subito all'occhio l'ipallage, ovvero l'attribuzione dell'aggettivo «bendate» alle «piccole perle» invece che all'io, disattendendo quelle che sarebbero le aspettative del lettore. La figura

sintattica esorta a dare una certa attenzione all'accostamento fra le due immagini, che ritroviamo in un'unica altra poesia rosselliana, *E l'albeggiare sarà*:

E l'albeggiare sarà  
quella fila di perle tu porti ogn'ora slacciato sul tuo perleo  
collo, smagrito, o! le  
ossa camuffate, che  
5 premono, nel eccitato sconvolto riso. E tu le  
bende porterai su quei tendini  
spezzati dalla furia di amare  
giocondamente.

Si tratta della seconda poesia di *Variazioni Belliche*, e proprio a causa della sua posizione nella raccolta d'esordio dell'autrice, successiva a *Roberto, chiama la mamma...* di cui si è ricordato più volte il forte valore programmatico (*ut supra* 3.3), la presenza, al suo interno, di due futuri semplici proprio in relazione con le due parole sulle quali ci si sta soffermando – le «perle», infatti, determinano il predicato nominale («quella fila») della copula «sarà» (vv. 1-2), mentre le «bende» sono il complemento oggetto di «porterai» (v. 6) – lo si giudica un dato non trascurabile.

Daniela La Penna ha messo in evidenza come nelle due sezioni di *Variazioni Belliche*<sup>713</sup> emerga una profonda differenza nell'uso dei tempi verbali: mentre in *Poesie* c'è una preponderanza di tempi verbali commentativi (presente indicativo, passato prossimo e futuro), tipici del genere lirico, in *Variazioni*, invece, prevarrebbe l'uso dei tempi verbali narrativi (imperfetto, passato remoto, trapassato prossimo), propri del genere epico (e i suoi eredi, il romanzo e la novella). La studiosa argomenta persuasivamente che la «chiara opposizione temporale» tra le due sezioni rispecchi «una differente interpretazione della progettualità lirica», quella di *Poesie* «intesa in termini puri», quella di *Variazioni* «impregnata di una concezione spuria, eterodossa, prosastica»<sup>714</sup>. Riguardo all'uso del futuro in *Poesie* (tempo verbale che occorre in questa sezione 18 volte, in *Variazioni* 8)<sup>715</sup>, La Penna si concentra in modo particolare sul futuro negativo (7 occorrenze), «prefigurazione [...] di altri potenziali traumi emotivi», caratterizzato da una funzione «iussiv[a]» atta a «delimita[re] [...] un perimetro angusto in cui l'azione» dell'io lirico può agire, poiché l'«azione è avvertita come un varco pericoloso, una minaccia per la propria individualità»<sup>716</sup>. In *E l'albeggiare sarà*, tuttavia, i futuri non sono negativi, e anche il loro valore semantico parrebbe diverso da quello riconosciuto da La Penna nelle forme negative, dal momento che non sembrerebbero implicare la delimitazione dello spazio

---

<sup>713</sup> D. LA PENNA, *Spazio metrico, tempi verbali e moduli sintattici*, cit. La studiosa si rifà alle teorie di Harald Weinrich (HARALD WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 2004, pp. 23-27, 56).

<sup>714</sup> D. LA PENNA, *Spazio metrico, tempi verbali e moduli sintattici*, cit., p. 70.

<sup>715</sup> Ivi, si vedano le tabelle a pp. 69-70.

<sup>716</sup> Ivi, p. 72.

d'azione dell'io lirico, bensì la proiezione nel futuro del suo progetto poetico, prescritto dall'io – sdoppiatosi nel tu al quale si rivolge – a se stesso. Che si tratti di una sorta di “dichiarazione programmatica” poetica lo fa pensare, oltre all'uso dei futuri e alla posizione del testo all'interno della raccolta, l'infinito sostantivato «albeggiare», se si tiene a mente la funzione metapoetica assunta dall'immagine dell'alba nella poesia rosselliana. L'io poetico, dunque, secondo questa ipotesi interpretativa, si mostrerebbe fiducioso nei confronti della realizzazione del «babelare commosso» che nella poesia incipitaria della raccolta aveva scelto come propria lingua poetica («posponi la tua convinta orazione per / un babelare commosso...» vv. 7-8) e parrebbe ora visualizzarlo proprio nell'immagine del vezzo di perle però «slacciato» («fila di perle tu porti ogn'ora slacciato sul tuo perleo / collo», vv. 2-3), immagine che forse allude al rapporto della voce poetica con la tradizione lirica<sup>717</sup>, di cui si nutre ma dalla quale al contempo riesce a rendersi indipendente, e in quella dei «tendini / spezzati dalla furia di amare / giocondamente» e quindi «bend[ati]» (vv. 6-8), che potrebbe sempre prefigurare un tipo di poesia lirica (che potrebbe essere paragonata all'abbraccio erotico proprio per influsso dell'ipotesto rimbaudiano *Aube, ut supra*) che si distingue da quella tradizionale grazie a un incremento di «furia» e giocondità amorose, binomio che potrebbe ricordare la poesia *Non da vicino ti guarderò...* Della forte valenza metapoetica di questo testo, che si trova ad appena due poesie di distanza da *E l'albeggiare sarà*, si ha già avuto modo di parlare: ora basterà ricordare che a distinguere l'io dal tu, che in questo testo sembra rappresentare la tradizione lirica, è proprio il maggiore «ardore» del primo, che, per vaticinare (attraverso l'uso di un futuro semplice) il proprio distanziamento dal tu, proietta l'immagine di «gioconde terrazze» che «solcheranno il suolo» («...Colmo di rimpianto tu / continui a vivere, io brucio in un ardore che non / può sorridermi. E le gioconde terrazze dell'invernale / rissa di vento, grandine, e soffio di mista primavera / solcheranno il suolo della loro riga cruenta», vv. 3-7).

Se si ammette l'esistenza di un legame intratestuale fra *Quello scorrere primario distrutto* e *E l'albeggiare sarà*, la seconda lassa della poesia di *Documento* si fa più leggibile: lo slancio programmatico del testo della raccolta del 1964, infatti, potrà essere stato tradotto dalla voce poetica nella dinamica metafora del tiro a segno (forse innestando, per altro, anche un contatto con il mitragliare del primo frammento della *Nota*). Tuttavia, l'assertivo protendersi verso il futuro della poesia di *Variazioni Belliche* parrebbe cambiato di segno, poiché le «perle» in cui avrebbe dovuto sostanzarsi l'innovativa poesia rosselliana sono ora «piccole», e le «bende», che avrebbero dovuto avvolgere i «tendini spezzati» dall'impetuosa gioia creativa, ora sono diventate fasce che coprono gli

---

<sup>717</sup> Sembra incoraggiare questa ipotesi il fatto che, come segnalato da Francesco Carbognin (F. CARBOGNIN, *Dalla postilla al verso*, cit., p. 37) «il lemma *perleo* [...] proviene [...], direttamente e unicamente, dal D'Annunzio di *Primo Vere*».

occhi dell'io, le cui risolte mire poetiche, dunque, parrebbero ora sarcasticamente palesarsi come un tirare alla cieca.

La dissoluzione dello spazio metrico sembra lasciare spazio, nella terza strofa, a una poesia posticcia («fingere / quel dozzinale amarsi», vv. 9-10) e patetica («occhio lamentevole», v. 10), che però, per «pudore della banalità» (v. 11), causa l'improvviso sgretolamento dello stesso io lirico («collasso tutto ad un tratto», v. 12). In questi versi, meno opachi dei precedenti, ci sono comunque alcune parole e sintagmi sui quali attardarsi brevemente, «dozzinale» e «pudore della banalità». L'aggettivo *dozzinale*, infatti, che senz'altro avrà innanzitutto la funzione di stratificare, assieme alla «banalità» del verso successivo, il concetto di poesia ipocrita introdotto dal «fingere» del verso 9, si trova nel sintagma «pudore dozzinale» in una variazione di *Variazioni Belliche* alla quale la critica ha dedicato una certa attenzione, *Il Cristo trainava (sotto della sua ombrella) (la sua croce) un*<sup>718</sup>.

Nella variazione l'«itinerario di ascesa spirituale»<sup>719</sup> del soggetto lirico («...Io salivo i gradini della / pietà molto ben concentrata in me stessa, con la croce quadriforme / della sua durezza alle spalle...», vv. 8-10) è narrativizzato attraverso il suo ripercorrimento della *Via Crucis*, che «esplicitamente sancisce» l'«identificazione fra l'io e il Cristo», producendo «una vera e propria solenne investitura»<sup>720</sup> del soggetto («...Io che cado supina dalla croce m'investo della / sua mantella di fasto originario...», vv. 17-18). L'*imitatio Christi* è marcata e intessuta nel testo tramite «l'attributo della croce, assegnato indifferentemente»<sup>721</sup> ora a Cristo, ora al soggetto, e proprio dalla croce, scrive Bisanti, «si sviluppa un'altra isotopia di fondamentale importanza: quella relativa alla forma degli oggetti e di tutte le manifestazioni del mondo fenomenico», all'interno del quale per la studiosa si realizzerebbe una contrapposizione fra «forme spezzate e angolose», simboleggianti «angoscia e sofferenza», e «forme curve e indistinte, potenzialmente positive ma destinate a soccombere» in un

---

<sup>718</sup> «Il Cristo trainava (sotto della sua ombrella) (la sua croce) un / informe materiale; parole trainanti nella polvere del dipinto / del chiostrò di vetro. Sotto alla sua chiostrà di vetro / il Cristo trainava una sciabola. Dodici pecore sogghignavano / distrattamente alla sua predica. Io montavo in arabeschi / il mio pudore dozzinale, su per le vetrate ricurve della / sua sala da pranzo, margherite colate in piombo su dei prati / e i cieli oscuranti di blu feroce. Io salivo i gradini della / pietà molto ben concentrata in se stessa, con la croce quadriforme / della sua durezza alle spalle. Il Cristo incrociato era una / colomba, che spaziava teneramente, lusingava con la sua coda / i teneri colori del cielo appena accennato. Il Cristo deformava / il mondo in mille maniere, catacombe delle lacrime. I suoi / occhi Bizantini splendenti e crudeli stagliavano rondinelle / nel cavo del cuore. La crudeltà si taceva forse meno maestra / del mondo, o universo con la sottana troppo piccola, se lui / piangeva. Io che cado supina dalla croce m'investo della / sua mantella di fasto originario. Bellezza armonia che scintilli / anche per i prati ora secchiti: marmo che non cade, curva / di spalla sepolta e rinata, con la spala che intacca i geroglifici / del mondo. Forma cunea, alfabeto - triangolo, – punta al cielo / le tue dita sporcate di terriccio».

<sup>719</sup> C. CARPITA, *Trova queia Parola Soave*, cit., p. 54.

<sup>720</sup> T. BISANTI, *Il dialogo negato*, cit., p. 424.

<sup>721</sup> Ivi, p. 423: «L'equazione io-Cristo è qui sapientemente costruita attraverso la sintassi dell'enunciato, caratterizzato da una struttura nettamente paratattica che allinea in successione una serie di proposizioni principali, il cui soggetto occupa quasi di regola il primo posto all'interno della frase. Tralasciando le frasi in cui compaiono altri soggetti, si delinea un'alternanza del seguente tipo: il Cristo – il Cristo – io – il Cristo – il Cristo – io. Trait d'union fra i due elementi è l'attributo della croce, assegnato indifferentemente all'uno o all'altro».

mondo «fatto di geroglifici [...] indecifrabile e composto di forme angolose e spigolose»<sup>722</sup> («...Bellezza armonia che scintilli / anche per i prati ora secchiti: marmo che non cade, curva / di spalla sepolta e rinata, con la spada che intacca i geroglifici / del mondo. Forma cunea, alfabeto – triangolo, – punta al cielo / le tue dita sporcate di terriccio», vv. 18-22). Non alla stessa conclusione arriva Moro, secondo il quale la cristologizzazione del soggetto lirico consentirebbe «la riabilitazione della “bellezza” [...] altrove [in *e cosa voleva quella folla, ut supra*] esplicitamente ripudiata»: «“rinata”» (attraverso «una vera e propria resurrezione») sarebbe ora «in grado di risplendere anche nell’aridità della contingenza» e «agire sul codice cifrato retrostante la realtà fenomenica, scombinandolo», come «l’imperativo che infine il soggetto le indirizza stabili[rebbe]», essendo «la sua prerogativa [...] superare i confini del contingente per rivelare, additandola, la dimensione trascendente»<sup>723</sup>. A differenza di Bisanti, inoltre, per Moro l’«insistito riferimento a forme spigolose o triangolari, e la complessiva tensione verso l’alto» dipenderebbe dal fatto che la variazione «presupp[rebbe] la memoria di uno o più precedenti simbolici», tanto da poter apparire, almeno inizialmente («... nella polvere del dipinto / del chiostro di vetro», vv. 2-3) una poesia ecfastica; in particolare, Moro individuerrebbe un possibile modello nella *Resurrezione* di Piero della Francesca «per l’evidente analogia tematica, per la simile evidenza di determinati elementi corporali (v. 20: “spalla”; v. 22: “dita”), e soprattutto per l’analogo equilibrio geometrico»<sup>724</sup>.

In realtà, non sembra necessario, per quanto suggestivo, lo specifico riferimento iconografico identificato da Moro per condividere quanto da lui asserito relativamente alla valenza positiva degli elementi testuali che rimandano a forme geometriche e angolose. Nel testo, infatti, è possibile tracciare quella che si potrebbe immaginare come una *climax* formale che, partendo da un estremo di informalità iniziale, l’«informe materiale» che «Cristo train[a]» all’inizio della variazione (vv. 1-2), passa dagli intricati «arabeschi» sui quali il soggetto «montav[a]» (verbo che potrà essere inteso, al

<sup>722</sup> Ivi, p. 424: «È sempre a partire dalla croce che si sviluppa un’altra isotopia di fondamentale importanza: quella relativa alla forma degli oggetti e di tutte le manifestazioni del mondo fenomenico. Saranno da ricondurre a questa sfera espressioni come ‘informe materiale’, ‘vetrate ricurve’, ‘croce quadriforme’, ‘cielo appena accennato’, ‘deformava il mondo’, ‘cavo del cuore’, ‘curva di spalla’, ‘forma cunea’, ‘triangolo’. Alle forme spezzate e angolose – di cui la croce è, naturalmente, il prototipo – che recano in sé angoscia e sofferenza e si caricano di attributi quali la durezza o la pesantezza, si contrappongono le forme curve e indistinte, potenzialmente positive ma destinate a soccombere: bellezza e armonia scintillano, ma i prati sono ‘secchiti’, e il mondo è fatto di geroglifici, un alfabeto indecifrabile e composto di forme angolose e spigolose. L’immagine finale è di fortissima icasticità: l’indice puntato verso il cielo non riuscirà a svelare il mistero, perché le dita, ‘sporcate di terriccio’, tradiscono un legame indissolubile con il mondo terreno».

<sup>723</sup> A. MORO, *La ricerca del «supremo potere»*, cit., pp. 96-97.

<sup>724</sup> Ivi, p. 97. Un interesse rosselliano per l’opera pittorica di Piero della Francesca, anche se manifestatosi successivamente rispetto alla composizione della sezione *Variazioni*, può essere provato dalla presenza nella biblioteca persona dell’autrice del volume PIERO DELLA FRANCESCA, *L’opera completa di Piero della Francesca*, presentazione di ORESTE DEL BUONO, apparati critici e filologici di TIZIANA FRATI, Milano, Rizzoli, 1967 (FAR 566), nono volume della collana *Classici dell’arte Rizzoli*, di cui nella biblioteca dell’autrice si trovano 16 (oltre alla monografia sull’opera di Piero della Francesca, sono presenti quelle dedicate a Raffaello, Caravaggio, Mantegna, Eduard Manet, Giorgione, Ingres, Watteau, Giambattista Tiepolo, Velásquez, Giovanni Bellini, Rousseau il Doganiere, Rembrandt, il Greco, Fattori, Boldini) degli 111 numeri che la compongono.

contempo, sia nel senso di *assemblare*, sia di *spostarsi in alto*) il proprio «pudore dozzinale» (vv. 5-6), e approda alla «croce quadriforme» che l'io porta sulle «spalle» mentre «sal[e] i gradini della / pietà» (vv. 8-10). *Climax* che si raddoppia nella seconda metà del componimento, ripartendo dal potere «deforma[n]te» di Cristo, che, capace di trasformare «il mondo in mille maniere» (vv. 12-13), genera poi, attraverso la resurrettiva «curva / di spalla sepolta e rinata» (vv. 19-20), la «forma cunea [...] – triangolo →» (v. 21). Ai due capi del testo, che coincidono a due estremi opposti delle due *climax* (e ciò permette in un certo senso di considerarli come gli estremi di una medesima curva ascendente) e in corrispondenza con il massimo di amorfità e il massimo di forma, troviamo le «parole trainanti» («un / informe materiale; parole trainanti», vv. 1-2) e l'«alfabeto» («forma cunea, alfabeto – triangolo →» v. 21): l'incremento di “formosità” del reale sembra correlato non a una condizione negativa, ma al ritrovamento di un «alfabeto» che potrà permettere all'io di comporre parole non più «inform[i]» e capaci, se non di raggiungere il «cielo», perlomeno di «punta[re]» ad esso (v. 21). Anche in questa variazione, sottoforma di una verticale («montavo» v. 5, «salivo» v. 8) *via Crucis*, sembra di poter scorgere il paradigma del viaggio metrico-mistico; non a caso, tale penoso percorso ascensionale è necessariamente vincolato alla «croce quadriforme» (v. 9), che non potrà che essere l'emblema dell'enorme sacrificio necessario alla conquista del cubico spazio metrico, prefigurato nell'aggettivo *quadriforme*. Viene da pensare alla variazione, che precede di non troppe pagine *Il Cristo trainava...*, *Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga*, in cui l'impossibilità di raggiungere le forme universali dello spazio metrico, metaforicamente espressa attraverso l'immagine dell'esclusione dalla città divina («fuori dalle sue mura», v. 2), determina nell'io una rivolta contro l'autorità divina che cerca di prendere la forma di una teomachia «verbale, quasi una tenzone atta a chiarire chi sia il vero responsabile della “colpa” che Dio parrebbe attribuire agli “uomini” (v. 1)»<sup>725</sup>. Tuttavia, la comunicazione con il divino è inattuabile, proprio perché l'io non riesce a «trov[are]» un adeguato «alfabeto» («l'alfabeto che non trovo», v. 3): in *Il Cristo trainava...*, dunque, l'«alfabeto» necessario a entrare in contatto con il divino, e quindi a ricevere la visione metrico-mistica, parrebbe recuperato attraverso la dolorosa e faticosa *imitatio Passionis Christi*. Così come in *Se la colpa è degli uomini...* il modello dantesco ha un ruolo fondamentale<sup>726</sup>, anche in questa

<sup>725</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 128-129.

<sup>726</sup> Oltre al *topos* della Città di Dio, «che si può trovare nella *Commedia* per indicare l'Empireo», è possibile riconoscere nel testo l'eco del canto dei lussuriosi («il “vento veloce”, che, calato nel contesto di ribellione a Dio e accostato al presentimento di dannazione (vv. 7-9), sembr[a] derivare da quello vorticoso di *Inferno* v, in cui, per altro, emerge un altro tema fondamentale di questa variazione, l'incomunicabilità con il divino», *Inf.* v, 91-92: «se fosse amico il re de l'universo, | noi pregheremmo lui de la tua pace») e quella dei versi 52-93 di *Purgatorio* XVI, in cui è delineato il concetto di libero arbitrio («Rosselli parrebbe ribellarsi alla conclusione alla quale è condotto il lettore della *Commedia*, cioè che “se 'l mondo presente disvia, / in voi [il genere umano] è la cagione” (vv. 82-83). Successivamente (vv. 94-129) il canto si sviluppa in chiave politica affrontando il problema della necessità della divisione del potere spirituale da quello temporale; Rosselli non sembra interessata a tale questione, ma la metafora che introduce il passaggio tematico potrebbe averla colpita. Infatti, spiega Marco Lombardo, per evitare che l'uomo sia sedotto dai beni terreni che lo distolgono dal vero bene a cui è naturalmente predisposto, serve sulla terra “guida o fren” (v. 93) che indirizzi a Dio l'anima umana, ed

variazione gioca un suo ruolo. Come intuito da Tanet<sup>727</sup>, infatti, i «geroglifici del mondo» che possono essere «intacc[at]i» grazie alla resurrezione della «Bellezza» (vv. 18-21), rimandano a una metafora «legata a doppio filo con la cultura cristiana», quella del *liber naturae*, che «con Dante [...] si espande e amplifica fino a formare una vasta costellazione simbolica che culmina nell'ultimo canto del *Paradiso*», quando il pellegrino, dopo aver «ficca[to] lo viso per la luce eterna» poté scorgervi, «legato con amore in un volume, / ciò che per l'universo si squaderna» (vv. 80-87).

Torniamo dunque a *Quello scorrere primario distrutto*, concentrandoci sul possibile contatto testuale fra questa poesia di *Documento* e *Il Cristo trainava...*; nella variazione, lo si è visto, il «mont[are] in arabeschi / il [...] pudore dozzinale» sembrerebbe metaforizzare una delle fasi della ricerca dello spazio metrico da parte della voce poetante, fase precedente al cammino ascetico: anche se l'io ancora non ha cominciato il proprio cammino verticale, parrebbe, nella contemplazione delle «vetrate ricurve» (v. 6) del «chiostro di vetro» (v. 3), proiettarsi con la mente verso di esso; si potrebbe pensare quindi che il «pudore dozzinale» che l'io «arabesc[a]» sia la poesia ancora in verso libero della prima sezione di *Variazioni Belliche – Poesie* – di cui fa parte *E l'albeggiare sarà*, del cui spirito “proiettivo-programmatico” si è già detto. In *Quello scorrere primario distrutto*, dunque, dopo la dissoluzione dello spazio metrico (vv. 5-8), il soggetto lirico parrebbe tentare di ricostituire la condizione poetica precedente, che tuttavia si concretizza solo in una sua versione fasulla e banale: «fingere / quel dozzinale amarsi: pudore della banalità» (vv. 10-11). Ma sul sintagma «pudore della banalità», sembrerebbe aver agito anche un passo della *Libellula*, ovvero la lassa ventitreesima, in cui, secondo la lettura portata avanti in questo capitolo (*ut supra*), il soggetto lirico esorterebbe se stesso, al fine di mettere in atto la metamorfosi poetica che dovrebbe rendere possibile l'approdo all'universale spazio metrico, a liberarsi del «pudore della [...] verginità» («...Dissipa tu / il pudore della mia verginità;...», vv. 477-478); di nuovo, dunque, parrebbe di ritrovare nel componimento della raccolta del '76 una trasposizione degradata, in quanto non recuperabile nella sua condizione originale, di una precedente rappresentazione della poesia slegata dalla forma chiusa dello spazio metrico.

E in effetti, l'ultima lassa del componimento parrebbe proporre al lettore un'esperienza visionaria alternativa a quella dello spazio metrico, non una visione mistica, ma bensì una quotidiana e oltremodo terrena, il «rosso accendisigaro» (v. 13). La dantesca visione dei tre cerchi, dei quali parrebbe qui trasparire in particolare il «terzo» che «parea foco» (*Par.* XXXIII, v. 119), sembrerebbe qui rimpicciolita e de-spiritualizzata nel concreto cerchio rosso della presa accendisigari; e infatti, al

---

è per questo che “convenne rege aver, che discernesse / de la vera cittade almen la torre” (vv. 95-96). È qui svolta l'immagine agostiniana della città di Dio, con tanto di “torre”, che Rosselli potrebbe aver metonimicamente traslato nelle “mura di grossolana cinta” (v. 2)» (*ibidem*).

<sup>727</sup> M. VAGLIO TANET, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism*, cit., p. 195.

contrario della *visio Dei* paradisiaca, che «sola [s]'intend[e], e da sé intelletta / e intendente sé am[a] e arrid[e]» – pur offrendosi alla comprensione, seppur limitata, del pellegrino, che può restituirne solo un'idea parziale e debole («Oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto! e questo, a quel ch'i' vidi, / è tanto, che non basta a dicer “poco”», vv. 121-123) –, quella rosselliana è una «visione interiore / povera di intendimento», e tuttavia l'unica «salvata da questi colori» (vv. 14-16), l'unica, sembrerebbe di poter dire, scampata al «dissolv[imento]» (v. 7) e al «collasso» (v. 12) dell'edificio poetico (e della voce poetica) dello spazio metrico.

Prima di procedere e affrontare le ultime tre tappe, presenti nel poemetto *Impromptu*, del tracciato disegnato dalla parola *visione* nell'opera rosselliana, sembra opportuno ripercorrerne il segmento inscritto nelle cinque poesie di *Documento* di cui si sono svolte le analisi testuali. In *Figlia di un amore...* la voce poetante parrebbe dichiarare insoddisfacenti gli esiti («poca / visione», vv. 11-12) della propria ricerca metrico-mistica e distruttive le rigide leggi iper-razionalizzanti dello spazio metrico, che, invece di contenere e regolare l'informe e traumatizzata soggettività dell'io, la annichiliscono. La frustrazione della voce poetica, in *L'amore che ci divide e ci unisce...* e *Tende rivoluzionarie...*, si fa sempre più netta: nel primo testo non solo gli sforzi per raggiungere la forma-cubo vengono additati, con biasimante sarcasmo, come vuote velleità indirizzate a un progetto poetico discontinuo e contraddittorio, ma il soggetto lirico denuncia anche come tali vanagloriose ambizioni l'abbiano distolto e allontanato dalla realtà impedendogli di agire attivamente nella storia («Qualunque in questi tuoi versi decapitati da forze ignote rivoltate / al cielo con le sue visioni...» vv. 11-13); nel secondo componimento, invece, a essere presa di mira dalla voce poetante sembrerebbe essere la sperimentazione, messa in atto in *Serie Ospedaliera*, di una via alternativa rispetto a quella di *Variazioni Belliche* per la realizzazione dello spazio metrico, via che, in definitiva, conduce sempre, seppure con maggiore dolcezza, a una vacuità mortifera («sproloquiare in felici / visioni d'una tranquilla morte», vv. 17-18). Tali sfiduciate e scettiche considerazioni sembrerebbero produrre due diversi esiti: in *questo è il mare oggi* lo “sfracellamento”<sup>728</sup> della metrica chiusa, rinnegata sia nel dettato del testo, sia da un punto di vista grafico, anticipazione del ritorno, negli ultimi testi del libro, della voce poetica alla composizione in verso libero attraverso lo «strazio» della forma-cubo («fondendosi la / visione di uno strazio con uno strazio», vv. 4-5); in *Quello scorrere primario...*, invece, osservata l'impraticabilità della restaurazione, se non attraverso una poesia inerentemente fasulla, delle maniere precedenti alla metrica chiusa, la voce poetica parrebbe

---

<sup>728</sup> Si è scelta questa parola rifacendosi a come Rosselli, in una lettera a Fortini del 17 aprile 1979, descrive «38» delle «poesie» di *Documento*: «38 poesie possono essere considerate di specie 'libera' (ma secondo me derivano dal verso chiuso misurato ad inizio e poi in un certo senso sfracellato)» (AMELIA ROSSELLI, *Lettera a Franco Fortini*, in, EAD., *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 39-41, a p. 40).

approdare – e rassegnarsi – all'unica visionarietà a sua disposizione, tutta terrena e «povera di intendimento», «ma salvata» (vv. 15-16).

### 3.6 Impromptu

Come si è poc'anzi anticipato, dopo l'approdo rosselliano a una visionarietà mondana e materiale, la parola *visione* riaffiora nella produzione dell'autrice solo dopo più di dieci anni in *Impromptu*, poemetto che vide la luce nella «mattinata»<sup>729</sup> dell'8 dicembre 1979 e che poi, poco dopo essere uscito nel 1980 su «Nuovi Argomenti», fu pubblicato per i tipi di San Marco dei Giustiniani con introduzione di Giovanni Giudici nel 1981. Che questa latenza ultra-decennale corrisponda in parte (a partire dal 1973, anno a cui risalgono le poesie più tarde di *Documento*) a quello che Rosselli definì in più occasioni come un periodo di silenzio creativo<sup>730</sup>, ma che in realtà coincide con gli anni in cui veniva stesa la «seconda parte della sezione» *Poesie di Appunti Sparsi e Persi*, risalente agli anni 1974-1977<sup>731</sup>, non è un dato che si giudica insignificante, dal momento che i 26 testi che la compongono si possono considerare come «prosecuzione della seconda stagione» di *Documento*, «quella che si inaugura col progressivo abbandono di strutture metriche rigidamente organizzate»<sup>732</sup>, prendendo spesso – salvo alcune eccezioni, fra le quali «(*A Pier Paolo Pasolini*)», poesia sulla quale si tornerà più avanti – la forma di «pochi versi, apparentemente liberi da ogni stretto vincolo retorico»<sup>733</sup>. In sostanza, riprendendo le fila del discorso metaforico e metapoetico che si sta cercando di sviluppare in questo capitolo, sembrerebbe di poter affermare che la rinuncia in *Documento* alla *visio* metrico-mistica, e quindi l'abbandono dell'*iter ad Deum* dantesco per tentare «linee di ricerca alternative alla strategia 'neoclassica'», «più vicin[e] alla metrica libera»<sup>734</sup>, abbia prodotto, parallelamente, la scomparsa del lessema *visione* dal vocabolario rosselliano, che lo riacquista solo

---

<sup>729</sup> A. ROSSELLI, *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], cit., p. 194.

<sup>730</sup> Oltre alla già citata intervista rilasciata a Petriagnani del 1978 (A. ROSSELLI, *Persa in un bosco* [1978], cit.), cfr.: la lettera inviata al fratello John dall'autrice il 6 aprile 1980 («Have just managed after a seven year bout of just picking out bits *perhaps* brilliant out of bad poetry I was trying to write under CIA interdiction, to throw down a nine page short poem called 'Impromptu'», Cartella 11, Fondo Amelia Rosselli del Centro Manoscritti dell'Università di Pavia; il passo citato della lettera è in GIAN MARIA ANNOVI, *On the Border of Silence: Amelia Rosselli's Impromptu*, in AMELIA ROSSELLI, *Impromptu. A Trilingual Edition*, Toronto, Guernica Editions, 2014, pp. 7-43, a p. 11); EAD., *Partitura in versi* [1992], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 142-146, p. 146 («...mi è già capitato di non scrivere nulla per sei anni, poi d'un colpo è venuto fuori il poemetto *Impromptu*»); EAD., *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], cit., p. 194; EAD., *Non si può diventare poeti forzati* [1995], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 157-166, a p. 157 («Non scrivevo da sette anni, rimuginavo, rimuginavo un'idea del poemetto molto leggero...»).

<sup>731</sup> GABRIELLA PALLI BARONI, *Notizie su Appunti Sparsi e Persi*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1435-1455, a p. 1445.

<sup>732</sup> Ivi, p. 1442.

<sup>733</sup> Ivi, p. 1449.

<sup>734</sup> Ivi, p. 1442; Palli Baroni sottolinea come «anche fra i primi 60 testi della raccolta», che conta 86 poesie, «non tutti, neanche i più antichi, sembrano congrui con le scelte metrico-formali che caratterizzano la fase iniziale di *Documento*: questi testi [...] attestano la presenza di linee di ricerca alternative alla strategia 'neoclassica'», essendo «più vicini alla metrica libera».

con *Impromptu*, quando la voce poetica sente «l'esigenza di tornare» alla forma chiusa dello spazio metrico<sup>735</sup>, che si rimanifesterebbe nelle 13 lasse contestualmente a un «salto stilistico»<sup>736</sup>.

Il ritorno alla forma-cubo nel poemetto non si traduce nel verso a «campitura larga» de *La Libellula* e delle *Variazioni*: come nota Palli Baroni, le strofe di *Impromptu* ricordano piuttosto quelle della «poesia degli anni Settanta», e «la frantumazione» alla quale queste sono sottoposte «finisce per rasentare l'isolamento di schegge poetiche come negli *Appunti*» della seconda parte di *Appunti Sparsi e Persi*<sup>737</sup>. Pure, oltre a «una solida e coerente tenuta poematica», garantita da «ponti tematici e linguistici, da metafore, autocitazioni e dalla rete fitta di *enjambement*», capace di produrre un verso «largo, elastico che ha bisogno di continuare nell'altro», e dalla «musicalità» generata da un'«orchestrazione semantico-fonica di riprese, iterazioni, allitterazioni, rime al mezzo, rime-ponte [...] forme ortografiche volutamente scelte perché [...] musicali»<sup>738</sup>, lo spazio metrico torna nel testo<sup>739</sup>, come vedremo, anche attraverso l'impiego di immagini metaforiche: oltre a quella della visione, quella del campo (di grano, di battaglia, ma anche come sinonimo di camposanto) e quella del quadro (inteso in termini pittorici).

Tali immagini metaforiche si avvicinano proprio nelle lasse 3 e 6, all'interno delle quali, in totale, la parola *visione* si incontra tre volte. Cominciamo dunque a prendere in esame questi passi, partendo dalla lassa 3, dove troviamo il lessema al verso 12:

### 3.

questa notte con spavaldo desiderio  
scesi per le praterie d'un lungo fiume  
impermeato d'antiche abitudini  
ch'al dunque ad un segnale indicavano

5 melma, e fiato. Solo sporcizia  
sì, vidi dall'ultimo ponte, dubitando

---

<sup>735</sup> AMELIA ROSSELLI, *Il linguaggio della realtà* [1991], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 125-131, a p. 129: «È un sistema [lo spazio metrico] che ho progettato in direzione del futuro, tant'è che successivamente l'ho sempre mantenuto. Quello era il mio metro. Non sono mai riuscita a scapparne. Anche in *Documento* ho dato un'esemplificazione di come, entro questo sistema, si possa dare una situazione di verso libero. Anche se comincio qualche cosa, è capitato con *Impromptu*, pian pianino sento l'esigenza di tornare a questa struttura».

<sup>736</sup> EAD., *Non si può diventare poeti forzati* [1995], cit., p. 166; anche nella prima lettera inviata all'editore Giorgio Devoto l'11 luglio 1980 Rosselli sostiene che a distinguere *Documento* e *Impromptu* sia uno «sbalzo tecnico» (la lettera è consultabile in AMELIA ROSSELLI, *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003, p. 7).

<sup>737</sup> GABRIELLA PALLI BARONI, *Notizie su Impromptu*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1415-1434, a p. 1430.

<sup>738</sup> Ivi, pp. 1430-1431; Palli Baroni cita A. ROSSELLI, *Non si può diventare poeti forzati* [1995], cit., p. 161: «Spezzatura è un termine troppo forte per definire l'*enjambement*, perché il verso non si spezza ma continua nell'altro [...] Nella mia poesia l'*enjambement* credo sia un'eredità anglosassone, quella del verso largo, elastico che ha bisogno di continuare nell'altro. Più è largo il verso più è morbido lo spezzamento, cosa che non mi sembra di vedere nella tradizione italiana [...] È anche un modo molto musicale di fare poesia».

<sup>739</sup> È interessante riportare anche quanto segnalato da Annovi (G.M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit., pp. 26-27), ovvero che «in one of the three surviving manuscripts of *Impromptu* there is a pencil drawing of a square above the poem's title. This geometrical shape is at the very base of Rosselli's compositional technique, as she explained in her essay *Spazi metrici*».

d'una mia vita ancora rimasta al  
sole, non per l'arrosto ma per

il fuoco è buona: se a tutti divenne  
10 già prima ch'io nascessi – indifferente

la mia buona o cattiva sorte, dall'altr'angolo  
che non da questa visione crematorizzata

dalla mia e vostra vita terrorizzata  
se resistere dipende dal cuore

15 piuttosto dalle sottane s'arrota  
la *Mistinguette*, la vita sberciata  
per un attimo ancora, se sesso  
è così rotativo da apparire poi  
vano a questo recitativo che mi  
20 faceva passare per pazza quando  
arroteandomi dietro ad ogni scrivania

sorvegliavo i vostri desideri d'essere  
lontani dalla mia, rotativa nella  
notte specchiata nel lucido del

25 vetro che copre le vostre indifferenze  
alla mia stralunante morte.

La lassa si apre su una notturna *promenade* dell'io, che segue le sponde erbose («le praterie») «d'un lungo fiume / impermeato d'antiche abitudini» che «ad un segnale indicavano // melma, e fiato» (3, vv. 1-5). Quella intrapresa dalla voce poetante sembrerebbe una catabasi («questa notte [...] / scesi...») letteraria, una *nekya* atta a evocare non solo il «ricordo» di Pier Paolo Pasolini, esplicitamente interpellato nella lassa precedente (2, vv. 15-18: «...E tu frassine / oh lungo fratello d'una volta / chiamato Pierpaolo, un ricordo // soltanto ho delle tue vanaglorie»), ma anche i propri “padri letterari” e la propria personalissima storia letteraria.

Ma andiamo con ordine, partendo dal primo e più scoperto oggetto del rito negromantico rosselliano, Pasolini, per l'appunto. La critica ha ampiamente illustrato la massiccia presenza pasoliniana nel poemetto<sup>740</sup>, attorno alla quale, già dal primo verso – «Il borghese non sono io», per Nelson Moe polemica risposta alla *Notizia* con cui, quasi vent'anni prima, Pasolini aveva accompagnato l'esordio di Rosselli come poeta definendo la sua lingua come priva di determinazione

---

<sup>740</sup> Oltre a N. MOE, *At the margins of dominion*, cit., cfr.: EMMANUELA TANDELLO, *Ultimo canto di Saffo*, in EAD., *La fanciulla e l'infinito*, cit., pp. 101-116; G.M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit.; RICCARDO COLLINA, 'Nel verso impenetravi la | tua notte' *Appunti per un'eredità pasoliniana nei versi di Amelia Rosselli*, in «Incontri», anno 37, f. 2, pp. 1-19.

storica e intrinsecamente liberale<sup>741</sup>, si svilupperebbe uno dei nuclei tematici di *Impromptu*, quello politico<sup>742</sup>, che naturalmente si intreccia con quello metaletterario<sup>743</sup>, come è evidente nella lassa 3. La discesa nella «notte» che la inaugura, infatti, parrebbe riecheggiare quella pasoliniana de *Il pianto della scavatrice*<sup>744</sup>. Se effettivamente fosse così, allora si potrebbe dire che Rosselli abbia qui scelto il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* – l'unica opera in cui, a suo avviso, il poeta era riuscito a comporre una poesia civile capace di raggiungere una «visione totale», scevra di una «sofferenza troppo intima, troppo personale» che altrove gli aveva impedito di «farsi interprete della realtà comune»<sup>745</sup> – come «sua guida oltre il ponte [...] dell'aldilà»<sup>746</sup> lungo un viaggio discensivo di chiara matrice dantesca.

<sup>741</sup> N. MOE, *At the margins of dominion*, op., cit., p. 193: «The opening line of the poem, 'Il borghese non sono io', clearly positions the poetic act within the structure of social class. I would suggest reading this unusual opening as a response and protestation to Pasolini's denial of her text's historical determinateness, as well as to his assertion that Rosselli's writing was irreducibly 'liberal'. Rosselli repeats this gesture a few stanzas later – 'Difendo i lavoratori / difendo il loro pane a denti / stretti' – and, again, in the last lines of the poem – 'E se paesani / zoppicanti sono questi versi' (my emphasis)». Nella *Notizia* (P. P. PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, cit., pp. 66-68), Pasolini scrive che a «rende[re]» la lingua poetica rosselliana «storicamente o almeno correntemente determinata» sono «unic[amente]» quelli che egli definisce i «lapsus» rosselliani, strumenti che, oltre ad «assicura[re] storicità, continuità e stabilità a dei testi che sono in realtà dei soffi spirituali [...] epilettici» presentano «un mondo tipicamente liberale e irrazionale», dal momento che «tutto lo "spirito" della società liberale è [...] fondato sui lapsus come deformazione linguistica» («la deformità» comporterebbe infatti «una più integrale capacità di resistenza» grazie alla «crea[zione] intorno a sé [di] una cerchia insuperabile di morte e di sacralità»); Pasolini, scegliendo «il tema del lapsus» come chiave per entrare in un «testo che si propone come ineffando», arriva a identificare come «il fondo del libro della Rosselli [...] la grande cultura liberale europea del Novecento».

<sup>742</sup> Nel 1992 Rosselli sostiene di aver «ricomincia[to] a parlare di politica» in *Impromptu*: «...mi è già capitato di non scrivere nulla per sei anni, poi d'un colpo è venuto fuori il poemetto, *Impromptu*. [...] lì ricominciai a parlare di politica, se pure in modo larvato. Ero iscritta al PCI dai ventotto anni, facevo lavoro di base; in quei versi si alternano nettissime sentenze politiche e frasi a bella posta censuranti» (A. ROSSELLI, *Partitura in versi* [1992], cit., p. 146).

<sup>743</sup> Cfr. N. MOE, *At the margins of dominion*, op., cit., p. 193, e in particolare il terzo dei «three essential political moments» riconosciuti dallo studioso nel poemetto: «a stated refusal of the dominant, bourgeois class position; a stated solidarity with the dominated, working class; and, finally, and most significantly, the entanglement of the poetic act itself in this class history, in this history of dominion»; questo terzo momento, esplicitato nelle parole «...E se paesani / zoppicanti sono questi versi...» (13, vv. 20-21), per Moe innesca una «crucial move»: «from the poet's position in the social web to the poem's. Here the verses themselves take on the position of a victimized, disabled underclass [...] They suggest that the politics of such poetry does not simply concern the poet's class affiliation and solidarity but the body of poetic expression itself, the verse. The poem, the verse, is then situated in society, no less than society (class society) lies within the verse».

<sup>744</sup> vv. 6-19: «Ecco nel calore incantato // della notte che piena quaggiù / tra le curve del fiume e le sopite / visioni della città sparsa di luci, // echeggia ancora di mille vite, / disamore, mistero, e miseria / dei sensi, mi rendono nemiche // le forme del mondo, che fino a ieri / erano la mia ragione d'esistere. / Annoiato, stanco, rincaso, per neri // piazzali di mercati, tristi / strade intorno al porto fluviale, / tra le baracche e i magazzini misti / agli ultimi prati...» (PIER PAOLO PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 2016, p. 70.) Lo ipotizza Ambra Zorat, che analizzando l'influsso pasoliniano nel poemetto, vi identifica un fitto dialogo con *Le ceneri di Gramsci* (A. ZORAT, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit., pp. 93-107). Già nell'appellativo rivolto a Pasolini nella lassa 2, «frassine», come messo in luce da Annovi (G. M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit., p. 18), è possibile intravedere un'allusione al titolo della raccolta di poesie del '57: «Frassino is the Italian for 'ash tree', a compound name that provides a direct link to Pasolini's most famous poetry collection, *Gramsci's Ashes*» [...] *Frassine* can be considered as another password and is a crucial example of the functioning of what Daniela La Penna [DANIELA LA PENNA, *La mente interlinguistica. Strategie dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli*, in VINCENZO ORIOLES e FURIO BRUGNOLO (a cura di), *Plurilinguismo e letteratura. Atti del XXVIII convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000)*, Roma, Il calamo, 2002, pp. 397-415] called Rosselli's 'interlinguistic mind': what is apparently obscure at one linguistic level (the Italian, in this case) is clarified by Rosselli's interlinguistic integration, provided by the translation»; la grafia aberrante *frassine* in luogo di *frassino*, inoltre, per Annovi potrebbe dipendere da un ricordo autobiografico rosselliano: «'Il Frassino' was in fact the name of a family friend's villa in Troghi, near Florence, where she and her mother spent the summer of 1946» (G. M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit., pp. 17-18).

<sup>745</sup> AMELIA ROSSELLI, *Scienza e istinto* [1977], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 18-22, a p. 21.

<sup>746</sup> E. TANDELLO, *Ultimo canto di Saffo*, cit., p. 107.

Si è autorizzati ad avanzare l'idea della presenza, dietro a questi versi, del dantesco «schema della 'viaggio-visione'»<sup>747</sup>, per due ragioni: da una parte perché Rosselli stessa ha indicato l'aver «studiato molto a fondo un canto di Dante dell'*Inferno*» come una delle «scintill[e]» che fecero «scoppia[re]» la scrittura di *Impromptu*<sup>748</sup>; dall'altra, il fatto che nella poesia (*a Pier Paolo Pasolini*), composta poco più di tre mesi dopo l'assassinio di Pasolini<sup>749</sup>, l'incontro con il «lungo fratello d'una volta» è rievocato nel segno di quello fra Dante e Virgilio. Nella terza lassa della poesia<sup>750</sup>, infatti, la voce poetica ricorda quando, affaticata («faticavo») e bisognosa di «imparare a vivere», fu soccorsa da Pasolini, che, «tutto tremolante, [s]'avvicin[ò] / ad indicar[le] altra via». A un primo sguardo, in questi versi sembra che all'io lirico, la cui condizione esistenziale ricorda quella del pellegrino appena uscito dalla selva, il cui «animo» è paragonato a «quei che con lena affannata, / uscito fuor del pelago a la riva, / si volge a l'acqua perigliosa e guata» (*Inf.* I, 22-25) e il cui «corpo» è «lasso», (v. 28), sia sovrapposta la figura dantesca, e a Pasolini, che, come Virgilio che dice a Dante che gli «convien tenere altro viaggio» (v. 91), «indic[a]» all'io un'«altra via», quella della guida. Tuttavia, il fatto che la guida-Pasolini sia «tutt[a] tremolante», ci porta ad addentrarci maggiormente nel testo: in *Inferno* I, proprio nel verso precedente al 91, infatti, sono «le vene e i polsi» di Dante a «tremar»<sup>751</sup>. Su Pasolini, insomma, Rosselli parrebbe proiettare sia il pellegrino, sia la guida; questa doppia “impersonificazione” si può scorgere anche nella strofa successiva di (*a Pier Paolo Pasolini*), dove è il tu a «prega[re]» l'io («...ma siccome pregavi / io chiusi la porta», vv. 16-17), e dunque,

<sup>747</sup> CARMELO PRINCIOTTA, *Una rilettura di Impromptu*, in «Studi (e testi) italiani», 39, 2017, pp. 213-236, a p. 229.

<sup>748</sup> A. ROSSELLI, *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], cit., p. 209; Rosselli accosta allo studio di Dante quello delle «poesie tradotte in tedesco con testo a fronte della Bachmann»; relativamente all'influenza dell'autrice tedesca su Rosselli cfr.: SILVIA DE MARCH, *Voci di creature incatenate. Amelia Rosselli ascolta Ingeborg Bachmann*, in «Enthymema», VII, 2012, pp. 173-182 e G. M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit., pp. 23-24. Annovi e Princiotta hanno avanzato delle ipotesi relativamente a quali canti infernali potrebbero essere stati oggetto di studio da parte di Rosselli prima della scrittura di *Impromptu*: il primo sottolinea come «the presence of a highly uncommon verb such as *rimpalmare* (to recaulk), which Dante uses in *Inf.* XXI, 7, is not enough to confirm that she is really referring to this particular canto, nor to determine its actual relevance in reading *Impromptu*. Possibly one of Rosselli's 'playful virtuositities', we can only notice that Canto XXI begins with Dante contemplating from a bridge the 'astounding darkness' of Malebolge, a great pit filled with a kind of boiling tar similar to what the Venetians used to patch their ships and so make them impermeable to water. Darkness and an 'impermeated' riverbank of slime is also what the subject sees from a bridge at the beginning of *Impromptu*'s third stanza» (G. M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit., p. 22); il secondo (C. PRINCIOTTA, *Una rilettura di Impromptu*, cit.), invece, suppone che «il colloquio postumo» con Pasolini potrebbe essere «modellato sul canto di Brunetto Latini» e produrre «versi che commistionano coinvolgimento emotivo e distanziamento moralistico» (pp. 228-229), inoltre, in modo più generico, ritiene che il «linguaggio dell'invettiva lieviti[i] dal fondo della *Commedia*» (p. 230) e che «Dante prest[i] a Rosselli anche il linguaggio della profezia» (p. 232).

<sup>749</sup> Il dattiloscritto riporta la data 13/02/1976 (cfr. G. PALLI BARONI, *Notizie su Appunti Sparsi e Persi*, cit., p. 1445).

<sup>750</sup> vv. 10-13: «Faticavo: ancora impegnata / ad imparare a vivere, senonché / tu tutto tremolante, t'avvicinavi / ad indicarmi altra via». Il ricordo dantesco è già stato rilevato da Annovi: cfr. GIAN MARIA ANNOVI, *Altri corpi: poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008, pp. 109-110; ID., *On the Border of Silence*, cit., p. 20: «Rosselli describes the shock for Pasolini's death also in a poem included in *Appunti sparsi e persi* [...] In the *Divine Comedy*, Dante uses the expression 'altra via' twice in relation to Virgil, the dead poet who guides him through hell. By adopting the same expression, Rosselli acknowledges the importance of Pasolini's mentorship for her poetic career».

<sup>751</sup> Annovi (ID., *Altri corpi*, cit., p. 110) ipotizza invece che si tratti di un riferimento a *Inferno* V: «...il riferimento a Dante [nella poesia (*a Pier Paolo Pasolini*)] è esplicitato da un altro prelievo, quello rinvenibile nel Pier Paolo "tutto tremolante" che pare proprio il "tutto tremante" Paolo del Canto V, dove anche la vicinanza dei nomi lascia poco spazio ai dubbi».

apparentemente a ripetere il *miserere* dantesco («*Miserere di me*», gridai a lui», v. 65). È possibile ipotizzare che la stratificazione dantesca operata da Rosselli su Pasolini possa dipendere dall'opera pasoliniana stessa: nella *Divina Mimesis*, pubblicata postuma nel novembre 1975, infatti, Pasolini si sdoppia, prendendo le vesti sia di Dante, sia di Virgilio. Non è inverosimile, d'altro canto, che nel lasso di tempo intercorso fra la pubblicazione della *Divina Mimesis* e la stesura di (*a Pier Paolo Pasolini*) Rosselli possa aver letto<sup>752</sup> la frammentaria riscrittura pasoliniana dei canti I-IV e VII della *Commedia*, e che tale lettura potesse ancora riverberarsi sul ricordo dell'amico quando la poeta scrisse il poemetto dopo poco più di quattro anni, facendo sì non solo che Pasolini vi possa prendere le vesti della guida oltremontana, ma che sia proprio il Pasolini delle *Ceneri di Gramsci* a essere investito di tale ruolo, dal momento che nella *Divina Mimesis* a ricoprirlo è il Pasolini «piccolo poeta civile degli Anni Cinquanta»<sup>753</sup>.

Il Pasolini delle *Ceneri*, come si diceva, scorta l'io poetante lungo una catabasi che non è solo un viaggio oltremontano, ma bensì, coerentemente con il fatto che il viaggio dantesco è nell'opera rosselliana metafora della ricerca poetica, un viaggio a ritroso nel suo passato poetico. Il «fiume» sulle cui sponde si dipana il cammino rosselliano è infatti «impermeato», forma aberrante di *permeato* su cui a breve si tornerà, di «antiche abitudini / ch'al dunque ad un segnale indicavano // melma e fiato» (3, vv. 3-5). Occorre soffermarsi sia sulle «antiche abitudini», sia su ciò che esse «indicavano»<sup>754</sup>, la «melma» e il «fiato».

Per quanto riguarda le «antiche abitudini», occorrerà spezzare il sintagma, che è attestato solo nel poemetto, e soffermarsi su alcune occorrenze particolarmente significative dell'aggettivo *antico* e del sostantivo *abitudine* (e dei loro derivati). Relativamente all'aggettivo, nella prima lassa de *La Libellula* Rosselli impiega l'avverbio derivato *anticamente* per definire la propria scrittura poetica: «...rimo anticamente con una modernità / che non sospettavo nei miei imbrogli» (vv. 105-106)<sup>755</sup>. Come scritto da Fusco, «la parola 'imbrogli' [...] denuncia la tensione della Rosselli a voler *letteralmente* 'imbrogliare' più voci in un unico coro *con-fuso*, come fili diversi in una stessa matassa»<sup>756</sup>, lessema che d'altra parte può essere messo in relazione ai versi 87-88 («E la sapiente virgoletta sarà il nostro gioco / del destino...»), in cui il «gioco di destino» (destino letterario) che

---

<sup>752</sup> Nella biblioteca rosselliana non è presente questo testo, che potrebbe comunque essere andato disperso. Per una rassegna dei testi pasoliniani presenti nel Fondo Amelia Rosselli conservato a Viterbo si veda: CARLO SERAFINI, *Pier Paolo Pasolini nel fondo Amelia Rosselli*, in P. MARINI, M. G. PONTESILLI, L. TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia*, cit., pp. 93-112. Anche Princiotta non esclude l'influenza su *Impromptu* della lettura della *Divina Mimesis* (C. PRINCIOTTA, *Una rilettura di Impromptu*, cit., p. 226).

<sup>753</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975, p. 16.

<sup>754</sup> Da notare che il verbo *indicare* è anche quello attribuito a Pasolini nella poesia di *Appunti Spari e Persi*, v. 13 «ad indicare altra via».

<sup>755</sup> Veneruso (MARIA VENERUSO, *La Libellula: alle origini della sperimentazione di Amelia Rosselli*, in «InOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 105-129, a p. 126) rimanda a T.S. Eliot, *Ash Wednesday*, IV: «The new years walk, restoring / Through a bright cloud of tears, the years, restoring / With a new verse the ancient rhyme».

<sup>756</sup> F. FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 32.

l'io vaticina per se stesso (come suggerisce la forma verbale) è «la sapiente virgoletta», l'obliqua pratica citazionista rosselliana<sup>757</sup>, che dovrà produrre quella che il soggetto desidera che sia la propria poesia, un rimare «antic[o]» e «modern[o]», o, come l'autrice avrebbe poi definito la poesia dello spazio metrico, «postclassic[o]»<sup>758</sup>. L'aggettivo, poi, è utilizzato da Rosselli due volte nella variazione, già menzionata per la sua marcatissima valenza metapoetica (per la quale si rimanda *supra* e *infra*), *Ma se la morte vinceva...*; nel testo l'assimilazione da parte dell'io lirico del dono divino dello spazio metrico corrisponde alla «nasc[ita]» nella sua «testa» del «ritorno impossibile / alle antiche maniere» (vv. 10-11), stato di grazia che però viene meno proprio perché alla postclassica forma-cubo l'«antica civiltà descritta nei libri», la tradizione lirica<sup>759</sup>, sfugge non «f[acendosi] domare» (vv. 17-18).

Delle proprie «abitudini» la voce poetica parla nella dodicesima lassa de *La Libellula*, orchestrata sulla ripetizione con variazione dell'attacco de *La Chimera* campaniana, del cui riuso metapoetico, che mette in circolo nell'intertesto rosselliano anche la prima redazione della poesia (*Montagna – La Chimera*), si è già ampiamente discusso. Il soggetto infatti «...Non s[a] se / tra il male che [la] vuole» e il «sorriso» del tu-Chimera «esista / la pietra della differenza», e se sia possibile «accordare» la sua «anim[a]», seppure «gemell[a]» di quella del tu, al «suono flebile» del tu-Chimera, e tale dubbiosa condizione non sembra poter essere rischiarata («non vedo la luna apparire») e lascia nell'oscurità «gli spuntati roccioni delle [sue] abitudini»<sup>760</sup>. Se continuiamo ad ammettere l'ipotesi secondo la quale la Chimera rappresenterebbe l'ambita poesia universale dello spazio metrico, allora potremo dire che qui l'io parrebbe domandarsi se sia possibile appropriarsi di questa poesia, o, meglio, lasciare che essa plasmi le sue «abitudini», che, dunque, sarebbero da intendere come la sua prassi poetica. Ipotesi che sembrerebbe trovare riscontro anche nell'occorrenza della parola *abitudine*, nuovamente al plurale, che troviamo nella variazione *Se tu suoni un flauto troppo puramente entro i boschi*; in questo caso, però, le «abitudini» alle quali l'io teme di non riuscire a conformarsi sono quelle del tu:

<sup>757</sup> Ida Campeggiani (I. CAMPEGGIANI, *Sull'oggettività dei contenuti di Amelia Rosselli*, cit., pp. 135-136) dà un'interpretazione diversa, avanzando l'ipotesi secondo la quale, «ammesso che con “virgoletta” Rosselli designi proprio una forma di interpunzione», la parola starebbe a indicare l'uso del «dash come una sua variazione che suggella metalinguisticamente il proposito espresso. Essa è “sapiente” perché reca sul testo il segno di quell'inerzia cui l'io si abbandona, non più responsabile degli sviluppi della sua scrittura. In questo senso può dirsi una metonimia per l'atto della scrittura».

<sup>758</sup> A. ROSSELLI, *Il linguaggio della realtà* [1991], cit., p. 129.

<sup>759</sup> Cfr. DANIELA LA PENNA, *La metafora ventosa nella poesia di Amelia Rosselli*, in E. TANDELLO e G. DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», cit., pp. 309-327, a p. 323; C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 124-125: ai vv. 14-16 («antica civiltà descritta nei libri tu sei la rivolta che / non si fece domare, tu sei il mare che tinge di rosso la / sfuriata dei venti e porta all'alba una canzone») la tradizione lirica è definita attraverso un'amalgama di materiali danteschi: «il mare che tinge di rosso la / sfuriata dei venti» unisce i versi 29-30 («che muggia come fa mar per tempesta, | se da contrari venti è combattuto») e 90 («noi che tignemmo il mondo di sanguigno») di *Inferno* V.

<sup>760</sup> vv. 289-294: «...Non so se / tra il male che mi vuole e tuo sorriso esista / la pietra puntata della differenza: se gemelle / le nostre anime sono, non so come accordarle / al tuo suono flebile non vedo la luna apparire / di tra gli spuntati roccioni delle mie abitudini».

«Se tu suoni un flauto troppo puramente entro i boschi / privilegiati della tua caverna riempita di muffa, io non / ti posso seguire entro il tanfo delle tue abitudini...» (vv. 1-3). Gualdo ha sottolineato come questo «“pifferaio-guida”» sia «figura di Dio»<sup>761</sup>: di nuovo, dunque, il lessema *abitudine* sembrerebbe caricato di un significato metapoetico, che qui emergerebbe ancor più nettamente, in quanto *habitus* ascetico necessario all'*iter* metrico-mistico. E non è trascurabile, fra l'altro, il fatto che in entrambi i testi l'atto di adattare le proprie abitudini o di assumerne delle altre sia accostato all'idea di armonizzare con un suono: sia esso quello «flebile» del tu-Chimera o quello del «flauto» del Dio-pifferaio.

La prossima poesia che si vorrebbe prendere in considerazione, tratta dal libro *Serie Ospedaliera*, è *Risposta*<sup>762</sup>; questa non presenta, a dire il vero, la parola *abitudine*, bensì l'aggettivo *abituale* che tuttavia ne condivide l'origine etimologica e, di fatto, indica ciò che si fa per abitudine. Nel testo il soggetto appare preda del «contrasto tra le ferite e l'ingranaggio», tanto che, pur «spazia[ndo]» «una colomba», ovvero librandosi liberamente nello spazio, si è «pers[o] a cercare colombelle» (vv. 1-2). Il «contrasto» che tanto occupa la mente dell'io fa pensare a quello fra la poesia lirica e autobiografica del «verso traumatologico»<sup>763</sup> e quella, controllatissima, dello spazio metrico. Se si ricorda quanto si è detto riguardo al valore metapoetico che questo tipo di volatile – che si è supposto sia stato caricato di tale valenza per l'influsso delle similitudini ornitologiche di *Inferno* V, *ut supra* – assume nella poesia rosselliana, poi, verrà spontaneo domandarsi se la scelta del verbo *spaziare* non sia casuale, ma il frutto di un volontario e autocritico ammiccamento proprio alla poesia dello spazio metrico; una risposta affermativa a questo quesito sembrerebbe offrirla il fatto che nella variazione *Il Cristo trainava...*, in cui l'*imitatio Christi* sembrerebbe indicata come la via che può condurre l'io alla *visio* metrico-mistica (*ut supra* 3.5), «il Cristo incrociato» è «una colomba, che spazi[a] teneramente» (vv. 10-11). Smarrita e insonne<sup>764</sup> («Ruvido il guanciaie mentre non dormi...», v. 5) la voce poetica sembra cercare sollievo nella preghiera («...Per essere / nelle mani di Dio giunsi le mani, le punte

<sup>761</sup> I. GUALDO, «Contro gli Dei brandivo una piuma», cit., p. 525 n. 83. Gualdo mette in luce come tale “guida-pifferaio” sia anticipata nella variazione *All'insegna del Duca di Buoninsegna, il duca guidava*, in cui è «evoca[to] il ricordo del duca dantesco per antonomasia, Virgilio» (ivi, p. 252).

<sup>762</sup> *Risposta*: «contrasto tra le ferite e l'ingranaggio una colomba spaziava / ma mi persi a cercare colombelle. Seduta stante convocai / anzi cominciai per bere, e il limone questa volta spartito / in parti eguali cresceva nel vaso da notte riempito di tè. / Ruvido il guanciaie mentre non dormi, una rosetta sul porta / calza, tiracalze; strettoie delle difficoltà. Per essere / nelle mani di Dio giunsi le mani, le punte alleggerite da / una pressione civica interna. // O un Dio o un'ombra: era lo stesso per chi cerca il sonno. / Rivoltame nelle giungle dei sampietrini oppure chiare acque / e fresche ombre, il mangiame dei nostri polli è abituale, / tu non ridi se ti sparano. Volli tentare il pieno ne ricavai / strette misure».

<sup>763</sup> *Forse morirò, forse ti lascerò...*, v. 22.

<sup>764</sup> Trattando i temi caratterizzanti della raccolta *Serie Ospedaliera*, Florinda Fusco scrive: «Esteso è altresì il campo semantico del *sonno*, parola usata generalmente nell'accezione di stato di ignoranza, di non conoscenza dell'altro e di non attenzione verso l'altro [...] al sonno si contrappone uno stato di *insonnia*, che nel testo coincide con una mancanza di riposo profondo dell'io a causa del suo continuo dover lottare: l'io è “insonne” o “senza sonno”, ed è in cerca di sonno: “o un Dio o un'ombra: era lo stesso per chi cerca sonno”» (F. Fusco, *Amelia Rosselli*, cit., p. 95). Si ritiene che la lotta, nel caso del testo che si sta analizzando e che Fusco cita in chiusura di paragrafo, sia quella per la conquista dello spazio metrico.

alleggerite da / una pressione civica interna...», vv. 6-8), il cui reale destinatario è però indifferente per il soggetto assonnato («O un Dio o un'ombra: era lo stesso per chi cerca il sonno», v. 9), che, come in un letto, si vòlta e rivoltà<sup>765</sup> «nelle giungle di sampietrini» o nelle «chiare acque / e fresche ombre» (vv. 10-11). Nella strofa che chiude *Risposta*, quella in cui troviamo l'aggettivo *abituale*, il taglio metaletterario si fa netto in corrispondenza dell'affioramento di due ipotesti ibridati fra loro, quello dantesco di *Inferno* I e quello petrarchesco della canzone *Chiare, fresche et dolci acque* (Rvf CXXVI)<sup>766</sup>. Il verso 9 ricorda il *miserere* dantesco («“Miserere di me”, gridai a lui, / “qual che tu sii, od ombra od omo certo!”» vv. 65-66) sia per la sua struttura disgiuntiva, sia per l'espresso disinteresse nei confronti delle due possibilità. Anche il tema dell'insonnia potrebbe forse derivare dal – si ritiene consapevole – travisamento del verso 11 del canto, «tant'era pien di sonno a quel punto», di cui l'espressione *essere pieno di sonno* sarebbe reimpiegata da Rosselli per indicare uno stato di forte sonnolenza dovuta all'insonnia, e non il dantesco e metaforico intorpidimento liminare di chi, al risveglio, è ancora assonnato. A questo verso fortemente dantesco segue invece, come si è anticipato, un amalgama intertestuale: la struttura disgiuntiva, infatti, oppone il «rivoltàme nelle giungle di sampietrini», che fa pensare a come Dante davanti alla prima delle tre fiere fu «per ritornar» nella selva «più volte vòlto» (*Inf.* I, 36), a quello nelle «chiare acque / e fresche ombre» (vv. 10-11), parole che in modo lampante fanno risuonare, seppur distorto attraverso l'anticipazione prolettica delle «acque» e l'intromissione delle (presumibilmente) dantesche «ombre», il celebre *incipit* petrarchesco. I due autorevolissimi modelli sono qui ridotti ad «abituale» «mangiame» per i «polli» del soggetto (v. 11): è possibile supporre che i «polli» (uccelli che non sanno volare) rappresentino la poesia dell'io, risibile riduzione della «colomba» sfuggita all'io – distratto dalla fuorviante *quête* delle «colombelle» (vv. 1-2) –, il cui intento autoparodico<sup>767</sup> sembrerebbe investire anche quello che è un fondamentale dispositivo della poetica rosselliana, il saccheggio intertestuale. Che i «polli» possano essere considerati riduzioni parodiche dell'immagine dantesca caricata di significato metapoetico – la colomba – sembrerebbe confermarlo un'altra poesia di *Serie Ospedaliera*, *Son così sola, e ti amo tanto, il vento morde*, componimento che è parte del ciclo di Capracotta (di cui si ha avuto già modo

<sup>765</sup> «rivoltàme» parrebbe un neologismo rosselliano, frutto dell'applicazione del suffisso derivativo *-ame* al verbo *rivoltare*.

<sup>766</sup> Il rilievo petrarchesco è stato identificato anche da La Penna (D. LA PENNA, *Tracce mnemoniche, spinte trasformative, metafore ossessive*, cit., p. 176) e Peterson (THOMAS E. PETERSON, *The Religious Experimentalism of Amelia Rosselli*, in ID., *The Revolt of the Scribe in Modern Italian Literature*, Toronto, University of Toronto press, 2010, pp. 181-194, a p. 190).

<sup>767</sup> Lo fa pensare la formazione anomala «mangiame», che presenta il medesimo suffisso del precedente neologismo «rivoltàme», e con esso la potenziale sfumatura dispregiativa. Impossibile stabilire cosa abbia avviato il processo onomaturgico: potrebbe essere partito dalla parola *polli*, che potrebbe aver fatto risuonare il suo derivato *pollame*, in cui Rosselli potrebbe aver isolato (e poi indagato a livello semantico) il suffisso *-ame*, dall'autrice poi impiegato per distorcere la parola *mangime* e creare il neologismo *rivoltàme*.

di parlare, *ut supra* 3.4), e nella cui prima stanza<sup>768</sup> è possibile scorgere un fitto intreccio intertestuale. Sin dai primi versi, infatti, oltre all'influsso della pascoliana *Lavandare*<sup>769</sup>, è possibile intravedere nella solitudine dell'io che nella «campagna» ha solo il proprio amore per il tu («Son così sola, e ti amo tanto, il vento morde / in mezzo alla campagna», vv. 1-2) il ricordo del meditabondo incedere per i «deserti campi» (v. 1) del soggetto petrarchesco di *Solo et pensoso... (Rvf XXXV)*<sup>770</sup>, all'interno del quale sarebbe però innestata la citazione *verbatim* del verso 3 della poesia di Leonardo Sinisgalli *Non si consola di frondi*<sup>771</sup>. In questi versi, poi, è possibile avvertire la presenza dantesca, quella dalla «buia campagna» (v. 130) che «d[à] vento» (v. 133) di *Inferno* III (il cui ricordo potrebbe essere stato mediato, per altro, da Sinisgalli)<sup>772</sup>, oltre che quella di *Inferno* V, da cui deriverebbe l'associazione della tematica amorosa con l'immagine ventosa. E, in effetti, la comparsa al verso 3 della «grandine» (che Rosselli sembra spesso prelevare da *Inferno* VI per delocalizzarla nel secondo cerchio)<sup>773</sup>, oltre che, appena dopo, della «bufera» (v. 5) e della «parola amore» (v. 7), sembra dare ragione a tale intuizione. L'allestimento di questa stratificata rete di rimandi non sembra affatto priva di tensione: gli interlocutori poetici dell'io parrebbero prendere la miniaturizzante forma di «opuscoli»<sup>774</sup> che, dopo aver travolto l'io, accecandolo (vv. 2-3 «gli opuscoli volano / nei miei occhi»), lo estromettono dalla tradizione di cui essi fanno parte («“non sei dei nostri”») e poi si prendono gioco della sua poesia: «Noialtri ce ne ridiamo / della bufera, tu ammaestri i polli con le / tue lacrime, da buon mercato, il tuo usare / la parola amore» (vv. 4-7); ecco dunque ricomparire «i polli», che l'io ammaestra con le «[s]ue lacrime» e «la parola amore», in prossimità, come si è visto, di alcune tessere del canto dei lussuriosi che, lo si è ripetuto più volte, si inseriscono sin dalla prima raccolta dell'autrice all'interno di un sistema metaforico e metapoetico di rappresentazione della propria poesia. A maggior ragione, saremo portati a riconoscere nei polli rosselliani una riduzione parodica dei volatili di *Inferno* V<sup>775</sup>, parodizzazione che, tuttavia, non sembra indirizzata al modello dantesco (così come agli altri ipotesti), bensì alla propria produzione poetica. A mediare questa manipolazione

<sup>768</sup> vv. 1-7: «Son così sola, e ti amo tanto, il vento morde / in mezzo alla campagna, gli opuscoli volano / nei miei occhi, e tutta la grandine dice: / “non sei dei nostri”. Noialtri ce ne ridiamo / della bufera, tu ammaestri i polli con le / tue lacrime, da buon mercato, il tuo usare / la parola amore.»

<sup>769</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., p. 104; Giovannuzzi rinvia ai vv. 7-10: «Il vento soffia e nevicca la frasca, / e tu non torni ancora al tuo paese! / quando partisti, come son rimasta! / come l'aratro in mezzo alla maggese» (G. PASCOLI, *Myricae*, cit., p. 190).

<sup>770</sup> F. PETRARCA, *Canzoniere*, cit., p. 190.

<sup>771</sup> LEONARDO SINISGALLI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2020, p. 27: «Non si consola di frondi / questo corpo d'autunno / che il vento morde. Nel cavo / delle ossa la terra preme / per mettere fiore. Prima / voce (poi chiara un'ala / che s'apre) la luce è sui rami / deserta. Aggiorna sui tuoi passi. / Ora l'albero è potato / e il suo legame è più saldo / alla tua legge».

<sup>772</sup> In particolare dei vv. 112-114 («Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede a la terra tutte le sue spoglie»), nei quali si ritrova l'immagine autunnale dell'albero che, scosso dal vento, perde le sue foglie.

<sup>773</sup> Si veda la n. 469.

<sup>774</sup> L'operazione di riduzione, oltre a essere attuata a livello etimologico con l'attivazione del letterale significato latino del lessema, potrebbe essere giocata anche su quello odiernamente più diffuso, quello di volantino.

<sup>775</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., p. 111.

delle similitudini ornitologiche dantesche, però, potrebbe essere stato un testo montaliano, *Il gallo cedrone*<sup>776</sup>, in cui si può forse scorgere un antecedente dell'abbassamento rosselliano. Nella poesia Montale, oltre a iscriversi in una lunga e rodada tradizione<sup>777</sup> assumendo il volatile come proprio *alter-ego*, fa del suo sacrificio e delle sue «uova / marmorate, divine» (insieme alla «gemma / delle piante perenni» e al «bruco», vv. 13-15) immagini della propria poesia che, dopo il tramonto dell'«ideale messianico e universale» che aveva il nome di Clizia<sup>778</sup>, è «pronta a risorgere dal basso»<sup>779</sup> nel segno di una nuova vitalità terragna, intrinsecamente legata all'inizio della nuova passione per Volpe<sup>780</sup>. Tale sottotesto metapoetico, ne *Il gallo cedrone* – che, per altro, nella copia del '56 de *La bufera e altro* posseduta da Rosselli presenta segni di lettura<sup>781</sup> – si interseca con una consistente presenza dantesca, che, oltre a manifestarsi nei riferimenti al «'basso' culinario»<sup>782</sup> della quinta bolgia, parrebbe sostanzarsi anche in riecheggiamenti del canto di Paolo e Francesca. Il «rossonero / salmi» (vv. 2-3), infatti, riprenderebbe l'«aere perso» (*Inferno* V, 89); il «dolce vivere» (v. 6) parallelo al «disfarsi al vento» (v. 7) ricorderebbe i «dolci» «pensier» e «sospiri» (vv. 113 e 118) e la pena inflitta ai lussuriosi, come anche il «pesante volo» del verso 10; infine, i versi 13-14 («zuffe di nidi, amori, nidi d'uova / marmorate, divine!»), che potranno senz'altro portare la memoria (nell'aggettivo «marmorate») della *Pied beauty* di Hopkins<sup>783</sup>, ma che tuttavia sembra difficile che possano mancare di quella del «dolce nido» dantesco (v. 83). La traccia de *Il gallo cedrone*, d'altra parte, è individuabile anche nella variazione *Se dalle tue protese braccia scorgevo un'altra*

<sup>776</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 302.

<sup>777</sup> Lonardi ha individuato il precedente baudelaireiano di *L'Albratros* (CHARLES BAUDELAIRE, *Tutte le poesie*, testo francese a fronte, introduzione di Giacinto Spagnoletti, a c. e tradotto da Claudio Rendina, Newton, 1982, pp. 56-57), con cui condivide anche la scansione in quattro quartine (GILBERTO LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980, p. 172).

<sup>778</sup> MARICA ROMOLINI, *Commento a La bufera e altro di Montale*, Firenze, University press, 2012, p. 309.

<sup>779</sup> IDA CAMPEGGIANI, STEFANO CARRAI, *Commento*, in EUGENIO MONTALE, *La bufera e altro. A cura di Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai, con un saggio di Guido Mazzoni e scritti di Gianfranco Contini e Franco Fortini*, Milano, Mondadori, 2019, p. 324.

<sup>780</sup> MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Piero Manni editore, 1998, p. 114: «Al livello simbolico c'è motivo di credere che la morte del soggetto e la resurrezione mediata, l'identificarsi con un animale sacrificato e la delega alla vitalità di un'altra creatura si chiariscano tenendo d'occhio i tempi reali del nuovo affetto [quello per la Spaziani] divampato nella primavera del '49».

<sup>781</sup> Rosselli appunta il significato di alcune parole scrivendo vicino a esse una definizione o un sinonimo: sopra alla parola *cedrone*, scrive «di montagna»; a lato della parola *salmi* annota «(vivanda salza [sic])»; a lato del lessema *magma* scrive «impasto (volcanico) [sic]»; sopra a *limo*, «fango»; sotto a *ilice* «(albero)»; di fianco a *bruco* «larva vermiforme». Inoltre, a lato del primo verso della terza lassa, l'autrice ha apposto un punto di domanda (E. MONTALE, *La Bufera e altro*, cit., p. 109).

<sup>782</sup> M. ROMOLINI, *Commento a La bufera e altro di Montale*, cit., p. 309: «Nella quinta bolgia, infatti, le anime dei barattieri sono punite con l'immersione nella pece bollente, non diversamente da come «i cuoci a' lor vassalli / fanno attuffare in mezzo la caldaia / la carne con li uncin, perché non galli» (*Inf.*, XXI, 55-57), in una «pegola» così «spessa» (*Inf.*, XXI, 17) che Dante può affermare di non riuscire a vedere «in essa / mai che le bolle che 'l bollor levava, / e gonfiar tutta, e riseder compressa» (*Inf.*, XXI, 19-21). E nel «bogliente stagno» (*Inf.*, XXII, 141) riservato ai «lessi dolenti» (*Inf.*, XXI, 135), «cotti dentro da la crosta» (*Inf.*, XXII, 150), ci finisce anche il diavolo Calcabrina in cerca di «zuffa» (*Inf.*, XXII, 135), per uscirne poi con «inviscate l'ali» (*Inf.*, XXII, 144)».

<sup>783</sup> LAURA BARILE, *Montale, Londra e la luna*, Firenze, Le Lettere, 1998, p. 97.

*irrequietudine*, testo nel quale, assieme al portante e stratificato modello montaliano<sup>784</sup>, sembra emergere anche quello dantesco di *Inferno* v e *Paradiso* III<sup>785</sup>. Nella seconda lassa della variazione si trovano due parole, di stampo montaliano, che potrebbero fornirci l'indizio di un possibile contatto testuale con *Risposta*, «sparavo» (v. 9) e «rivoltella» (v. 13), che verosimilmente possono dipendere dall'eco del «breve sparò» (v. 1) – in rimalmezzo con il verbo «riparo», come si è visto già assorbito nella tarsia intertestuale rosselliana – che abbatte l'urogallo montaliano, che si può supporre abbia avuto parte nella riduzione parodica e metapoetica delle similitudini aviarie dantesche. Tornando a *Risposta*, infatti, il periodo in cui compaiono i «polli» metapoetici dell'io si chiude con quello che sembra un rimprovero rivolto dalla voce poetante a se stessa, «tu non ridi se ti sparano», seguito da una dura sentenza che parrebbe sancire il fallimento del progetto poetico rosselliano, poiché l'inseguimento delle inafferrabili forme universali («il pieno») non ha fatto altro che intrappolare l'io in «strette misure» (vv. 12-13). In *Risposta*, dunque, i «polli» dell'io lirico si potranno leggere come immagini parodiche della poesia rosselliana, di cui Dante e Petrarca sarebbero, per l'appunto, il «mangiame abituale». Alla luce di quanto emerso, l'aggettivo *abituale* andrebbe a indicare anche in questo caso quello che potremmo definire il *modus poetandi* rosselliano.

L'ultimo testo in cui si desidera indagare la presenza della parola *abitudine*, che qui occorre al singolare, è il quarto dei frammenti che compongono la pagina datata al 13 maggio 1967 della *Nota (1967-1968)*<sup>786</sup>. Protagoniste del frammento sono infatti «fanciulle corrose da una lunga abitudine al

<sup>784</sup> Nel testo la critica rosselliana (si ringrazia Francesco Carbognin, che ha illustrato la massiccia presenza montaliana all'interno della variazione in occasione delle sue lezioni di Poesia italiana del Novecento, tenute nel 2018 presso l'Università di Bologna; il contributo di Carbognin è menzionato da Emanuela Tandello in E. TANDELLO, *La fanciulla e l'infinito*, cit., p.87) ha identificato tre liriche del “ciclo di Arletta” (*Incontro, La casa dei Doganieri e Punta del Mesco*).

<sup>785</sup> Se nel primo verso, infatti, si staglia una possibile corrispondenza fra le «protese braccia» del tu rosselliano e la mano tesa dell'io di *Incontro* (v. 41), già dal secondo verso si può scorgere la contaminazione dantesca del modello montaliano: l'amore del tu, infatti, comporta l'assenza totale della luce («se dal tuo amore tutti i lumi si spegnevano», v. 2), che potrebbe rievocare il dantesco «loco d'ogne luce muto» (*Inf.* v, 28); questo amore, poi, produce «disordine ed immoralità» (v. 3), così i «peccator carnali», sommessamente la ragione al «talento» e ceduti al «mal perverso», sono ora alla mercè del caotico vortice della bufera infernale (vv. 38-39 e 93). I dettagli del volto dell'interlocutore rosselliano, invece, potrebbero unire *Inferno* v e *Paradiso* III: l'«occhio lucido» (v. 3), infatti, potrebbe fare eco al silenzioso pianto di Paolo (*Inf.* v, 140), la «fronte perlata» (v. 4), invece, alla delicata immagine utilizzata da Dante per restituire l'evanescenza delle anime del cielo della Luna (*Par.* III, 14: «perla in bianca fronte»), che nella variazione sarebbe però “corporeizzata” per effetto dall'analogia con l'espressione *avere la fronte imperlata di sudore* (come già in *Prendevo la spada e gridavo...*, vv. 5-6: «la mia fronte è / perlata di sudore», si veda C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., p. 111). Tali possibili rimaneggiamenti del testo dantesco, poi, proprio attraverso quella che parrebbe una riscrittura da *Il gallo cedrone* (il «corre[re] ai ripari» del v. 7, che riprenderebbe il v. 4 della poesia de *La bufera e altro*, «anch'io riparo»), sarebbero incorniciati dall'ipotesto montaliano, che chiuderebbe la prima lassa della variazione. La seconda lassa della variazione parrebbe aprirsi nel segno dell'impasto dei due modelli: il verso 8, «Nella tempesta seguiva una corsa ai ripari...», si apre con una parola che potrebbe essere stata tolta dal canto dei lussuriosi («tempesta», *Inf.* v, 29) e poi varia la precedente riscrittura del v. 4 de *Il gallo cedrone*. Questa mistura dantesco-montaliana sembrerebbe a sua volta reiterata (vv. 9-10 «Se nella tempesta sparavo se nell'incontro ascoltavo / altri che te»), ma anche variata grazie alla ripresa di un altro verso de *Il gallo cedrone* (v. 1, «il breve sparò») e alla riemersione di *Incontro* (di cui oltre al titolo, potrebbe risuonare il v. 46 «tu dispari» e la preghiera che il poeta indirizza alla «sommessa», v. 49). Da qui in poi il dialogo intertestuale sembra concentrarsi su Montale.

<sup>786</sup> A. ROSSELLI, *Nota (1967-1968)*, cit., pp. 825-826: «È assai dubbio che egli ti comprenda! Fanciulle corrose da una lunga abitudine al furto hanno ricettacoli nelle loro bandiere ed hanno anche approssimativamente delle belle ali. Hanno ali come lumache: non si permettono di sgranchiare le gonne quando in un lenzuolo da quattro soldi attendono in riva».

furto», «abitudine» che le caratterizza tanto da averle rese vessillifere di «bandiere» sulle quali parrebbe essere apposto uno stemma, quello dei «ricettacoli». Gli ornamenti gentilizi di tale schiera alata, dunque, si possono immaginare come la raffigurazione di talami floreali, quelle parti della pianta in cui si trovano gli organi fiorali che compongono il fiore, immagine rosselliana della poesia. Sembra dunque non inopportuno vedere in queste fanciulle doppi dell'io poetico rappresentanti il sacrificio fatto per lo spazio metrico, e, per quanto riguarda la loro attitudine al ladrocinio, della tendenza rosselliana al saccheggio e all'occultamento intertestuale. L'«abitudine al furto», tuttavia, sembra avere degli effetti collaterali: «corro[d]e» le fanciulle e le loro «belle ali», che, «come lumache», lenti gasteropodi terrestri, impediscono di spiccare il volo («sgranchiare le gonne»), costringendole ad «attend[ere] in riva». Non sorprende scorgere la marca montaliana in queste fanciulle alate, le quali, infatti, possono ricordare sia la già “saccheggiata” Esterina di *Falsetto*<sup>787</sup>, che «leggiadra [s]i distend[e] / sullo scoglio lucente di sale» come una «lucertola» (vv. 23-26), e poi «come spiccata da un vento» (v. 48) si slancia in un balzo, osservato dall'occhio del poeta «della razza / di chi rimane a terra» (vv. 51-52), sia l'Arletta di *Vento e bandiere*<sup>788</sup>, cui una «raffica» di vento «incollò la veste» al corpo (v. 5) (mentre le fanciulle rosselliane «non si permettono di sgranchiare le gonne») e che un «sommesso alito» «cullò [...] ne' [s]uoi voli senz'ali» (vv. 10-12). Di nuovo, insomma, la parola *abitudine* parrebbe inserita in un contesto dall'altissimo tasso meta-poetico ad indicare la composizione poetica rosselliana.

Le «antiche abitudini» che «impermea[no]» il «lungo fiume» di *Impromptu*, a fronte di quanto si è potuto osservare, rappresenteranno una doppia tradizione: potremmo forse parlare di una tradizione “filogenetica”, la Tradizione *lato sensu* degli iper-saccheggiati ipotesti rosselliani, e di una “ontogenetica”, quella, *strictu sensu*, rosselliana composta dalla sua stessa produzione poetica. E in effetti si può osservare che il participio aggettivale «impermeato», neologismo rosselliano, potrebbe poter essere stato prodotto per sollecitazione fonica degli «impenetrabili libri buoni» che nella lassa 1 affollano la «mansarda» della voce poetica («questa mia mansarda piena / d'impenetrabili libri buoni», 1, vv. 28-29)<sup>789</sup>. E, tuttavia, è anche vero che la passeggiata notturna che apre la lassa 3, oltre

<sup>787</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., p. 22.

<sup>788</sup> Ivi, pp. 41-42. Per l'identificazione di Arletta nella figura femminile di *Vento e bandiere* si veda T. ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, cit., p. 73: «Molto si è discusso sulla diversa fisionomia poetica di Arletta e della donna-crisalide (Paola Nicoli, dedicataria di *In limine* e anch'essa protagonista, come si sa, di un "ciclo" all'interno degli Ossi, con qualche propaggine nelle *Occasioni*), e riguardo ad alcune poesie permane per alcuni studiosi il dubbio in merito all'identità dell'ispiratrice, ma non per *Vento e bandiere*: qui il dato della lontananza della donna e il luogo epifanico aggrappato ad una ben metaforica voragine fanno del testo uno dei momenti d'elezione per il manifestarsi della giovane Anna, perduta (anche se non morta, poiché visse fino al 1959; ma questo è certo un particolare di scarsa rilevanza) ma in possesso di un potere attrattivo eccezionale per il poeta, che in *Incontro* chiederà proprio a lei quella preghiera protettiva che altrove è lui stesso a formulare per Crisalide».

<sup>789</sup> Il neologismo, all'orecchio, risulta molto vicino anche a un'altra neoformazione, presente al v. 19 della lassa 1, *impenetrare* («Nel verso impenetravi / la tua notte...» vv. 19-20), che, come scrive Manera (M. MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, cit., p. 235) sarebbe «l'esito della fusione dei seguenti verbi: «penetrare × impenniare × impermeare» e sarebbe «indotto dall'“impenetrabile” della stanza precedente

a poter ricordare quella pasoliniana de *Il pianto della scavatrice* e a essere carica di suggestioni dantesche, non potrà non avere in sé anche la memoria intratestuale delle “passeggiate perifluviali” presenti nella preistoria poetica rosselliana – anch’essa, per altro, risalente agli anni Cinquanta – costituita dalle *Prime prose italiane* (1954) e da *Le Chinois à Rome* (1955)<sup>790</sup>.

Se le «antiche abitudini» che impregnano il «fiume» sono quindi abitudini (tradizioni) poetiche, è probabile che anche ciò che «ad un segnale indica[no]», «melma, e fiato», abbia a che fare con la poesia (vv. 4-5). Per Baldacci si tratterebbe della materia che il «verso» rosselliano «riesce a catturar[e] [...] all’interno della pagina [...], ovvero il soffio continuo del respiro e la pesantezza della materia»<sup>791</sup>; tuttavia, il binomio potrebbe in realtà dipendere dal ricordo di un passo della *Libellula* (vv. 97-100): «Tu cercherai di sorvegliare questo / mio pozzo che è più profondo del tuo, ma la acqua vi è divenuta troppo limacciosa e io non voglio / sospirare per la senilità di lingue toscane». Come scritto da Giovannuzzi, «l’immagine del pozzo» è «allegoria trasparente della scrittura (e insieme dei limiti della tradizione letteraria)»<sup>792</sup>: non è dunque improbabile che l’«acqua [...] limacciosa» e il rifiutato «sospirare per la senilità delle lingue toscane» del poemetto del 1958 tornino a proporsi, in modo più sintetico e netto, nella «melma, e fiato» di quello del 1981, in cui, pochi versi dopo (v. 22) si ritrova inoltre il verbo *sorvegliare*, ora però agito dall’io poetico; ma su questo ci soffermeremo successivamente.

Il viaggio intrapreso al fianco della guida-Pasolini lungo il fiume metapoetico, che conduce l’io allo stesso «ultimo ponte» dal quale veniva «getta[to] l’ultimo sguardo» che nella lassa 2 racchiudeva il «ricordo» del «lungo fratello d’una volta» (2, vv. 20-21), non porta però ad altro che alla contemplazione di ciò che questa doppia tradizione «melm[osa]» ha esalato, «solo sporcizia» («...Solo sporcizia / sì, vidi dall’ultimo ponte...» vv. 5-6). Ciò parrebbe condurre l’io a considerare, dubbiosamente («dubitando»), la propria «vita», che, «ancora rimasta / al sole», sembrerebbe rivelarsi «buona» «non per l’arrosto ma per / il fuoco» (vv. 6-9). La parola *sporcizia* si incontra in un unico

---

[«un’impenetrabile morte», v. 18] [...] riprende[ndo] simmetricamente il v. 18 [...] con paronomasia tra “verso”-preposizione e “verso”-sostantivo, figura ‘para-etimologica’ tra “impenetrabile” e “impenetravi”, altra paronomasia (nonché forte legame connotativo) fra “morte” e “notte”».

<sup>790</sup> Per quanto riguarda *Prime prose italiane*, Tanello aveva poi indicato l’innegabile «memoria intertestuale» (E. TANDELLO, *Ultimo canto di Saffo*, cit., p. 107) del seguente frammento: «Il ponte è perfettamente bianco e si stende perfetto sul fiume appena mosso. Le costruzioni pallide si rincorrono fino alla sponda. In là varca un ponte grigio. Oltre lo squarcio della strada non andare, se questo è l’ultimo paesaggio» (AMELIA ROSSELLI, *Prime prose italiane*, in EAD., *L’opera poetica*, pp. 553-555, a p. 553). Tuttavia, sono molti i riferimenti al fiume Tevere nella prosa: «il fiume si scioglie di carità. La carità scioglie i vizi l’acqua fiumara scioglie la città dondolante di incuria. [...] Il fiume se ne va lentiginoso per via della brezza che non lo lascia più. È una pantera questo fiume brigante [...] Lisciate acqua per l’arrivo del mare pèttinati e sorvégliati grossolana. Morti voi camminate lungo le rive a sfiorare le donne» (p. 554); «Il fiume delicatamente si torce. Bello che sei fiumicino cadaverino...» (p. 555). Ma già Palli Baroni (GABRIELLA PALLI BARONI, *Diseguali incantamenti di Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *Un’apolide*, cit., pp. 26-33, a p. 32) aveva intravisto il «ritorn[o]» dell’«eau voyageuse» di *Sanatorio 1954*, il fiume dalla doppia valenza di pietà e di morte», prosa in francese presente in *Primi Scritti*. Per *Le Chinois* si rimanda *infra* 4.1.

<sup>791</sup> A. BALDACCI, *Amelia Rosselli*, cit., p. 132.

<sup>792</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rosselli*: Dopo il dono di Dio, cit., p. 63.

altro componimento di Rosselli, *Esiste molta gente, e non è tutta in me*, di cui si è già svolta l'analisi (ut supra 3.4) e nella quale, vale la pena di ricordarlo, è stato possibile individuare la riscrittura dell'incontro fra Dante e Virgilio, e, in particolar modo, della richiesta d'aiuto dantesca, che, ai versi 5-7, è indirizzata proprio alla «sporcizia» («E proprio al cominciamento, sporge un nuovo / aiuto, una finestra, che cinerea chiama, / sporcizia in suo aiuto»), che non è in grado di condurre l'io alla desiderata visione metrico-mistica («E non posso lamentarmi d'altro, che vedendo / la tua visione, tu non chiami o fiorisci / allegramente intorno al mio corpo...», vv. 8-10).

Anche in *Impromptu* la «sporcizia» non riesce a generare altro che una «visione crematorizzata» (v. 12); seguendo quanto suggerisce Manera<sup>793</sup>, la neoformazione, esito di una «contaminazione intralinguistica» che fonderebbe gli aggettivi *cremato* e *terrorizzato*, sarebbe «il punto di sutura tra due sezioni testuali», ovvero la «vita ancora rimasta al / sole, non per l'arrosto ma per / il fuoco è buona», («che, per associazione mentale, richiam[a] 'cremare'») (vv. 7-9) e la «vita terrorizzata» (v. 13). Questo tipo di «visione» – di poesia, dunque – sembrerebbe la degenerazione di quella ardente – che verrebbe qui evocata attraverso un processo associativo pseudo-etimologico –, soggettiva e autobiografica (ut supra 3.5) delle origini poetiche dell'io: attraverso l'immissione dell'idea della cremazione, infatti, l'originaria poesia ardente si rivestirebbe di una connotazione mortifera, promanata dal terrore suscitato dalla vita stessa<sup>794</sup>, terrore che agì da innesco del costrittivo meccanismo della gabbia metrica. Una «vita» (che è anche una vita poetica) il cui destino, ancor prima che questa cominciasse, non è mai interessato a nessuno («...se a tutti divenne / già prima ch'io nascessi – indifferente // la mia buona o cattiva sorte», vv. 9-11). Ferroni e Tandello hanno identificato ai versi 10-11 il dialogo con l'*Ultimo canto di Saffo* leopardiano; per il primo Rosselli avrebbe qui «tenta[to]» di avanzare «una inaudita risposta alla domanda terribile di Saffo»<sup>795</sup>, «Qual fallo mai, qual sì nefando eccesso / Macchiommi anzi il natale, onde sì torvo / Il ciel mi fosse e di fortuna il volto?»<sup>796</sup>, domanda che, per la seconda, sarebbe «trasformata nel poemetto in arma, strumento graffiante e aggressivo, di una protesta che ne occupa le stanze centrali» contro il «destino di morte incinerante, crematorizzante, [...] che è la sua realtà»<sup>797</sup>. Indossando le vesti di Saffo, però, Rosselli parrebbe continuare a far risuonare anche l'ipotesto dantesco, e in particolar modo *Inferno* XV.

---

<sup>793</sup> M. MANERA, *Devianze intralinguistiche*, cit., p. 235.

<sup>794</sup> Si propone infatti di intendere il «terrorizzata» del v. 13 come attributo della «visione» del verso precedente (spaventata, appunto, dalla «vita») e non come attributo della vita stessa.

<sup>795</sup> GIULIO FERRONI, *Un' "altra" vita perduta*, in DANIELA ATTANASIO e EMMANUELA TANDELLO (a cura di), *Amelia Rosselli*, cit., pp. 15-24, a p. 16.

<sup>796</sup> GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di EMILIO PERUZZI con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 225-227.

<sup>797</sup> E. TANDELLO, *Ultimo canto di Saffo*, cit., p. 108. Tandello individua un primo accento leopardiano nella «formula "e tu"» della lassa precedente (2, v. 15) «che ci fa risalire sia all'apostrofe di *Ultimo canto di Saffo*, "[...] E tu, cui lungo amore indarno, e lunga fede [...] mi strinse" sia a quello della *Ginestra* "E tu, lenta ginestra"» (ivi, p. 107).

Il canto di Brunetto Latini, che per Princiotta potrebbe anche essere il modello della commistione di «coinvolgimento emotivo e distanziamento moralistico» caratterizzante il «colloquio postumo»<sup>798</sup> avviato con Pasolini dalla prima lassa del poemetto, infatti potrebbe riecheggiare da più punti del testo, a partire dalla sfera semantica dell'ardere. I peccatori puniti nel VII girone, infatti, sono condannati a muoversi incessantemente sotto a una pioggia di fuoco, che ha tanto «cotto» l'«aspetto» e «abbrusciato» il «viso» di Brunetto (vv. 26-27) da renderlo quasi irriconoscibile; inoltre, la pena per coloro che dovessero arrestare il procedere senza sosta, sarebbe «giace[re] poi cent'anni / sanz'arrostarsi», ovvero farsi schermo con le mani, «quando 'l foco il feggia» (vv. 38-39), espressione che, per travisamento (inconsapevole o voluto, e forse incoraggiato anche dal participio aggettivale *cotto* del v. 27), potrebbe aver prodotto «l'arrosto» rosselliano. La distesa di sabbia sulla quale cadono le falde di fuoco, poi, è costeggiata da un fiume, il Flegetonte, che nell'idrografia classica è un fiume di fuoco e nella *Commedia* di sangue bollente (*Inf.* XII, 100-102), e su un argine del quale Dante e Virgilio, nel canto XV, camminano.

Inoltre, coloro che si trovano nella «schiera» di peccatori di cui fa parte Brunetto sono «cherchi e / litterati grandi e di gran fama» (vv. 106-107), elemento che ben si sposa con la discesa nell'oltremondo letterario principata dall'io poetico all'inizio della lassa 3 al fianco di Pasolini, sul quale ora potremo dire che si stratificano le figure di due maestri, Virgilio e ser Brunetto. È possibile dire questo, a maggior ragione, se si pensa che, come si è visto, il duca Pasolini è quello delle *Ceneri di Gramsci*: Brunetto, infatti, che grazie alla sua attività di divulgatore e traduttore divenne, come scritto dal Villani, «maestro in digrossare i fiorentini e farli scorti in bene parlare e in sapere guidare e reggere la nostra repubblica secondo la politica»<sup>799</sup>, dice a Dante che «sì non foss[e] per tempo morto», avrebbe «dato [...] a l'opera» di Dante, la cui *Commedia* mira al rigeneramento civile e morale dell'umanità, «conforto» (vv. 58-60).

L'avvicinamento fra il canto XV e il I dell'*Inferno* che sembrerebbe realizzarsi nel poemetto, d'altra parte, potrebbe essere giustificato non solo dall'influsso intratestuale di (*A Pier Paolo Pasolini*), ma anche dall'ipotesto del canto XV stesso, dal momento che, per rispondere a Brunetto che gli domanda «... 'Qual fortuna o destino / anzi l'ultimo dì qua giù ti mena? / e chi è questi che mostra 'l cammino?'» (vv. 46-48), Dante rievoca, oltre allo smarrimento nella selva, proprio l'incontro con Virgilio<sup>800</sup>: «... 'mi smarri' in una valle, / avanti che l'età mia fosse piena. // Pur ier mattina le volsi le spalle: /

<sup>798</sup> C. PRINCIOTTA, *Una rilettura di Impromptu*, cit., pp. 228-229.

<sup>799</sup> GIOVANNI, MATTEO, FILIPPO VILLANI, *Croniche*, VIII 10, Milano, Borroni e Scotti, 1848, p. 3. Che Brunetto «fu colui che indirizzò l'Alighieri agli studi filosofici e gli fu largo di consigli e di ammaestramenti di politica e di retorica», Rosselli potrebbe averlo appreso anche attraverso la voce *Brunetto Latini* del *Dizionario della Divina Commedia* in suo possesso (G. SIEBZEHNER-VIVANTI, *Dizionario della Divina Commedia*, cit., p. 80)

<sup>800</sup> Chiavacci Leonardi nota che «il ricordo del primo canto», in particolare dei vv. 61-62 e 114, «è quasi letterale» (A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Inferno*, cit., p. 268).

questi m'apparve, tornand'io in quella, / e reducemmi a ca per questo calle» (vv. 50-54). Nella domanda di Brunetto, fra l'altro, emerge un altro punto di contatto fra il canto e la lassa 3 del poemetto: infatti, non solo Brunetto si interessa a «qual fortuna o destino» abbiano portato Dante all'inferno da vivo, ma gli profetizza anche l'esilio (vv. 61-78), atto che potrebbe intendersi come un interessamento anche al suo futuro, di cui, per altro, svela sia – usando le parole di *Impromptu* (v. 11) – la «cattiva sorte», l'esilio per l'appunto, sia quella «buona» (le parole di Brunetto sono, nel poema, ironiche, tuttavia Rosselli potrebbe averle intese in senso letterale), quando gli dice che «la [s]ua fortuna [...] onor [gl]i serba» (v. 70); questo passo dantesco, però, sarebbe rovesciato attraverso l'immissione leopardiana da Rosselli, alla cui «buona o cattiva sorte» «tutti» sono «indifferent[i]» (vv. 9-11).

Tenendo a mente tutti gli elementi appena emersi, la considerazione della voce poetica riguardo alla propria «vita», il fatto che questa sia «buona» «non per l'arrosto ma per // il fuoco» (vv. 8-9), potrebbe farci pensare che, davanti alla metapoetica «sporczia» che si stende dall'alto dell'«ultimo ponte» (3, vv. 5-6) davanti agli occhi dell'io, questo possa aver deciso di non essere destinato a questo, cioè «l'arrosto» dei «cherchi e / litterati grandi e di gran fama» (*Inf.* XV, vv. 106-107), aderendo al quale ha potuto raggiungere soltanto una «visione crematorizzata» (3, v. 12), ma bensì al «fuoco», che rappresenterà una diversa scelta poetica, e che, forse, potrà alludere alla pena inflitta ai lussuriosi sulla settima cornice del *Purgatorio*, sulla quale, come è noto, Dante incontra due grandi maestri poetici, Guido Guinizelli, «padre / [su]o e de li altri [suoi] miglior che mai / rime d'amor usar dolci e leggiadre» (*Purg.* XXVI, vv. 97-99), e Arnaut Daniel, il «miglior fabbro del parlar materno» (v. 117).

Se effettivamente sussistesse il modello di *Inferno* XV e, estremamente obliquo, quello di *Purgatorio* XXVI, questi ipotesti potrebbero fornirci alcune chiavi di lettura per i versi seguenti della lassa. Per quanto riguarda il canto infernale, a partire da questo, e in particolare dalla risposta di Dante alla profezia di Brunetto, in cui è impiegata l'immagine della ruota della fortuna («però giri Fortuna la sua rota / come le piace...», vv. 95-96), potrebbe essere stata generata la catena etimologica «s'arrota» (v. 15), «rotativo» (v. 18), «arroteandomi» (v. 21), «rotativa» (v. 23). La ruota della fortuna dell'io lirico rosselliano, dunque, sembrerebbe destinarlo, invece che all'«arrosto» infernale e alla «visione crematorizzata», al «fuoco» del purgatorio e alla poesia del «cuore», una sguaiata poesia autobiografica che si propaga dalla ruota della gonna dell'io, che smette le vesti di Saffo per le «sottane» della «*Mistinguette*», stella parigina del Varietà («se resistere dipende dal cuore // piuttosto dalle sottane s'arrota / la *Mistinguette*, la vita sberciata / per un attimo ancora...», vv. 14-17). Questa poesia, roteante ma anche arrotata (*arrotare*, oltre a poter significare, secondo l'uso antico, 'far girare come una ruota', può anche stare per 'parlare con erre moscio', alla francese, come faceva Rosselli)<sup>801</sup>, si rivela sprigionata dal «sesso», che è «così rotativo da apparire poi / vano» a quel

<sup>801</sup> Cfr. la voce 'arrotare' del Grande Dizionario della Lingua Italiana.

«recitativo» che aveva «fa[tto] passare per pazza» la voce poetante, «quando / arroteando[s]i dietro ad ogni scrivania // sorvegliav[a]» i «desideri» di una plurale alterità («vostr») che voleva «essere lontan[a] dalla» scrivania dell'io, che di notte roteava («rotativa nella / notte») «specchia[ndosi] nel lucido del // vetro», barriera divisoria («che copre») fra l'io e le «indifferenze» di quel voi che si scopre coincidente con i «tutti» ai quali era «indifferente» la «sorte» dell'io (vv. 10-11), e che ora si rivelano insensibili anche alla sua «stralunante morte» (vv. 17-26).

Sono diversi gli elementi che inducono a ritenere che in questi versi si stia parlando di poesia, di una poesia che si allontana sia dai suoi precedenti, arrostiti, maestri, sia da una sua precedente conformazione («questo recitativo»). Il primo è proprio la catena etimologica imperniata sul verbo *ruotare* che, infatti, oltre a poter essere innescata dal riferimento a *Inferno* XV, difficilmente non avrà a che fare con «la roteosa lingua dei santi caduti» (v. 118) «sommministr[ante] sermoni alla meglio / gioventù» (vv. 120-121) che apre la seconda lassa de *La Libellula*, la cui prima lassa si avvia proprio sull'eredità «cangiante» lasciata dai «santi padri» (letterari e biologici) (*ut supra* 3.5) dell'io lirico. In questi versi del poemetto del '58, infatti, troviamo sia un'allusione all'opera pasoliniana, la cui lezione sembrerebbe «un'ipotesi [...] non percorribile»<sup>802</sup> dalla voce poetica, sia, nel neologismo aggettivale *roteoso*, l'unione dell'idea del moto circolare e dell'ardere, se, come suppone Manera<sup>803</sup>, la neoformazione, derivante dall'applicazione del suffisso aggettivale al verbo *roteare*, presenta anche «un'interferenza col francese *rôtir*», che significa 'bruciare' (ipotesi verosimile, dato che i «santi caduti con i / fiammiferi stavano per incendiare il vero cielo», vv. 118-119). La co-presenza della memoria intratestuale del poemetto giovanile e di quella intertestuale di *Inferno* XV, d'altra parte, potrebbe essere stata innescata anche dal fatto che, come già ricordato, la schiera di dannati con la quale si muove Brunetto, è formata da «cerchi e / litterati» (*Inf.* XV, 106-107), e i padri letterari della voce poetante de *La Libellula* sono «santi».

Anche la nuova maschera che l'io poetico decide di indossare nel momento in cui pare volersi distaccare dai suoi maestri, quella della *soubrette* Mistinguett, ha a che fare con la poesia, e, più nello specifico, con uno dei fondamentali «padri» rosselliani, Montale, dal momento che così pare che il poeta avesse soprannominato, a voce, Rosselli<sup>804</sup>. Ciò potrebbe aver ricordato alla poeta qualcosa di simile al processo di ridenominazione al quale le figure femminili sono sottoposte nella poesia di Montale, uno degli aspetti del più complesso – e criticamente osservato, come abbiamo potuto vedere (*ut supra* 3.5), già a partire da *La Libellula*, da Rosselli – trattamento poetico montaliano dell'alterità femminile. Assumendo questo travestimento, la voce poetica rosselliana parrebbe definitivamente

---

<sup>802</sup> S. GIOVANNUZZI, *La libellula: Amelia Rosselli e il poemetto*, cit., p. 51.

<sup>803</sup> M. MANERA, *Devianze intralinguistiche*, cit., p. 236.

<sup>804</sup> PAOLO CANETTIERI, *Impromptu*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di) *Dizionario delle Opere della letteratura italiana*, vol. I, A-L, Torino, Einaudi, 2006, p. 570.

accettare la sua irriducibile emarginazione rispetto sia alla tradizione, sia ai letterati contemporanei, esclusione che si verificava anche con la sua poetica precedente, il «recitativo che» la «faceva passare per pazza», e che la faceva «arrotea[re] dietro» alle «scrivani[e]» dei padri letterari che, tuttavia, non volevano avvicinarsi alla sua («sorvegliavo i vostri desideri d'essere / lontani dalla mia»). In questi versi, infatti, riaffiorano espressioni della precedente produzione rosselliana, innanzitutto nel neologismo *arrotearsi*, chiosato da Manera come la fusione dei verbi «arroccare × roteare × arrotare × arrotolare × arrovellare»<sup>805</sup>: dei cinque verbi, i tre centrali ripropongono il moto rotatorio che parrebbe generare la poesia e la lingua, che arrota la erre, attraverso la quale si esprime il soggetto lirico; ma anche il primo e l'ultimo hanno a che fare con la composizione poetica.

*Arrovellare*, infatti, è un verbo che si trova solo in altri tre testi, tutti presenti nella sezione *Variazioni* del libro d'esordio di Rosselli, ovvero *Contro d'ogni impero imperava un bisogno d'ordine. Contro, Entro della cella di tutte le bontà rimava splendidamente e Contro ogni tentativo della sorte suonava una freccia imbiancata*. Del contenuto metapoetico di *Entro della cella...* si ha avuto modo di parlare (*ut supra* 3.5): nella variazione l'arrovellamento del soggetto lirico sembrerebbe dovuto proprio al suo cercare incessantemente l'«introvabile verbo» (v. 13) dello spazio metrico. Altrettanto densamente metapoetiche parrebbero le altre due variazioni. In *Contro d'ogni impero...*<sup>806</sup> la voce poetante ricorda un «impera[n]te [...] bisogno d'ordine» (v. 1), nella «notte che bisbigliava / parole forse amare» (vv. 3-4) mentre «il vecchio filo di lana arrotolato nella / sostanza degli eredi» «smuoveva il catarro» (vv. 6-8), e come, pur «sent[endo] le voci degli orologiai arrovellarsi», ella avvertisse che a dettare il ritmo («era la più costante misura») «della [su]a / malattia» era invece («ma») «la fibra del mondo» (vv. 8-10). Il testo sembrerebbe rievocare una doppia tensione percepita dall'io, da una parte sensibile al «bisogno d'ordine» dello spazio metrico, che l'io cerca, schiarendo la voce («smuoveva il catarro») della tradizione, «il vecchio filo di lana» che si trova «arrotolato nella / sostanza degli eredi» e che risuona nel richiamo «degli orologiai» che si «arrovella[no]»; dall'altra l'io parrebbe ingarbugliato in un altro tipo di tessuto, «la fibra del mondo», che senz'altro ha in sé il ricordo della «fibra dell'universo» di Ungaretti, e della sua sovversione della metrica tradizionale<sup>807</sup>. In *Contro ogni tentativo della sorte...*<sup>808</sup> parrebbe prevalere il richiamo della «fibra del mondo», e

<sup>805</sup> M. MANERA, *Devianze intralinguistiche*, cit., a p. 235.

<sup>806</sup> «Contro d'ogni impero imperava un bisogno d'ordine. Contro / d'ogni pianeta era imperante il bisogno della libertà. Con / la fanciullaggine imperava ancora la notte che bisbigliava / parole forse amare. Con il tirocinio del parente avaro si / smuoveva la rivoltella dei rivoltosi. Con la luce accesa / smuoveva il catarro il vecchio filo di lana arrotolato nella / sostanza degli eredi. Sentivo le voci degli orologiai arrovellarsi / ma la fibra del mondo era la più costante misura della mia / malattia! Era la più forte sostanza della mia credenza».

<sup>807</sup> GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita d'un uomo*, Milano, Mondadori, 2016, p. 81; Stefano Colangelo ha messo in luce il trattamento «sovversivo [del]le misure tradizionali» che si manifesta nella poesia, nella quale sono messe «in relazione con la tecnica ormai collaudata del verso brevissimo, ma anche con il susseguirsi delle isole metriche, delimitate dagli spazi bianchi» (NIVA LORENZINI e STEFANO COLANGELO, *Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 2012, p. 90).

<sup>808</sup> «Contro ogni tentativo della sorte suonava una freccia imbiancata: / la noia. Contro del tentativo d'evasione suonavano sonagli / e lepri: – fuori del cantone della morte sortiva il suo pugnale / un uomo di ferro – ma il vento portava tutto con

infatti, pur cercando di resistere al «tentativo d'evasione» (v. 2), è «il cuore» del soggetto, le cui «carte» «s'imbrogliavano» «contando rime e versi», a «risuon[are] una sonaglia porporea», facendo sì che la sua poesia («il vento»), «fuoriuscita / dalla prigionia» dello spazio metrico, «s'arrovell[i] placidamente» (vv. 6-9).

Tornando a *Impromptu*, il «recitativo» della voce poetica, generato dal suo «arrotea[rsi] dietro» alle «scrivani[e]» dei propri modelli e maestri letterari, sarebbe dunque la poesia dello spazio metrico, che, anche a causa della sua natura costringente (resa dal primo dei verbi che, per Manera, hanno prodotto il neologismo *arrotearsi*, cioè *arroccare*), parrebbe aver respinto tali maestri e modelli, i cui «desideri d'essere / lontani» dall'io sono «sorveglianza[ti]» dall'io stesso. Proprio questi due versi (vv. 22-23) sembrerebbero modulati su altre due tessere testuali provenienti dalla precedente stagione poetica rosselliana, qui però reimpiegate con un importante ribaltamento semantico. La prima è quella, come si era anticipato, dell'atto di sorvegliare: mentre nei versi 97-100 de *La Libellula* è la scrittura poetica dell'io che il tu cerca di tenere sotto controllo («Tu cercherai di sorvegliare questo / mio pozzo...»), ora, invece, è l'io a tenere d'occhio una realtà opposta, il discostarsi di «tutti» dalla sua ricerca poetica. Nei «desideri d'essere / lontani» dall'io, poi, parrebbe di poter scorgere il secondo ricordo intratestuale, questa volta recuperato dalla poesia di *Serie Ospedaliera Dialogo con i poeti*. Il testo, che in questo capitolo è già affiorato più di una volta (*ut supra* 3.4, 3.5), tratta proprio del rapporto della voce poetante con i suoi padri letterari e i suoi contemporanei, i «letterati». Questi vengono sarcasticamente ritratti proprio nell'atto di arrostarsi al sole («i letterati / con le camicie aperte che s'abbronzano, al sole / di tutte le tranquillità», vv. 8-10) lungo le rive di un «fiume» (v. 3), dalle acque del quale «sorgeva un piccolo astro notturno», la voce poetica dell'io, che, forte della sua «vanità, d'esser / fra i primi gigante della passione» (vv. 15-17) – ponendosi dunque in una posizione di preminenza rispetto ai suoi contemporanei, «fra i primi», i propri modelli, Dante e Petrarca, la cui autorevole presenza emerge attraverso le riscritture intertestuali dei versi precedenti –, li «riconduce[va] all'aldilà» (v. 12)<sup>809</sup>. La «vanità, d'esser / fra i primi» che il soggetto lirico, non senza ironia, riconosce di aver nutrito, in *Impromptu* sembrerebbe specchiarsi negli opposti «desideri» dei suoi padri e maestri letterari, i quali hanno voluto invece «essere / lontani» dalla sua poesia.

La discesa ultraterrena intrapresa al fianco di Pasolini, dunque, parrebbe raccontare, attraverso l'impiego del modello dantesco – recuperato sia come generico scheletro narrativo del viaggio

---

sé nell'aldilà. / L'aldilà era una prigione che verificava i casi. L'aldilà / era lontano d'ogni pregiudizio! Contando rime e versi e / colori e forme e le zanzare s'imbrogliavano le carte. Dentro / della carta del cuore risuonava una sonaglia porporea. Fuoriuscita / dalla prigionia il vento s'arrovellava placidamente.”

<sup>809</sup> La poesia recita: «...un piccolo gesto sfortunato / li riconduce all'aldilà con la morte che sembra / scendere e stringerli» (vv. 10-12), tuttavia il sintagma «un piccolo gesto sfortunato», sia per la struttura (articolo indeterminativo + aggettivo + sostantivo + aggettivo), sia per la coincidenza del primo epiteto, sembrerebbe convergere semanticamente con «un piccolo astro notturno»; questo implicherebbe che a far ripiombare i poeti-uccellacci nell'oltretomba sarebbe stata proprio la poesia dell'io.

oltremondano, sia, più specificamente, attraverso le riscritture di *Inf.* XV, come schema sul quale strutturare l'incontro, il confronto e la separazione con i maestri del passato –, come il riesame della propria vita poetica (intesa come l'insieme di relazioni con i propri modelli e la contemporanea società letteraria e i risultati raggiunti dalla propria ricerca stilistica) abbia innescato lo «sbalzo tecnico» che generò il poemetto la mattina dell'8 dicembre del 1979, all'indomani della notturna catabasi metaletteraria («questa notte con spavaldo desiderio / scesi...», vv. 1-2).

Il confronto dell'io con il proprio passato poetico continua nella lassa 6, in cui infatti è ripresa, dopo una sospensione nelle due lasse precedenti, una struttura discorsiva che si sviluppa a partire da periodi ipotetici (v. 1 «se risentimento...», v. 16 «se nel vedervi...»), struttura messa in moto nella lassa 3 nel momento in cui l'io poetico si ritrova a riconsiderare dubbiosamente il proprio vissuto (vv. 6-7 «dubitando / d'una mia vita», v. 9 «...se a tutti divenne», v. 14 «se resistere...», v. 17 «...se sesso»). La presenza di questo impianto discorsivo può essere considerata come la rimodulazione di una delle strutture tipiche dell'originaria (e superata) forma-cubo; come scritto da Loreto, infatti, nei testi della seconda sezione di *Variazioni Belliche* «la formula del periodo ipotetico», finalizzata all'attivazione di una sorta di «logica del racconto», «si dà [...] come insistito» (in quanto iterato attraverso il procedimento della variazione) «tentativo di comprensione del passato»<sup>810</sup>. In *Impromptu* il periodo ipotetico continua a essere uno strumento di indagine del passato a disposizione della voce poetica rosselliana, che tuttavia lo ha svincolato dal procedimento della variazione sul tema, che giustamente Loreto<sup>811</sup> indica, nelle prime realizzazioni dello spazio metrico, come soluzione in chiave «logico-sintattica», ma «perentoria» tanto quanto quella metrica, al bisogno di «regolarizzazione» a cui risponde la forma chiusa.

Ma vediamo la lassa 6:

## 6

Se risentimento ha per causa  
questa lunga campagna militare  
per forza v'aggiungo ch'era

---

<sup>810</sup> A. LORETO, *Un dramma modale*, cit., p. 148.

<sup>811</sup> Ivi, pp. 147-148: «In *Spazi metrici* il problema [quello del raggiungimento di un principio informatore organico] viene posto esplicitamente, avanzando una soluzione di chiusura dal punto di vista appunto metrico. Da un'altra prospettiva, diciamo logico-sintattica (di cui in realtà l'autore non fa parola esplicita in alcuna sede), si giunge a una soluzione altrettanto perentoria – quella della *variazione* – che agisce ugualmente nel senso della regolarizzazione. [...] Non che chiusura metrica e logico-sintattica siano di per sé necessariamente legate, tuttavia è un fatto che esse appaiano simultaneamente: così è avvenuto nella *Libellula* e in *Variazioni belliche*, così avviene in *Sleep*, dove “Long before the summer had flown” [...] abbandona per primo il verso libero e insieme inaugura l'impiego di periodi organizzati per variazione. Successivamente tali fenomeni potranno essere dissociati – sporadicamente in *Variazioni belliche*, con sistematicità a partire da *Serie ospedaliera* e nei testi cronologicamente più avanzati di *Sleep* – laddove, pur rimanendo in uso lo spazio metrico (evidentemente meno esposto alla consunzione della ripetitività), si recuperano modi sintattici diversi da quello della variazione. Ciò non toglie che la loro iniziale concomitanza debba farli ritenere concepiti in un medesimo disegno, che comprende anche la narrativizzazione del discorso».

nel mio sogno una intera  
5 visione del vostro dipinto  
non di difficoltà di rosa  
ma come se fosse, nell'esistenza  
di qui, l'alloro che morale  
m'aveva ingiunto a dirmi

10 ch'io sono fra i grandi e  
nascondo perfino il piccolo

di tra i miei sospetti ora  
stretti ora larghi, sulle

vostre mancerie d'una volta  
15 per scherzo ci sputavate sopra  
qual è la guerra a cui m'ingaggiaste?  
se nel vedervi tutti stesi  
in un grano di turco, là  
nel campo di fieno non sechito

20 dalle piogge io vi mangio

era per meglio appropriarmi  
delle vostre giuste lezioni  
che lesinavano il tocco alla  
bocca che ora non sente il

25 vostro odore di santità politica  
nel campo, dove riposo ingiunta

dal massacro a massacrarmi  
come voi, nei desideri intensi  
curvati nel blé, the *grass*

30 che vi fa invidia perché  
è soltanto il grano che  
non si piega mentre mi circonda  
di felici visioni d'un cielo  
non più tanto tetro, anzi

35 è primavera o fa quasi caldo  
mentre contemplo il mio unico

prigioniero mentre voi fate  
alla guerra io mi beo nel  
sole, difesa da rami distanti

40 all'orlo del campo, un infinito

di secche penzolanti, schiaccio  
col mio corpo la venustà  
lo stile, di questi ultimi  
arrampicatori d'una futura

45 celebrità, sognando sempre

ad occhi aperti quel sogno  
che già c'è, è il cielo nel

suo azzurro benefico che m'ammicca  
mentre finalmente circondata  
50 dai steli d'una pulita polizia  
che era il grano prima che  
lo schiacciassi, io mi difendo  
dal vostro aldilà che non  
è su codesta terra che l'ha

già mangiato mentre io mi  
55 stendevo sui steli piatti  
nelle lunghezze appariscenti  
dei loro confratelli ben  
più saccenti nell'oscurare  
quel volto, quel corpo, ora

60 il mio, di cui posso a tratti  
obbedire, in vece che al  
vostro.

L'io lirico ricomincia a sondare il proprio passato poetico, che si delinea ora come un'estenuante e frustrante lotta con la Tradizione e la società letteraria<sup>812</sup> («lunga campagna militare», v. 2), che, continuando a resistere a tutti i tentativi di appropriazione e integrazione operati dall'io, non ha potuto che portarlo a nutrire «risentimento» (v. 1) nei suoi confronti. Proprio sulle ragioni e le cause di tale rancore, la voce poetica vuole soffermarsi e, bellicosamente, approfondire («per forza v'aggiungo...», v. 3), anche per cercare di capire «qual [era] la guerra» che era stata chiamata a combattere («qual è la guerra a cui m'ingaggiaste?», v. 16): il suo «sogno» era infatti riuscire a produrre e raggiungere una «visione» che riuscisse a inglobare e riprodurre («intera») le lezioni dei propri padri e modelli letterari («il vostro dipinto») (vv. 4-5). Tale «dipinto» voleva essere introiettato dall'io «non di difficoltà di rosa / ma come se fosse, nell'esistenza di qui, l'alloro» (vv. 6-8), un alloro poetico le cui forti connotazioni morali avevano spinto la voce poetica («l'alloro che morale / m'aveva ingiunto») «a dir[s]i» «...io sono fra i grandi» e a ignorare «perfino il piccolo // di tra i [suoi] sospetti ora / stretti ora larghi» che pure aveva avvertito verso le loro «mancerie d'una volta», e sulle quali anche i suoi «opponenti» «sputava[no] sopra» (vv. 8-15).

In questi primi sedici versi vi sono elementi che suggeriscono che il campo di battaglia sul quale l'io ha affrontato i propri avversari è quello dello spazio metrico: osservando l'accostamento fra le

---

<sup>812</sup> Clara Pellacini scrive: «è la guerra di *Variazioni belliche*, la guerra intestina alla lingua e alla metrica, cui fu chiamata dagli autori che la ispirarono, o che la sfidarono nella ricerca di una propria classicità, dagli autori delle prime scuole poetiche italiane fino ai poeti contemporanei» (CLARA PELLACINI, *Una storia tra i versi: Impromptu di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze», n. 33, 2008, pp. 43-56, a p. 51).

parole «sogno» e «visione» (vv. 4-5), infatti, torna alla mente la «*rêve-vision*» di *Diario In Tre Lingue*, e quanto già si è detto sulla coincidenza che le due esperienze hanno nel pensiero di Bernhard (*ut supra* 3.1). Il fatto che quella vagheggiata dall'io fosse una «intera / visione», poi, ci spinge a ricordare lo stesso passaggio di *Spazi Metrici* che nelle pagine iniziali di questo capitolo era stato citato proprio in relazione a un passo (quello del “punto di vista visionario”) del testo degli anni '50 appena precedente a quello poc'anzi ricordato:

Tentai osservare ogni materialità esterna con la più completa minuziosità possibile entro un immediato lasso di tempo e di spazio sperimentale. Ad ogni spostamento del mio corpo aggiungevo tentando, un completo “quadro” dell'esistenza circondantemi; la mente doveva assimilare l'intero significato del quadro entro il tempo in cui essa vi permaneva, e fondervi la sua propria dinamicità interiore.<sup>813</sup>

La «mente» dell'io, il cui occhio diventa organo di percezione visionaria (*ut supra* 3.1), ha il compito di «osservare» «un completo “quadro” dell'esperienza», un «“quadro”», il cui «significato», per l'appunto, deve essere «assimila[to]» per «intero», come «intera» era la «visione» «sogn[ata]» dall'io.

Anche l'accostamento del «quadro» dello spazio metrico al «dipinto» (v. 5) composto dalla Tradizione non è privo di precedenti interessanti. Nel 1965 compare su «*Marcatré*»<sup>814</sup> la trascrizione di un dialogo sul rapporto fra musica e pittura tenuto fra l'autrice, il pittore Piero Dorazio, lo scrittore, pittore e regista Giordano Falzoni, i compositori Pietro Grossi e Vittorio Gelmetti, l'architetto Luciano Rubino, lo storico e critico musicale Mario Bortolotto e il direttore della rivista, Eugenio

---

<sup>813</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 185.

<sup>814</sup> PIERO DORAZIO, GIORDANO FALZONI, PIETRO GROSSI, VITTORIO GELMETTI, LUCIANO RUBINO, AMELIA ROSSELLI, MARIO BORTOLOTTI, EUGENIO BATTISTI, FRANCO DI VITO, *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, «*Marcatré*», 16-17-18, 1945 luglio-agosto-settembre, pp. 225-230, ora consultabile in AMELIA ROSSELLI, *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, in EAD, *Una scrittura plurale*, cit., pp. 35-44. In questo dibattito Dorazio in un certo senso intuisce quella che sarebbe diventata un'altra metafora atta a esprimere la funzione dello spazio metrico in *Impromptu*, ovvero quella cinematografica, quando, all'esortazione di Rosselli a non «fermarsi alla tela» e a «anda[r]e per strada e guarda[r]e la gente che passa», egli rispose «questo lo fa il cinema» (ivi, p. 42). Le parole *campo* e *quadro* fanno infatti parte anche del lessico del cinema, come messo in luce da Annovi (G. M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit., pp. 29-32): «I suggest that in *Impromptu* the recurring term *campo* (field) needs to be read not only as 'grain field' but also as cinematographic shot (*campo* in Italian), a visual field which changes according to the location of the subject in the poetic space, from aerial shot to close-up, from long shot to deep focus. In the poem the 'I' is entirely identified with the eye, with a fluid point of view that connects internal and external reality»; lo studioso ipotizza inoltre che «the thirteen sections of the poem work as sequences or scenes of an imaginary filmic representation of reality, framed reality fragments. The gaze's continuous shifting and zooming in and out between a three-dimensional reality – the real and the painted grain field» e che tale tecnica sia riconducibile al «peculiar use of the telephoto lens in Pasolini's cinema [...] an effect reminding us of what Antonio Costa calls 'effetto dipinto' (the painting effect), occurring when the film imitates the stasis or temporal suspension of the painting». A riprova di ciò Annovi adduce il fatto che «the section where Rosselli addresses Pasolini directly is literally framed by two encrypted cinematographic citations. Rosselli's handwritten notes on one of the manuscripts reveal that the very first line of Section 2 ('when on a tank I approach / what was a tango', 36-7) refers to Bernardo Bertolucci's 1972 film *Last Tango in Paris*, whereas the very last lines ('the farthest gaze / from the farthest bridge', 55-6) are a reference to Richard Attenborough's *A Bridge Too Far*, in Italian *Quell'ultimo ponte*, a 1977 epic war film. This provides both an explanation for the initial paronomastic passage from tank to tango, conjuring up the typical Rossellian association of eros and war, and the identification between poetic and cinematic gaze. By framing Pasolini's presence in her poem with film references, Rosselli confirms that in *Impromptu* she is literally addressing the issue of cinema and cinematographic representation, inspired by the Italian film director».

Battisti; in quest'occasione, Rosselli interviene con una riflessione che mette in dialogo i quadri di Dorazio e certa «poesia contemporanea»:

Io vorrei dire che in fondo questi quadri hanno anche un intento razionalistico [...] Spesso noto [...] che nella poesia contemporanea si possono ritrovare delle poesie che hanno molte affinità coi quadri, cioè poesie in forme quasi quadrate, o leggermente rettangolari, che ricordano questi quadri in quanto esse vogliono coprire l'intero spazio con una specie di geometrica confusione di colori, timbri vocalici, senza poi chiarire un senso centrale della poesia, ma lasciando l'insieme parlare per sé. E mi pare che anche questi quadri lo facciano.<sup>815</sup>

È chiaro che Rosselli sta parlando, qui, della propria poesia dello spazio metrico, comparsa sulla scena poetica appena un anno prima. D'altra parte, una connessione fra pittura e poesia è individuabile proprio alle origini della sua scrittura, se, tenendo a mente che la terapia junghiana svolta con Bernhard sembrerebbe aver avuto un ruolo fondamentale nella costituzione delle basi sulle quali si è poi strutturata la poesia rosselliana (*ut supra* 2.1.2), si pensa a quanto annotato dall'autrice nell'autoanalisi (testo in cui sono ripercorsi alcuni dei punti e dei momenti più salienti della cura) recante il titolo manoscritto *1953 per Bernhard*:

...sorsero nuovi allagamenti, le fantasie si vivificarono e vennero trascritte da prima per mezzo della parola, poi per mezzo della pittura<sup>816</sup>

Fra il '52 e il '53, infatti, Rosselli si dedicò anche all'esplorazione del canale espressivo della pittura e del disegno, i cui frutti<sup>817</sup> furono esposti nella primavera del 1953, a Firenze, e poi a Roma nel 1962; tuttavia, come espressamente dichiarato dall'autrice in una lettera del 4 dicembre 1953 indirizzata al fratello John, preoccupato del proliferare delle attività della sorella, queste sperimentazioni erano «tutt[e] in vista della scrittura» e sempre finalizzate, parrebbe, a trovare «*il punto di sintesi tra mondo estrov. e / mondo introv.*»<sup>818</sup> di *Diario in Tre Lingue*:

Per quanto riguarda le mie molteplici attività, secondo alcuni non c'è nulla di cui preoccuparsi, è solo un altro metodo, da dentro a fuori; tutto in vista della scrittura.<sup>819</sup>

---

<sup>815</sup> A. ROSSELLI, *Musica e pittura, dibattito su Dorazio*, cit., p. 35.

<sup>816</sup> A. ROSSELLI, *Per Bernhard*, cit., p. 1208.

<sup>817</sup> Nel Fondo Rosselli del Centro manoscritti dell'Università di Pavia sono conservati 99 esempi dei disegni e acquerelli della poeta. Si tratta di disegni a matita, carboncino e tempera, che mostrano le influenze delle correnti artistiche contemporanee: il cubismo, l'astrattismo, il surrealismo (cfr. STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *15 disegni e acquerelli di Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 127-128).

<sup>818</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue (1955-1956)*, cit., p. 646.

<sup>819</sup> Il passo citato della lettera si può leggere in S. DE MARCH e S. GIOVANNUZZI (a cura di), *Cronologia*, cit., p. LXX.

Nella lassa 6, allora, l'io lirico, alla ricerca delle cause del «risentimento» che ora sente per i propri padri e maestri, parrebbe risalire a ritroso fino ai primissimi albori della propria ricerca poetica. In effetti, nella lassa 4 la metafora della pittura compare nel momento in cui la giovanile ed eccessiva emulazione dei propri modelli è additata come causa di smarrimento dalla voce poetica (4, vv. 10-16: «...prima d'estinguere / l'arte pittorica della mia // gioventù così attenta a / seguirvi che vi perse di / vista, non superandovi ma / non adorandovi più, come / voi dei della mia immaginazione»).

Se l'accostamento fra scrittura e pittura ci porta alla scaturigine della poesia rosselliana, i versi 6-8 sembrerebbero portarci avanti nel tempo: l'«intera / visione» dell'io, infatti, desiderava essere «non di difficoltà di rosa», ma «l'alloro morale» «nell'esistenza di qui». La contrapposizione fra questi due diversi tipi di visione-poesia, infatti, fa tornare alla mente come nell'ultima occorrenza della parola *visione* di *Documento* la voce poetante fosse approdata alla «visione interiore / povera d'intendimento» del «rosso accendisigaro» (*Quello scorrere primario...*, vv. 13-15, *ut supra* 3.5): una visione terrena e materiale, tutta esperita «nell'esistenza di qui», per l'appunto. La visione «di difficoltà di rosa», invece, sembrerebbe essere quella ricercata con ascetico misticismo in *Variazioni Belliche*; non a caso è proprio in una variazione, *Il tuo sorriso ambiguo curvava ogni mia speranza*<sup>820</sup>, che troviamo la probabile matrice intratestuale di questa espressione («Per i riflessi casalinghi il mio corpo si circondava / di nuove cose: luci e fallimenti, sparimenti e castelli / dipinti a difficoltà di rosa», vv. 5-7). La variazione, i cui primi versi sono disseminati di rimandi a *La Chimera* (v. 1 «sorriso ambiguo», v. 3 «giocondo», v. 4 «allontanato»), parrebbe infatti essere il bilancio degli oscillanti risultati («cose nuove») raggiunti dalla ricerca poetica dell'io lirico, ovvero «luci e fallimenti, sparimenti e castelli / dipinti a difficoltà di rosa». I frutti di tale ricerca, che sembrerebbero disposti chiasticamente ponendo agli estremi del chiasmo quelli positivi e al centro – isosillabici e omoteleutici – quelli negativi, sembrerebbero poi contemplati alla «luce di mattina» al fine di «calcola[rne] la rosa», il *quantum* di «rosa» al loro interno («Luce di mattina calcolava la rosa...», v. 8). Come si ha avuto modo di osservare più di una volta, Rosselli impiega nella propria poesia la metafora floreale per rappresentare la poesia e il fare poesia; forse non è dunque troppo ardito supporre che la «rosa», regina dei fiori, possa rappresentare qui lo spazio metrico, ipotesi che potrebbe trovare conferma nel fatto che, nell'Empireo, ultimo cielo al quale approda l'oltremondano viaggio dantesco – paradigma di quello metrico-mistico rosselliano – e dove si verifica la *Visio Dei*, si trova la «candida rosa» (*Par.* XXXI, 1) dei beati.

---

<sup>820</sup> «Il tuo sorriso ambiguo curvava ogni mia speranza. / Sottoposta ad un esame di coscienza stiravo le membra / in un giocondo gioire del nulla. Il bene era rimasto / allontanato. // Per i riflessi casalinghi il mio corpo si circondava / di nuove cose: luci e fallimenti, sparimenti e castelli / dipinti a difficoltà di rosa. // Luce di mattina calcolava la rosa e spariva la bruma / in un incontro di fiabe, il gigante si mordeva le / mani».

La riflessione della voce poetica, dunque, con grande sinteticità, parrebbe riassumere nei versi 5-8 tre tappe fondamentali della «campagna militare» che tanto a «lung[o]» l'ha impegnata, soffermandosi sull'«ultima battaglia», quella combattuta in *Documento*. Come abbiamo visto *supra* (3.5), successivamente all'opzione per la rinuncia all'«intera» visione dantesca per quella «povera d'intendimento», nel libro del '76, all'interno della poesia *La passione mi divorò giustamente* Rosselli parrebbe individuare nel modello leopardiano (contrapposto a quello dantesco) un possibile baricentro per il proprio sistema poetico, atto a sanare la lacerazione generata dal conflitto fra le spinte della propria soggettività e il desiderio di universalità. Come suggeriva la dubbiosa voce poetica nel penultimo verso della poesia («forse vinse la passione»), però, la soluzione leopardiana non sembra tenere, e a confermarlo è proprio *Impromptu*. Infatti, nel brano già ricordato relativamente all'associazione pittura-scrittura, l'io attribuisce ai propri padri letterari l'«estin[zione]» della propria poesia giovanile: «sognavate prima d'estinguere / l'arte pittorica della mia // gioventù» (4, vv. 10-12). Non sembra privo di rilevanza il fatto che il verbo *estinguere* occorre nell'opera rosselliana solo in *La passione mi divorò giustamente*<sup>821</sup> e in questa lassa di *Impromptu*, che, non a caso, si chiude su un'irridente riscrittura della *Ginestra*<sup>822</sup> leopardiana, ritorta contro i propri maestri: «...osservandovi / digiunare platealmente, spargendo // un falso odore di rettitudine / magnifica la sorte progressiva / ch'io ebbi dai vostri occhi / dipinti di blu» (4, vv. 20-25).

Anche il dubbio insinuato dall'avverbio «forse» nel verso 25 di *La passione mi divorò giustamente* tornerebbe a essere additato dall'io, che, per rincorrere il «sogno» «vision[ario]», l'«alloro» poetico che gli avrebbe «ingiunto» di «dir[s]i // [...] fra i grandi» – espressione che potrebbe far risuonare, di nuovo, la «vanità, d'esser / fra i primi» (vv. 16-17) di *Dialogo con i poeti* –, aveva deliberatamente ignorato i suoi «sospetti» nei confronti delle «mancerie» dei propri modelli letterari, le loro idiote maniere<sup>823</sup>. Su queste «mancerie» la plurale e antagonista alterità a cui si rivolge l'io «per scherzo ci sputa[va] sopra»; difficile non intravedervi i versi 40-42 de *La Libellula*, «...ma l'avanguardia è ancora cavalcioni su / de le mie spalle e ride e sputa come una vecchia / fattucchiera», che potrebbero essere rivolti al Gruppo 63<sup>824</sup>, ma anche a «Pound, e Joyce e Eliot, e prima di loro Hopkins e

<sup>821</sup> Troviamo il verbo 8 volte nella forma dell'infinito «estinguere» vv. 14, 17, 18, 19, 22, 23, 24, 25; 1 volta in quella del participio aggettivale «estinta», v. 16; 1 volta nel passato remoto «estinse», v. 21; 1 volta in forma di gerundio, «estinguendo», v. 27.

<sup>822</sup> *La ginestra, o fiore del deserto*, v. 51: «Le magnifiche sorti e progressive». (G. LEOPARDI, *Canti*, cit. pp. 545-558).

<sup>823</sup> Manera (M. MANERA, *Devianze intralinguistiche*, cit., p. 235) ipotizza che il neologismo sia il frutto della contaminazione di tre parole, «maniera × diceria × smanceria»; la studiosa, infatti, anche se «in francese *manche*, in comunicazioni molto informali, sta per 'persona imbecille'» e dunque «si potrebbe ritenere [...] in senso traslato, 'idiozie'», opta per la prima ipotesi in virtù della sua «maggior polisemia». In questa sede si propone di non escludere che anche il termine francese abbia partecipato alla creazione della neoformazione, che sarebbe un esempio di fusione associativa rosselliana.

<sup>824</sup> Così interpretano Giovannuzzi (S. Giovannuzzi, *Notizie su Serie Ospedaliera*, cit., p. 1331) e Loreto, secondo il quale l'immagine sarebbe ripresa da Roland Barthes; Rosselli se ne sarebbe appropriata per mediazione di Francesco Leonetti, che, nello stesso fascicolo de «il verri» in cui compare la prima redazione della lassa 23, dando le «definizioni di avanguardia e sperimentalismo, cit[a] da Roland Barthes un brano che presenta la seguente similitudine: "L'autore

Lautréamont», la cui «lezione» sembrava alla voce poetica «impossibile scrollarsi di dosso»<sup>825</sup>, e che dunque potrebbe allargare di nuovo il gruppo dei destinatari del monologo dell'io, che sarebbe indirizzato ai propri padri letterari, ma anche ai letterati suoi contemporanei. Se così fosse, l'interrogativo che informa il verso 16 della lassa si potrebbe leggere anche come un'allusione a come la poeta si sentì trascinata, contro il suo volere, all'interno della «guerra un po' villana»<sup>826</sup> che, a partire dal 1957 con la pubblicazione su «Officina» del saggio *La libertà stilistica*<sup>827</sup>, era imperversata fra Pasolini e Sanguineti<sup>828</sup>.

Con il secondo periodo ipotetico della lassa l'io lirico pare tornare al presente, mentre contempla («se nel vedervi...») i propri interlocutori «tutti stesi / in un grano di turco», un «campo di fieno» paradossalmente «non secchito / dalle piogge», e, guardandoli, se ne nutre («io vi mangio») (vv. 17-20). Il «cannibalismo letterario»<sup>829</sup> riporta l'io al passato, che si discosta dal presente, ribaltandosi nel segno della privazione, in quanto all'epoca, «per meglio appropriar[s]i / delle [...] giuste lezioni» dei suoi maestri, l'io digiunava («lesinavano il tocco alla / bocca»); ma all'affondo mnestico sono dedicati appena quattro versi, la voce poetica torna al presente («ora non sente il // vostro odore di santità politica / nel campo»), tempo nel quale l'io e la sua poesia non subiscono più il fascino acritico dei propri modelli (vv. 21-26). Ora il soggetto può «ripos[are]» «nel campo», e ignorare «il massacro» che le «ingiung[e]» di «massacrar[s]i come» hanno fatto i suoi “padri”, che, proprio come i «santi padri» de *La Libellula*, si riscoprono qui non solo letterari, ma anche biologici: in uno stretto intreccio fra vita e scrittura, come nella lassa 3 la voce poetica aveva preannunciato (3, v. 16-17 «la vita sberciata / per un attimo ancora»), infatti, sembra di poter intravedere la foto, comparsa sui giornali, dei corpi dei fratelli Rosselli riversi in un campo<sup>830</sup> (vv. 26-28). La distensione dell'io e il suo sottrarsi

---

d'avanguardia somiglia agli stregoni delle società primitive”» (A. LORETO, *Il rumore sottile*, in ID., *I santi padri di Amelia Rosselli*, cit., pp. 101-143, a pp. 102-103).

<sup>825</sup> L. BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 77.

<sup>826</sup> A. ROSSELLI, *Il dolore in una stanza* [1984], cit., p. 65: «non mi piaceva certa guerra un po' villana fra lui [Sanguineti] e Pasolini». Su tale argomento Rosselli si esprime criticamente in più di un'occasione, definendolo nel '79 una «polemica violenta» (AMELIA ROSSELLI, *A cavalcioni dell'avanguardia* [1979], in EAD., *è vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 183-190, a p. 187), e nell'87 un'«assurda guerra» (EAD., *Fatti estremi* [1987], cit., p. 87).

<sup>827</sup> PIER PAOLO PASOLINI, *La libertà stilistica*, in *Officina* [1-12; n.s. 1-2]. *Bologna 1955-1959*, riproduzione anastatica di tutti i fascicoli, a cura del Centro Studi - Archivio P.P. Pasolini, presentazione di Roberto Roversi, Bologna, Pendragon, 2004, pp. 341-346.

<sup>828</sup> Per un'attenta analisi degli oscillanti rapporti dell'autrice con la neoavanguardia, si veda M. BERISSO, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, cit., p. 120: «Nel consuntivo di questa esperienza [la partecipazione di Rosselli alla riunione palermitana del Gruppo '63] andranno dunque inserite voci tanto in entrata quanto in uscita. Tra le seconde andrà collocata senz'altro, in prima battuta (e oggetto, questa sì, di ripetute e costanti dichiarazioni sia pubbliche sia private), l'insofferenza per l'alto tasso polemico delle discussioni letterarie sia all'interno del gruppo, sia verso l'esterno, soprattutto nei confronti di Pasolini e soprattutto da parte di Sanguineti» (p. 120).

<sup>829</sup> C. PELLACINI, *Una storia tra i versi*, cit., p. 52.

<sup>830</sup> G. M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit., p. 12: «the graphic image of her dad and uncle's lifeless bodies lying in a field, as shown in a newspaper picture of the time, reemerges in many of her poems, including *Impromptu*. Such an image turns the poetic space – the page – into a “mourning field” (252) in which the subject performs her fear of being chased by the most frightening side of history: “in the field, where I rest enjoined / by the massacre to massacre myself / like you” (149-51)».

al «massacro» nel campo di grano («nel blé, the grass») provocano «invidia» nei suoi padri e maestri (risuona, allusa, l'espressione idiomatica inglese *the grass is always greener on the other side*), poiché, mentre nel campo i «desideri intensi» dell'io s'incurvano («curvati»), «il grano», invece, «non si piega», e «circonda / di felici visioni d'un cielo / non più tanto tetro» l'io (vv. 28-34).

In questi versi, lo spazio metrico parrebbe farsi da campo di battaglia campo di grano, riattivando la metafora metapoetica dell'agricoltura e della semina che appartiene sin dai suoi esordi alla poesia rosselliana, e che, come si è visto (*ut supra* 3.4), in *Serie Ospedaliera* ricompariva proprio in concomitanza di uno dei tentativi di rinegoziazione dello spazio metrico. Anche qui, come in *Ma tu non ritornavi...* il campo di grano è anche camposanto, pure, ora è un campo che dà frutti («non» è «secchito», vv. 18-19) di cui l'io può nutrirsi («io vi mangio», v. 20), ormai distante sia dal digiuno ascetico (*ut supra* 3, 3.5) delle *Variazioni Belliche*, sia dal cannibalismo divorante e iperimitativo di *Documento* (*Figlia di un'amore che ti divorò, La passione mi divorò giustamente, ut supra* 3.5). La presa di distanza dalle precedenti stagioni poetiche è marcata anche da altri segnali. La «pioggia», infatti, non rinsecchisce il «campo di fieno» di *Impromptu*: non è «sterile» come quella di *I fiori vengono in dono*<sup>831</sup> («la pioggia è sterile» v.7, poesia di *Documento*), e l'io parrebbe aver smesso di «punta[re] ai semi distrutti» (v. 8) – e quindi al «tu» che «giacev[a] semidistrutto» in *Ma tu non ritornavi...*, v. 1 –, ma bensì di aver ritrovato la fertile «bellezza armonia che scintill[a] / anche per i prati ora secchiti»<sup>832</sup> (vv. 18-19) che nella variazione *Il Cristo trainava...* (*ut supra* 3.5) rendeva possibile il rituale di resurrezione cristologica verso il quale l'io intimava a se stesso di «punt[are] [...] / le [s]ue dita sporcate di terriccio» (vv. 21-22).

Non è tutto; mentre il tu di *Ma tu non ritornavi...* «...giaceva semidistrutto / in un campo di grano, aspettando il cielo» (vv. 1-2) e produceva solo una «visione squallida» (v. 8), l'io, disteso in un campo di «grano», è ora «circonda[to] / di felici visioni d'un cielo» che non è più «tetro» (vv. 31-34) come al tempo di *Serie Ospedaliera*, quando «spazia[va] [...] / [...] bigio» e dal «davanzale» l'io poteva scorgere solo «colori [...] / [...] tetri» (*Di sera il cielo spazia...*, vv. 1-2 e 4-5, *ut supra* 3.4). Insomma, finalmente la voce poetica parrebbe essere riuscita, in *Impromptu*, a “inquadrare” la realtà nel campo dello spazio metrico senza soffocarla e ricevendone così «felici visioni», nelle quali sembrerebbe aver ritrovato l'adolescenziale vitalità che nella primitiva rigidità mortifera dello spazio metrico era

---

<sup>831</sup> vv. 1-10: «I fiori vengono in dono e poi si dilatano / una sorveglianza acuta li silenzia / non stancarsi mai dei doni. // Il mondo è un dente strappato / non chiedetemi perché / io oggi abbia tanti anni // la pioggia è sterile. / Puntando ai semi distrutti / eri l'unione appassita che cercavo / rubare il cuore d'un altro per poi servirsene».

<sup>832</sup> Da notare che il neologismo *secchito* (fusione di «seccato × rinsecchito», M. MANERA, *Devianze intralinguistiche*, cit., p. 233) si incontra solo in questa variazione e nella lassa di *Impromptu* di cui si sta svolgendo l'analisi.

andata perduta, e che qui sembrerebbe manifestarsi anche attraverso un ritorno all'originario plurilinguismo<sup>833</sup> che fa capolino (non è la prima volta nel poemetto) al verso 29.

Lo spazio metrico-campo di grano diventa così per l'io uno spazio di protezione («difesa da rami distanti / all'orlo del campo»), non più campo di battaglia, dove invece sono rimasti gli interlocutori («mentre voi fate / la guerra») della voce poetica, che si crogiola al sole primaverile («è primavera o fa quasi caldo», «io mi beo nel / sole») e nella «contempl[azione]» del suo «unico // prigioniero», che, considerando la prossimità fra la parola *visione* (v. 33) e il verbo *contemplare*, potrebbe essere proprio la porzione di «cielo» (v. 33) incorniciata dallo spazio metrico per l'io, ipotesi avvalorata dal fatto che già da *Variazioni Belliche* la forma-cubo veniva connotata negativamente anche come gabbia (vv. 35-39). Ora, però, l'io non è più prigioniero, bensì carceriere, e non si sente in trappola, ma protetto all'interno dell'«orlo» allo spazio metrico, che, composto da «un infinito / di secche penzolanti», sembrerebbe anche proporsi come una diversa, e più efficace, soluzione poetica rispetto all'idillio leopardiano – emblematicamente concentrato nella riscrittura de *L'Infinito*<sup>834</sup> –, che già era stata sperimentata, senza riuscire ad approdare a una soluzione soddisfacente, nel ciclo “del giardino” di *Serie Ospedaliera* (ut supra 3.4): ora, fieramente, l'io lirico sembrerebbe dichiarare che non è «al di là» della «siepe» che deve spingere lo sguardo per trovare l'infinito, poiché questo è già *dentro* allo spazio metrico, circoscritto dal suo «orlo» (vv. 35-41).

L'io, dalla sua posizione di quieta distanza rispetto ai propri padri e maestri, rivolge poi il proprio pensiero alle nuove generazioni di poeti<sup>835</sup>, «ultimi / arrampicatori d'una futura / celebrità», e «col [su]o corpo» ne «schiacci[a]» la «venustà» di «stile», mentre i suoi «occhi» continuano a vagheggiare la propria visione, ormai conquistata («sognando sempre / ad occhi aperti quel sogno/ che già c'è») e inquadrata nella porzione, scontornata dal campo-spazio metrico, del «cielo», che «benefico» a sua volta «ammicca» alla voce poetica (vv. 41-48).

---

<sup>833</sup> Annovi (G. M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit., p. 15) ritiene che in *Impromptu* Rosselli porti il proprio trilinguismo al massimo grado di consapevolezza: «*Impromptu* [...] is a poem in which Rosselli's trilingualism is brought to the utmost possible degree of self-awareness, through an explicit and emphasized presence of Italian, French and English not to be found in her previous collections».

<sup>834</sup> G. LEOPARDI, *Canti*, cit., pp. 271-274. Per un confronto tra la poetica rosselliana e quella del Leopardi de *L'Infinito* cfr.: NICOLA GARDINI, *Amelia Rosselli e lo spazio della fuga*, in «Italianistica», n. 2-3, maggio-dicembre 2002, pp. 125-130.

<sup>835</sup> Princiotta (C. PRINCIOTTA, *Una rilettura di Impromptu*, cit., pp. 231-231) rimanda a quanto dichiarato da Rosselli un'intervista rilasciata dall'autrice appena una settimana prima della scrittura di *Impromptu* a Mariella Bettarini: «Ho molti amici di origine piccolo-borghese o figli di impiegati o operai delle periferie, che ho conosciuti circa, quasi otto anni fa. Ho visto che loro case, ho visto che non hanno più di una quarantina di libri in camera e vedo che scrivono, e vedo che hanno passione per la poesia, il che mi ha lasciato sempre molto sorpresa. Anche con un bagaglio culturale ridotto sembrano avere un autentico amore per la letteratura. Quello che spaventa è che hanno l'amore per la fama letteraria e mi chiedo se non è una forma di imborghesimento proletario questa, cioè la mimica della borghesia» (AMELIA ROSSELLI, *La poesia ovvero il discorso plurale* [1979], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 29-34, a pp. 31-32).

Lo spazio inserito nella forma-cubo è uno spazio in cui l'io si sente «finalmente» al sicuro, gli «steli» di «grano» che la «circonda[no]» sono come protettivi agenti di sorveglianza («una pulita polizia»)<sup>836</sup> ora che l'io non li «schiacci[a]» più, ora che lo spazio metrico non è più una gabbia, ma un rifugio (vv. 49-52). Rinchiudendovisi, infatti, la voce poetica «[s]i difend[e]» dall'«aldilà» dei propri padri e maestri, che «non / è su codesta terra che l'ha // già mangiato» quando ancora l'io «[s]i / stendev[a] sui steli piatti», e dunque li schiacciava, tentando di imitare le «lunghezze appariscenti / dei loro confratelli ben / più saccenti» (vv. 52-58). I «saccenti» «confratelli» degli «steli» del campo di grano dell'io, infatti, «oscura[vano] / quel volto, quel corpo» che adesso è invece tornato in possesso («ora // il mio») della voce poetica, che ora si sente, «a tratti», padrona di se stessa e non più totalmente dipendente dai propri padri e maestri («di cui posso a tratti / obbedire, in vece che al / vostro») (vv. 58-62). La poesia dell'io all'interno dello spazio metrico ha trovato una sua dimensione di indipendenza: i suoi versi (gli «steli») non sono più premuti dalla pressione di conformarsi a quelli (i «saccenti» «confratelli») dei suoi modelli, e la «terra» che li alimenta e dalla quale germogliano, l'*humus* ora fertile dello spazio metrico, che si è già nutrita di loro e della loro esperienza poetica («l'ha // già mangiato»), può adesso farne a meno. Nella parola «aldilà», infatti, è concentrata l'eredità dei padri, biologici e letterari, dell'autrice: la morte dei fratelli Rosselli, biografico innesco traumatico della poesia, e quella letteraria, qui condensata nelle figure di Dante e Leopardi. La voce poetica, infatti, può ora bearsi di «felici visioni» (v. 34) aderendo col suo corpo alla terra, «nell'esistenza / di qui» (vv. 7-8), senza dover intraprendere vertiginose e impraticabili salite ultraterrene, ma anche senza dover spingere il proprio sguardo «di là» (*L'Infinito*, v. 5) dall'«orlo» dello spazio metrico.

Nell'ultima lassa di *Impromptu*, cinta e custodita dalla propria forma metrica, la poesia dell'io si può pronunciare ora in «versi» «paesani / zoppicanti», «pronti per un'altra storia», di cui però l'io e i propri versi sanno già («sappiamo benissimo») che ne «far[anno] al dunque a meno»; è infatti andato «perso / l'istinto per l'istantanea rima», perso il «ritmo» e il momento in cui questo era entrato in comunione con la voce poetica («perché il ritmo t'aveva al dunque / già occhieggiata da prima») (13, vv. 20-27). Trovata la nuova intonazione, insomma, l'io lirico e la propria poesia parrebbero

---

<sup>836</sup> Come suggerito da Annovi (G. M. ANNOVI, *On the Border of Silence*, cit., pp. 10-11), in questo passo, come in altri del poemetto, si scorgono le tracce delle manie di persecuzione che tormentavano l'autrice: «Clear evidence of this daily struggle can also be found in the manuscripts of *Impromptu* at the 'Fondo Amelia Rosselli' in Pavia. Rosselli blamed the voices she heard for her own spelling mistakes, and she often wrote *incursione* (attack) or *segno incursionista* (attacker's sign) next to her typographical errors. *Impromptu* bears indeed traces of Amelia's need to feel protected, as she finds hope either inside the car of a police agent [8, vv. 22-24] or surrounded by grain stalks (a symbol for the poetic word, as it will soon be clear) transformed into an army of policemen [...] his is not to say that Rosselli's poetry is a result of her mental condition, as early critics such as Vincenzo Mengaldo erroneously suggested, but to underline the immense resilience that she exercised through poetry against the overpowering and silencing reality of her everyday life». Annovi rimanda anche a una lettera del 6 aprile 1980 indirizzata da Rosselli al fratello John in cui «*Impromptu* is indeed described as a sudden escape from an utterly unbearable life»: «Have just managed after a seven year bout of just picking out bits perhaps brilliant out of bad poetry I was trying to write under CIA interdiction, to throw down a nine page short poem called 'Impromptu', immediately accepted by 'Nuovi Argomenti'» (la lettera è conservata nella cartella 11 del Fondo Amelia Rosselli del Centro Manoscritti presso l'Università di Pavia).

congedarsi in un addio che ricorda e fa risuonare *Adieu*, il brano che sigilla *Une saison en enfer* – opera di ispirazione scopertamente dantesca – di Rimbaud<sup>837</sup>:

J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!

Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre! Paysan!<sup>838</sup>

Il poeta, dopo averla sottoposta a una sarcastica lettura critica, dice addio alla propria precedente poetica<sup>839</sup> e dichiara la necessità di trovare un diverso «devoir» poetico che lo farà aderire alla realtà<sup>840</sup>: una nuova «politique poétique»<sup>841</sup> che farà del poeta demiurgo un poeta-«paysan». Rosselli, lanciato come Rimbaud un «regard rétrospectif»<sup>842</sup> sulla propria precedente ricerca poetica, sancirebbe qui l'affermarsi della sua nuova poesia, contadina<sup>843</sup> (in quanto antiborghese, terrena e radicata nel campo dello spazio metrico), e, al contempo, ne annuncerebbe il silenzio che a tale rifioritura seguirà. La traccia intertestuale di questo passo rimbaudiano è presente anche in *Le Chinois à Rome*, prosa poetica che, oltre a essere già emersa come un precedente intratestuale della notturna *promenade* che apre la lassa 3 di *Impromptu*, segna, come avremo modo di vedere nel prossimo

---

<sup>837</sup> L'influenza di *Une saison en enfer* nell'opera rosselliana è stata analizzata da La Penna, che l'ha riscontrata in due testi di *Primi Scritti, Sanatorio (1954)* e *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)* (DANIELA LA PENNA, *Testualità e performance nel laboratorio di Primi Scritti*, in EAD., *La promessa d'un semplice linguaggio*, cit., pp. 84-120, a pp. 96-108) riguardo alla presenza di *Une saison en enfer* in due testi di *Primi Scritti, Sanatorio (1954)* e *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)*. Per il dantismo di Rimbaud, cfr.: MARGHERITA FRANKEL, *Le code dantesque dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1975; JACQUELINE RISSET, *Dante scrittore*, Milano, Mondadori, 1984; EAD., *Une saison au Paradis. Rimbaud lecteur de Dante*, in STEFANO AGOSTI (a cura di), *Rimbaud. Strategie verbali e forme della visione*, Pisa, ETS, 1993, pp. 117-127; J. RISSET, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust...*, Paris, Hermann, 2007; GEORGES KLIEBENSTEIN, *Rimbaud dantesque et cartésien*, in STEVE MURPHY (a cura di), *Lectures des "Poésies" et d'"Une saison en enfer" de Rimbaud*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 317-331; NICOLAS VALAZZA, *Le bateau dans le ciel, de Dante à Rimbaud*, in «Parade sauvage», n. 31, 2020, pp. 169-188. Si può inoltre segnalare che anche nella *Divina Mimesis* pasoliniana, di cui si è ipotizzata l'influenza in *Impromptu*, non solo è presente una citazione da *Une saison en enfer* («De profundis, Domine, suis-je-bête», da *Mauvais sang* – ARTHUR RIMBAUD, *Una stagione all'inferno*, Milano, Longanesi, 1951, pp. 15-34, a p. 22 – nell'appunto 2 per il IV canto, P. P. PASOLINI, *La Divina Mimesis*, cit., p. 36), ma una delle guide che il Pasolini-Dante avrebbe preferito al se stesso degli anni '50 – che, per altro, è definita «paesana» – è proprio «Rimbaud, il [su]o Rimbaud dei diciotto anni, [su]o coetaneo, e castratore, col suo destino e la sua lingua già divini, come quelli di un classico che fosse però bello e coperto di nastri come Alcibiade, e non per fare l'amore con lui, ma per ammirarlo con tutta l'anima infantile» (ivi, p. 16).

<sup>838</sup> A. RIMBAUD, *Una stagione all'inferno*, cit., pp. 87-91, a p. 89.

<sup>839</sup> YANN FRÉMY, *Un impossible adieu à la poésie*, in «Parade sauvage», n. 20, Décembre 2004, pp. 139-166, p. 150.

<sup>840</sup> Ivi, p. 152: «D'être "rendu au sol" ne comporte en soi rien de péjoratif: un nouveau plan fait intrusion. [...] La réalité est incontournable et Rimbaud sait bien qu'il doit changer sa politique poétique du tout au tout, condition à respecter scrupuleusement s'il veut sortir de l'enfer et saisir en une fois, au lieu des fantômes agiles issus d'un énergétisme aveugle, la vérité d'une vie réelle. Le devenir-paysan est à l'enracinement ce que l'enfer était aux déracinements perpétuels».

<sup>841</sup> *Ibidem*.

<sup>842</sup> Ivi, pp. 158-159: «Cette position tenue, le damné est alors capable de jeter un regard rétrospectif sur cette saison qui fut un "combat", une "bataille". La nuit de l'enfer est passée».

<sup>843</sup> Parte della critica riconosce qui l'influsso di Scotellaro (cfr. A. ZORAT, *La poesia femminile italiana dagli anni Settanta a oggi*, cit., p. 132; C. PRINCIOTTA, *Una rilettura di Impromptu*, cit., pp. 233-34).

capitolo (*ut infra* 4.1), un momento fondamentale dell'autobiografia poetica rosselliana, che si muove, sin dai suoi primissimi passi, seguendo le orme dantesche.

Il percorso lessicale che si è avviato in *Diario in Tre Lingue* giunge al termine all'interno del poemetto che dà voce all'ultima<sup>844</sup> espressione forte della poetica rosselliana, di cui costituisce, al contempo, la rinascita e il testamento, ma anche il memoriale all'interno del quale la voce poetante riesuma dal proprio passato e ripercorre il proprio viaggio poetico, le cui tappe sono puntualmente rievocate attraverso inneschi ipertestuali che, come abbiamo potuto vedere, riconducono il lettore su testi che si erano già affacciati, talvolta come fermate, altre come vere e proprie soste, lungo il cammino metapoetico tracciato dalla parola *visione* nell'opera rosselliana. In questo poemetto estremo, se da una parte il modello dantesco è rifiutato dall'io lirico quando dichiara la propria indipendenza, dall'altra torna nuovamente a imporsi come imprescindibile struttura poemica, irrinunciabile strumento per il racconto della propria esperienza poetica, compresa la postrema dichiarazione di autosufficienza: tanto che, se nell'intervista del 1978 con la quale abbiamo deciso di avviare questo capitolo l'abbandono<sup>845</sup> subito da parte della poesia era paragonato da Rosselli a un dantesco smarrimento «in un bosco»<sup>846</sup>, nella prefazione all'edizione francese del poemetto edita nel 1987, la poeta torna a impiegare espressioni che, alla fine di questo percorso, potremmo interpretare senza troppe remore come dantesche:

au milieu d'une longue période silencieuse, j'avais écrit la suite *Impromptu* en effectuant il me semble un saut stylistique important, au-delà de mes précédentes intentions linguistiques et de contenu.<sup>847</sup>

*Nel mezzo* del lungo periodo di silenzio nel quale si era smarrita, ecco il «saut stylistique important» capace di condurla «au-delà» delle sue precedenti intenzioni, in un empireo aldilà tutto interno al proprio spazio metrico in cui sperimentare «felici visioni».

---

<sup>844</sup> Ultima in relazione all'ordine di composizione, e non di pubblicazione; dopo *Impromptu*, infatti, usciranno volumi (AMELIA ROSSELLI, *Appunti Sparsi e Persi (1966-1977)*, Reggio Emilia, Ælia Lælia, 1983; EAD., *Diario Ottuso (1954-1968)*, prefazione di A. Berardinelli, Roma, Istituto Bibliografico Napoleone, 1990; EAD., *Sonno-Sleep*, traduzioni di A. Porta, opere di L. Tornabuoni, Roma, Rossi & Spera, 1989; EAD., *Sleep. Poesie in inglese*, traduzioni di E. Tandello, Milano, Garzanti, 1992) che raccolgono una produzione cronologicamente precedente al poemetto. Le poesie composte e pubblicate in rivista dopo il 1979 sono solo tre (*Pavone / Prigione; Mai mangiaste, a; Semmai foste voi*), cfr. FRANCESCO CARBOGNIN e STEFANO GIOVANNUZZI, *Notizie su Poesie non riunite in volume*, in A. ROSSELLI, *L'opera poetica*, cit., pp. 1505-1512, a p. 1509.

<sup>845</sup> A. ROSSELLI, *Perduta in un bosco* [1978], cit., p. 25: «Prima avevo la poesia. [...] Ma ora che la scrittura mi ha abbandonata non ho più nulla».

<sup>846</sup> Ivi, p. 26.

<sup>847</sup> AMELIA ROSSELLI, *Impromptu*, poésie traduite par J.-C. Vegliante, Librairie La Tour de Babel («Les Feuilles de Babel»), Paris, 1987, p. 33.

#### 4. «Autobiografia [...] di un poeta»

Nello scorso capitolo sono state tracciate le tappe fondamentali di un ampio discorso metapoetico che, imperniato sulla riscrittura del dantesco *iter ad Deum*, parrebbe estendersi su tutte le principali raccolte in lingua italiana di Amelia Rosselli. Come ipotizzato nel capitolo 2, l'assorbimento dell'allegoria dantesca e la rielaborazione di questa in termini metapoetici, che fanno del viaggio mistico un viaggio metrico-mistico, potrebbe essere stata influenzata dalla critica dantesca di Contini, che già nell'*Introduzione alle Rime di Dante* (1939) aveva cominciato a immettere nel proprio discorso critico concetti che nel 1958 avrebbe pienamente articolato nel saggio *Dante come personaggio-poeta della Commedia*. Nell'*Introduzione* Contini riconosce come caratteristica distintiva della poesia di Dante – anzi, Contini parla della «personalità dantesca», sovrapponendo poetica e personalità del poeta – il «perpetuo sopraggiungere della riflessione tecnica accanto alla poesia», l'«associazione di concreto poetare e d'intelligenza stilistica»<sup>848</sup>; si potrebbe dire, dunque, di una marcata consapevolezza metapoetica. Secondo il critico, questa peculiarità dantesca rende possibile definire con le parole «storia letteraria dantesca» non solo il *De vulgari eloquentia*, ma tutta la sua opera, che si struttura su un continuo processo palinodico e rifunzionalizzante delle precedenti esperienze poetiche<sup>849</sup>. Questi stratificati «residui d'una trascendenza poetica» autorizzano, nel caso di Dante, a «riconoscere nell'*opera omnia* [...] le tracce d'una cronologia ideale»<sup>850</sup>. Nel 1958 Contini, come abbiamo visto, elabora la formula che dà il titolo a questo capitolo, quella che definisce la *Commedia* come l'«autobiografia [...] di un poeta»<sup>851</sup>. Tale autobiografia lirica si articola in «tapp[e]»<sup>852</sup> metaletterarie, momenti testuali necessari a «tacit[are], sottome[ttre]» i precedenti «esperimenti stilistici» all'interno della «'summa' tonale»<sup>853</sup> rappresentata dal poema.

Nel capitolo dedicato al viaggio metrico-mistico abbiamo potuto osservare come Rosselli abbia introiettato il potenziale metaletterario insito nella struttura narrativa-allegorica del viaggio oltremondano dantesco. In questo capitolo si desidera indagare alcuni momenti specifici dell'opera rosselliana in cui si ritiene di poter scorgere quanto in profondità anche gli aspetti più minuti delle strategie metatestuali dantesche abbiano attecchito nella poetica dell'autrice.

---

<sup>848</sup> G. CONTINI, *Introduzione alle Rime*, cit., p. 4.

<sup>849</sup> Ivi, pp. 4-5: «Residui d'una trascendenza poetica; e quell'attuare lo stile non come una tensione assoluta, secondo il modulo che sarà dell'umanistico Petrarca e poi del platonico Rinascimento, bensì come una prova "locale"; quel senso non tanto d'un limite generale della forma quanto delle limitazioni particolari degli stili scolastici; quel suo degradare un'esperienza precedente, toglierle la sua finalità intrinseca, usufruirla come elemento dell'esperienza nuova».

<sup>850</sup> Ivi, p. 4.

<sup>851</sup> ID., *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, cit., p. 40.

<sup>852</sup> Ivi, p. 62.

<sup>853</sup> Ivi, p. 53.

Nel primo paragrafo, dedicato alla prosa poetica *Le Chinois à Rome*, si proverà a dimostrare come, prima ancora che l'italiano fosse identificato dall'autrice come il principale vettore linguistico della propria poesia, all'interno del palinsesto offerto dal romanzo di André Breton *Nadja*, sia possibile riconoscere l'elezione, da parte di Rosselli, del modello dantesco come *exemplum* da seguire per tracciare la propria storia poetica nel segno dell'universalità.

Nel secondo paragrafo, l'analisi della poesia di *Documento Uno strepitare svelto di ali smorzate* porterà a riconoscervi un palinodico riattraversamento della stagione poetica delle *Variazioni Belliche*, espresso attraverso la ripresa intratestuale di componimenti all'interno dei quali gioca un ruolo fondamentale l'ipotesto – la cui gravidanza metapoetica è più volte riemersa nel corso di questo lavoro – di *Inferno* V e quella che si è proposto di interpretare come parodia formale della formacubo. Tale autoparodia sarà definita pragmatica, secondo la definizione che ne dà Linda Hutcheon<sup>854</sup>, anche in virtù dell'importanza attribuita dall'autrice al rapporto con l'alterità rappresentata dal pubblico, attenzione che testimonia una profonda consapevolezza autoriale in relazione alla ricezione della propria opera.

Di nuovo su una poesia di *Documento* si concentrerà il terzo e ultimo paragrafo del capitolo: nell'analisi della poesia *Solo i fatti, reprimere i sentimenti*, si cercherà di mettere in luce come la pratica autocitazionista rosselliana sia di ascendenza dantesca. Nella lirica, infatti, attraverso l'intreccio di autocitazioni e di echi danteschi, Rosselli sembrerebbe aver messo in atto, ricalcando quello insito nel secondo canto del *Purgatorio* e negli altri testi danteschi che in esso, grazie a una fitta trama di rimandi, confluiscono (*Inferno* V, *Vita Nova* e *Convivio*), l'attraversamento critico della stagione poetica caratterizzata dalla ricerca dello spazio metrico.

---

<sup>854</sup> LINDA HUTCHEON, *The pragmatic range of parody*, in EAD., *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2000, pp. 50-68.

## 4.1 «Vi sono delle situazioni d'eccezione nelle quali il rapporto tra guidatore e guida muta»: dal Surrealismo a Dante ne *Le Chinois à Rome*

La critica rosselliana del secolo scorso, – composta da voci autorevoli quali quelle di Pasolini, Curi, Spatola, Fortini e Mengaldo<sup>855</sup> – ha spesso sottolineato sin dai primissimi esordi dell'opera rosselliana una caratterizzante ascendenza surrealista. Dall'associazione della propria poesia all'avanguardia storica francese (e, in modo particolare, da ogni avvicinamento della propria prassi poetica a qualsiasi forma di scrittura automatica), Rosselli parrebbe aver sempre voluto prendere le distanze, relegando quest'influenza – di cui, comunque, non negava l'importanza – alle proprie sperimentazioni giovanili<sup>856</sup>. Questa tendenza emerge chiaramente nell'intervista rilasciata nel 1991 a Rosanna Inchingolo<sup>857</sup>: interpellata riguardo all'«influenza della corrente surrealista» nelle sue opere, Rosselli, infatti, parlò di un influsso «molto forte» dei testi surrealisti – letti e conosciuti in lingua originale per la sua conoscenza del «francese dalla nascita» – veicolato dal suo incontro con Giordano Falzoni, il quale, avendo «studiato molto il surrealismo ed e[ssendo] diventato amico personale di Breton», già

---

<sup>855</sup> Ci si riferisce ai seguenti interventi: Pasolini, pur sostenendo che Rosselli «non ha [...] parentele» con la «poesia surrealista», nella *Notizia* del 1964, menzionava la consapevolezza di Rosselli riguardo alle «analogie dei suoi nessi [i lapus] con quelli dei surrealisti» (P. P. PASOLINI, *Notizia su Amelia Rosselli*, cit., p. 67); Spatola (A. SPATOLA, *Amelia Rosselli*, cit.) riteneva che la tecnica della variazione sul tema, che caratterizza la raccolta del '64, basandosi «quasi esclusivamente» sul «processo analogico» fosse «interpretabile soltanto tenendo presente la problematica del surrealismo» (p. 122), al quale l'autrice sarebbe approdata attraverso «un simbolismo letto (fortunatamente) male, e deviato [...] verso forme surrealistiche» (p. 121); Curi nel 1965 parlava (FAUSTO CURI, *Sulla giovane poesia*, in ID., *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 76-95, a p. 95) di quella di Rosselli come di una poesia caratterizzata da «associazionismo automatico, o semiautomatico»; Fortini, poco più di vent'anni dopo, nel 1977, riconosceva nell'ultima raccolta rosselliana, *Documento*, la «riscop[erta di] accenti e ritmi propri dei migliori testi del surrealismo francese all'inizio degli anni Trenta» (FRANCO FORTINI, *I poeti del Novecento*, DONATELLO SANTARONE (a cura di), Roma, Donzelli, 2017, p. 298); Mengaldo, nel '78, parlando dell'estraneità al «panorama letterario italiano» dell'autrice, la indicava come erede di «altre tradizioni, l'anglosassone – tra “metafisici” e “irregolari” – e la surrealista francese di cui» Rosselli sarebbe stata la diretta prosecutrice, «con aspro vigore, [de]gli atteggiamenti più *ex lege*» (PIER VINCENZO MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2018, pp. 993-994).

<sup>856</sup> La scrittura automatica sembra essere ricondotta a un mero esercizio giovanile anche in altre due interviste, una del 1987 e una del 1993. Nel 1987, quando Orazio Converso, dopo che la poeta aveva descritto le modalità di composizione di *Diario in Tre Lingue* («uscir di casa e osservare quello che ti capitava e scrivere allo stesso tempo, non proprio ciecamente»), le paragonava a tale pratica surrealista (EAD., *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 191-222, a pp. 205-206): «No, la partecipazione con l'ambiente, tutt'altro che automatica, diretta: mentre vivi, cerchi di trascrivere le tue impressioni dell'ambiente [...] La scrittura automatica è un sistema surrealista che ho praticato per esercizio [...] è semplicemente un esercizio che si fa, fa parte dei tanti metodi di scrittura in una poesia moderna, non c'è solo, anzi, è da evitarsi un pochino, tipo cadere nell'inconscio, non sapere più nemmeno cosa stai scrivendo e diventi incomprensibile [...] è un vantaggio ma io ho bisogno di sapere cosa ho da dire: ho la tendenza a essere molto logica, che nascondo con la musica e con i versi della versificazione». Nel 1993, in occasione dell'incontro del 5 maggio nell'ambito della rassegna *Donnapoesia* del Centro Donna di Venezia, quando da un componente del pubblico le fu chiesto di distinguere la propria pratica compositiva dal «surrealismo alla Breton, alla Eluard [sic]»: «[in *Variazioni Belliche* c'è] un maggior controllo, [...] Lei mi chiede se c'è un influsso surrealista: certo, ma in gioventù non ho fatto altro che praticare un po' la scrittura automatica e leggere molti autori surrealisti. Poi, che io mi sia avvantaggiata sia della psicanalisi per entrare più facilmente in contatto con l'inconscio, sia dei metodi e delle letture surrealiste, è evidente» (EAD., *Ho fatto la poeta* [1993], cit., p. 342). Marco Berisso ha individuato fra le cause del distanziamento rosselliano dal surrealismo, oltre alla volontà di «distinguere nettamente la sua produzione poetica da ogni forma di scrittura automatica», la «polemica contro l'epigonismo» che la poeta «individua[va] nella neoavanguardia» (M. BERISSO, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, cit., pp. 121-122).

<sup>857</sup> A. ROSSELLI, *Leggere Dylan Thomas* [1991], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 132-136, a p. 132.

ai tempi della permanenza dell'autrice a Firenze le aveva «riempito la testa» di tali teorie, delle quali i due continuarono a parlare anche per «interi pomeriggi» a Roma, quando Falzoni vi si trasferì. Un'amicizia, quella con Falzoni, che certamente sarà stata importante per lo sviluppo delle riflessioni dell'autrice sul surrealismo, dal momento che fu proprio Falzoni, che a Parigi (dove si era trasferito nel dopoguerra) ebbe contatti diretti con gli ambienti surrealisti, a tradurre per la prima volta Breton per il pubblico italiano curando le traduzioni (alle quali non è inverosimile supporre che stesse già lavorando negli anni Cinquanta) dell'antologia delle *Poesie* (1967) e di *Nadja* (1972) per Einaudi.

Nell'intervista del '91, l'autrice indicò come il surrealismo «v[enisse] fuori» in particolar modo in *Primi Scritti*, in cui aveva sperimentato, specialmente nella «parte centrale» di *Diario in Tre Lingue* (nelle cui «note» «si parla addirittura di surrealismo»), con «la scrittura cosiddetta automatica», senza «mai però praticarla creativamente ma come esercizio»<sup>858</sup>. La poeta affermava poi che fra gli «scritti dai ventidue ai trentatré anni [...] tirati fuori nell'80» è possibile individuare «immagini molto legate alle tecniche surrealiste» in *Sanatorio 1954*, mentre in *Le Chinois à Rome*, pur essendovi «qua e là discuss[ioni] sul surrealismo», attraverso la formulazione della propria «“estetica giovanile” [...] sent[i] [...] di cominciar a poter parlare per conto [suo]»<sup>859</sup>.

Probabilmente per effetto delle numerose dichiarazioni dell'autrice, a partire dalla fine degli anni Novanta gli accostamenti operati dalla critica fra le tecniche compositive rosselliane e quelle surrealiste sono drasticamente diminuite<sup>860</sup>, lasciando piuttosto spazio a riflessioni che si concentrano su un'influenza di tipo tematica, come nel saggio del 1999 di Donatella Alesi su «Avanguardia»<sup>861</sup>, *Attraversando Breton*, nel quale la studiosa si sofferma sulle affinità «della scrittura poetica di Amelia Rosselli con le tematiche più note dell'avanguardia surrealista» e «la sua tensione verso la costruzione di una reale integrità umana, sulle macerie ancora fumanti della guerra»<sup>862</sup>. L'analisi di Alesi, «pur

---

<sup>858</sup> Ivi, p. 133.

<sup>859</sup> *Ibidem*.

<sup>860</sup> Un'eccezione si riscontra in Antonio Loreto, che nel suo libro *I santi padri di Amelia Rosselli* sostiene che proprio nella teorizzazione dello spazio metrico l'autrice abbia interiorizzato il concetto di *ready-made* duchampiano (ANTONIO LORETO, *Forma metrica come ready-made*, in ID., *I santi padri di Amelia Rosselli*, cit., pp. 130-138): «Amelia Rosselli non si limita a sfruttare la lezione duchampiana, ma la integra in maniera determinante con quanto è specifico della versificazione, ed è grazie a questo tipo di lavoro che la sua innovazione non appare pretestuosa e che la sua forma appare – ancorché contraddittoriamente – persuasivamente poetica» (p. 137). Partendo dall'accostamento effettuato da Fortini in *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in cui l'uso del «'bianco'» veniva riconosciuto come strumento connotativo essenziale, ancor prima del testo stesso, della poesia moderna, «non diversamente da quanto fecero i protodadaisti con gli oggetti ready-made, che assumevano il loro significato solo se 'spaesati' in una sala d'esposizione» (FRANCO FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 809-817, a p. 815), Loreto vi si discosta sostenendo che non sia lo «spaesamento» a «cercare il principio del ready-made, bensì [l]a prepotenza poetica di creare nominando, [l]o sfruttamento del metodo dell'ostensione», che secondo lo studioso sarebbe «lo stesso metodo utilizzato da Amelia Rosselli» (A. LORETO, *Forma metrica come ready-made*, cit., p. 133) Lo spazio metrico per Loreto «non tenta di imitare una forma metrica [...], ma si limita ad affermare di esserlo» (*ibidem*), in quanto in Spazi metrici Rosselli descriverebbe «la propria prassi di scrittura» come del «tutto identica alla scrittura di prosa», affermando però al tempo stesso «'questi sono versi'» (pp. 137-138).

<sup>861</sup> D. ALESI, *Attraversando Breton*, cit.

<sup>862</sup> Ivi, p. 107.

rispettando l'andamento spiraliforme della storia editoriale» dell'opera rosselliana, «valorizza[va] le dichiarazioni della stessa Rosselli in merito alla nascita dei suoi testi»<sup>863</sup> prendendo dunque le mosse da *Primi Scritti* e chiudendosi su *Variazioni Belliche*, in cui, secondo la studiosa, la poeta «accoglie e aggira le verità profonde della poetica surrealista, declinandole [...] al femminile» e così «rovesciando il senso palesemente maschile e pericolosamente astratto del sogno di totalità implicito nel progetto bretoniano»<sup>864</sup>. Un attraversamento critico atto alla “correzione” del pensiero patriarcale bretoniano è stato individuato, vent'anni dopo il saggio di Alesi, anche da Chiara Carpita nella prosa poetica *Le Chinois à Rome*, «riscrittura parodica» del romanzo di André Breton *Nadja*. Il romanzo surrealista, palinsesto sul quale si iscrive il racconto rosselliano, tramite il riuso di «motivi, parole-chiave, peculiarità stilistiche», sarebbe «rovesc[iato]» nei «contenuti [e nell]e scelte formali»<sup>865</sup>. *Le Chinois à Rome*, infatti, trarrebbe dal modello bretoniano «l'intreccio tra creazione letteraria e *quête* identitaria», prendendo però, grazie al filtro ironico, le distanze «dalle posizioni teoriche e [dal]le scelte stilistiche surrealiste»<sup>866</sup>, di cui il «rovesciamento parodico» rosselliano investirebbe anche la «tradizione letteraria maschile»<sup>867</sup>. In *Nadja*, infatti, spiega Carpita, il personaggio femminile incarna l'ideale di «*beauté convulsive*»<sup>868</sup>, frutto dell'eroicizzazione ed estetizzazione (dunque reificazione) della «follia femminile [...] come espressione rivoluzionaria di libertà [...] ribellione contro il conformismo borghese» operata dai surrealisti<sup>869</sup>. Rosselli, invece, pur «descri[vendo], osserva[ndo]» *Nadja* «in terza persona come 'Elle'», in un «processo di rappresentazione-identificazione» ne farebbe nella prosa poetica una «maschera letteraria», ridando così «soggettività alla donna musa»<sup>870</sup>.

La critica rosselliana al surrealismo non si articola soltanto su questioni di genere, ma bensì di poetica, e ciò è individuabile, come è messo bene in luce da Alberto Casadei<sup>871</sup>, anche in *Diario in Tre Lingue*, in cui Rosselli, al fine di «individuare le regole universali» che dovevano fornire le basi per la costruzione della forma-cubo, compara il surrealismo ad altre «modalità poetic[he]»<sup>872</sup>. Come nota lo studioso, «la ricerca surrealista, portata [...] agli estremi nelle sue proprie sperimentazioni,

<sup>863</sup> Ivi, p. 108.

<sup>864</sup> Ivi, p. 110.

<sup>865</sup> CHIARA CARPITA, '*Elle est touchante!*' Dal caso clinico dell'«*âme errante*» alla denuncia politica del genio creativo. la '*nouvelle*' *Nadja* in *Le Chinois à Rome* di Amelia Rosselli, in «Moderna», XXI, 1-2, 2019, pp. 163-190, a p. 168.

<sup>866</sup> *Ibidem*.

<sup>867</sup> Ivi, p. 174.

<sup>868</sup> ANDRÉ BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1998, pp. 160-161.

<sup>869</sup> C. CARPITA, '*Elle est touchante!*', cit., p. 168.

<sup>870</sup> *Ibidem*.

<sup>871</sup> A. CASADEI, *La cognizione di Amelia Rosselli*, cit.

<sup>872</sup> Ivi, pp. 370-71. Soffermandosi su alcuni passi del *Diario*, Casadei, inoltre, scrive: «Amelia insiste sul rapporto tra l'inconscio, per lei di tipo psicanalitico, e la corporeità [...], che in un certo senso sembrerebbe solo estrarre quanto l'inconscio trasmette. Ma ciò corrisponderebbe a una sorta di automatizzazione dell'inconscio, appunto alla maniera di un preciso filone surrealista, mentre il secondo appunto sopra citato esplicita il diverso atteggiamento della nostra autrice: solo quando si fanno coincidere aspetti inconsci e 'dover essere' si giunge [...] a una poesia che trova una sua dimensione assoluta e non soggettiva» (p. 372).

conduc[e] a un esito opposto rispetto a quello implicitamente enunciato nelle dichiarazioni di poetica o nei vari pensieri a sfondo religioso [...] enunciati» nel *Diario*, in quanto l'«automatismo surrealista», mirando a «un'eversione rispetto alla razionalità, arriv[a] al puramente fantastico o al *non-sense* fine a se stesso»<sup>873</sup>, esiti estranei agli obiettivi della ricerca rosselliana, finalizzata a una poesia che non si configura mai come forma priva di significato, ma, anzi, mira a individuare una forma atta alla comunicazione di significati che possano essere universalmente condivisi.

Ciò che in questo capitolo si vorrebbe dimostrare è il fondamentale ruolo giocato da Dante nel sancire l'inadeguatezza del modello surrealista, che, pur offrendo, come sostenuto da Alesi e Carpita, un prototipo sul quale costruire e tradurre in poesia il percorso di ricerca della propria identità artistica, non riuscirebbe però a darsi come *exemplum* di una poesia universale o, come scritto da Casadei (che pure non sembra individuare nell'opera rosselliana l'attivazione dell'ipotesto dantesco), «poesia di *everyman*»<sup>874</sup>. Per farlo, si svolgerà l'analisi di alcuni passi di un testo che già è spiccato in queste pagine introduttive – sia negli studi critici, sia nelle parole di Amelia Rosselli – come significativo per comprendere quanto e come il surrealismo abbia influenzato l'opera rosselliana: *Le Chinois à Rome*.

#### 4.1.1 *Le Chinois à Rome*

Nel 1991, interpellata riguardo all'influenza della corrente surrealista nelle sue opere, Rosselli parlò di un influsso «molto forte»<sup>875</sup>, sottolineando come esso fosse riscontrabile in particolar modo in *Primi Scritti*, libro pubblicato nel 1980 ma definito dalla poeta come un'opera «a carattere filologico», il cui scopo era «rivelare la formazione della [...] Scrittrice» negli anni fra il 1952 e il 1963<sup>876</sup>. Come già riportato, dei dieci scritti che compongono il libro, Rosselli riconobbe come specialmente influenzati dal surrealismo la «parte centrale» di *Diario in Tre Lingue* e *Le Chinois à Rome*, prosa poetica che l'autrice indicava come la prima prova di scrittura in cui aveva avuto l'impressione di

---

<sup>873</sup> Ivi, p. 374; Casadei nel rifiuto rosselliano del surrealismo riconosce i prodromi di quei «nuclei forti dell'inconscio cognitivo» da lui individuati nelle poesie della seconda sezione di *Variazioni Belliche*, in cui a suo avviso «la dominante è pre-logica e porta a un uso delle competenze linguistiche svincolato» dall'esibizione di «elaborazioni stilistiche complesse» ma finalizzate alla «manifestazion[e] di un inconscio biologico, [...] aggregato della cognizione pre-razionale, che impiega i dati esperienziali e quelli culturali in modi non categorizzati secondo gli schemi della funzionalità logica».

<sup>874</sup> Ivi, p. 366.

<sup>875</sup> A. ROSSELLI, *Leggere Dylan Thomas* [1991], cit., p. 132.

<sup>876</sup> EAD., *È molto difficile essere semplici* [1981], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 41-57, a p. 46. Il concetto è espresso anche in una lettera a Guido Davico Bonino del 14 agosto 1970: «il libro intende essere infatti un riassunto delle ricerche stilistiche e linguistiche da me compiute, negli anni cosiddetti “giovanili”, cioè dai 22 anni ai 33. Il libro prepara ad una intelligenza critica nei confronti dei libri miei già usciti» (lettera consultabile in C. CARPITA, *Notizie su Primi Scritti*, cit., p. 1393).

aver cominciato a sviluppare una propria autonomia artistica<sup>877</sup>. Le due opere, osserva Carpita<sup>878</sup>, sono profondamente connesse fra loro non solo da un'«intratestualità significativa» riguardante «la riflessione metaletteraria»<sup>879</sup>, ma anche dal fatto che il testo in lingua francese è formalmente «influenzato» dalla «metrica chiusa che caratterizza la poesia di *Variazioni belliche*», la «forma-cubo» alla quale approdano le riflessioni della voce poetica alla fine del *Diario*<sup>880</sup>; d'altra parte, come messo in evidenza dalla pubblicazione da parte di Matilde Manara delle lettere inviate da Rosselli a Mario Trevi fra il 1956 e il 1960, proprio nel novembre 1956, e dunque in parallelo con la politura di *Le Chinois*<sup>881</sup>, la poeta stava rileggendo il saggio di Poe *The Rationale of Verse*, alla ricerca di una «soluzione da contraporre [sic] a quella sua»<sup>882</sup>.

<sup>877</sup> EAD., *Leggere Dylan Thomas* [1991], cit., p. 133.

<sup>878</sup> C. CARPITA, 'Elle est touchante!', cit., p. 165. In una lettera del 10 agosto 1987 ad Armando Marchi (AMELIA ROSSELLI, *Promemoria*, in C. CARPITA., *Notizie su Primi Scritti*, cit., a pp. 1384-1385) Rosselli definisce il *Diario* come «soltanto preparativo ad altro ('Le Chinois', e superamento d'ogni frammentarietà)»; secondo Carpita, tale dichiarazione autoriale evidenzerebbe come «la soluzione stilistica adottata nella prosa potrebbe essere vista come una risposta alla domanda contenuta nel *Diario* sulla scelta della forma artistica da adottare dopo lo sperimentalismo modernista di *Ulysses* e *Finnegans wake*» (C. CARPITA, 'Elle est touchante!', cit., p. 165). Sara di Gianvito (SARA DI GIANVITO, *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli. Il plurilinguismo dei Primi scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022, p. 59), invece, ritiene che sia opportuno «accostarsi con molta cautela alle dichiarazioni dell'autrice in merito»; in primo luogo, di Gianvito sottolinea come davanti a tale asserzione rosselliana «sorg[a] un problema di datazione», poiché il completamento di *Le Chinois* dovrebbe risalire al 1955, mentre per il *Diario* Rosselli data la composizione al biennio 1955-1956. La studiosa pensa che gli elementi caratterizzanti della prosa poetica («i continui passaggi interlinguistici, le frequenti contaminazioni fra i differenti codici espressivi, la fusione del discorso letterario con la riflessione metaletteraria, di discorso pubblico e discorso privato») si trovino «maggiormente sviluppati – sia quantitativamente che qualitativamente – proprio nel *Diario*» e individua nella «generale reticenza della Rosselli verso quei testi – il *Diario* su tutti – il cui portato autobiografico sembra emergere in maniera più netta, ma al tempo stesso meno controllata, attraverso sottili allusioni [...] soprattutto a livello linguistico e sotto la superficie del testo esplicito» la ragione di tale manovra autoriale.

<sup>879</sup> ID., 'Elle est touchante!', cit., a p. 165.

<sup>880</sup> Ivi, p. 166: «L'attenzione all'aspetto grafico spaziale di *Le Chinois à Rome* e la richiesta all'editore [Carpita fa riferimento al *Promemoria* inviato a Marchi del 10 agosto 1987 (A. ROSSELLI, *Promemoria*, cit.)] di non spezzare le parole a fine rigo nascono da un'idea di forma chiusa che proviene dalla psicologia della *Gestalt* [...] e dalla volontà di salvaguardare la parola come unità da contrapporre al frammentismo del *Diario*. Il testo trilingue si conclude infatti con una riflessione sulla 'forma-cubo', la forma metrica chiusa che caratterizza la poesia di *Variazioni belliche* e ha influenzato anche *Le Chinois*».

<sup>881</sup> Carpita ha rilevato come le date di composizione indicate da Rosselli per le dieci sezioni che compongono *Primi Scritti* nell'edizione Guanda del 1980 non sempre «corrispondono con quanto dichiarato in altre occasioni (nelle lettere inviate al fratello, a Pasolini, o alla casa editrice Einaudi)» (C. CARPITA., *Notizie su Primi Scritti*, cit., p. 1397). Per quanto riguarda la prosa (ivi, p. 1390), in una lettera al fratello John del 1° novembre 1957, Rosselli scrive di due testi in francese composti fra il 1956 e il 1957, mentre in un'altra lettera al fratello, del 2 febbraio 1963, indica come data della «sistemazione» di due breve prose in francese il biennio 1954-1956; in una lettera inviata il 28 agosto dello stesso anno a Pasolini (A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, cit., pp. 44-46, a p. 44), l'autrice prima indica in modo più generico il periodo «1954-1959» per i suoi «scritti in francese», poi, scendendo più nel dettaglio, scrivere: «Si tratta di tre scritti: 'Sanatorio 1954' e 'Le Chinois a Rome' (specie di racconti) e 'Adolescence' (raccolta di poesie) [...] Questi scritti datano del 1954, 1955, e 1954-1961 (la raccolta)», dando quindi, pare, come data di composizione di *Le Chinois* il 1955.

<sup>882</sup> MATILDE MANARA, *Lettere di Amelia Rosselli a Mario Trevi (1956-1960). Con una lettera di Trevi ad Amelia e due lettere tra Trevi e John Rosselli*, in «Strumenti critici», n. 2, maggio-agosto 2024, pp. 331-402, a p. 342: «Io rileggo il saggio di Poe sul Rationale in Verse: ottimo, ma forse inconcludente, e dopo tutto anche scolastico. Spero a forza di rimanere a casa fra quattro mura (benché siano assai ripulite di recente), un giorno patendo patendo, trovare soluzione da contraporre a quella sua, e usuale. Intanto ho ricopiato un sacco di roba, dopo vari giorni di mente "sbrigliata" come dice la Magda. Quest'ultima me la farà pagare cara (no, è tanto cara); ché proprio ci disorienta, a forza di orientarci. Communque serve: ma non è la bocca della verità, per più di due settimane alla volta. Io rely solo sugli i king, oramai». Sembra non di poca rilevanza che nella lettera siano individuabili punti di contatto con *Le Chinois à Rome*: la cartomante Magda, l'uso degli *I Ching*, l'aggettivo «sbrigliata», che fa pensare al seguente passo della prima sezione della prosa:

Come anticipato, attraverso l'analisi di alcuni passi di *Le Chinois à Rome*, più nello specifico di *Promenade*, l'ultima delle tre parti in cui è suddivisa la «prosa [...] quasi 'poetica'»<sup>883</sup>, si vorrebbe provare a mettere in luce come il testo francese possa essere considerato il momento fondante della costruzione di una consapevole “autobiografia lirica” della poeta, che si avvierebbe nettamente nel segno del modello dantesco, a discapito di quello surrealista, andando a definire quella che l'autrice ha definito un'«estetica di chiusura dinnanzi al futuro»<sup>884</sup>.

Elle aime. Elle y lutte effrayée, c'est (mais tu y crois?)  
de l'affection. (Il est touchant). Elle est touchante!

La brève mitragliatrice (la mitrailleuse)

Le vieux numéro.

Ô Sournoises ô pourpoises ô courtoises, vous qui me  
voudriez à vous! La rue c'est une tendre mitrailleuse. Ou  
forchung, fourchue si tu y cours, au rendez-vous (même  
imaginatif). Tendre si tu t'y laisses tomber (guider).

Fumons, buvons en silence notre petite tasse de thé.  
Nous changeons d'entourage. De l'intérieur à l'extérieur.  
C'est une brève cravate (mitralliatrice) fourchée. Que  
dis-je. C'est une fille de la faim. Le dehors le dedans. La  
possibilité du beau style, au moins du style bien fourchu,  
qui lie (il lie) comme les arbres en choux, *comme* le  
commodore. (Petite ironie, esquive-toi! Le fil du rêve faut-  
il le tisser d'une main pieuse ...)

Il faut  
manger. Réalité rugueuse!  
manger  
c'est un rêve  
utilitaire  
(décolorisé)

---

«Elle tient les brides de ton cheval chinois. / Et voilà que la réalité s'est évadée, sur son cheval touffu (chinois) rosé par la peur» (A. ROSSELLI, *Le Chinois à Rome*, cit., p. 559). Il saggio di Poe è parte del volume *The Poems & Three Essays on Poetry* (EDGAR ALLAN POE, *The Poems and Three Essays on Poetry*, Oxford University Press, London 1948, FAR 1547) presente – e postillato – nella biblioteca dell'autrice, cfr. C. CARPITA, *La quête delle forme universali*, cit., pp. 121-122: «Tra le postille presenti nel saggio di E.A. Poe *The Rationale of Verse* contenuto nel volume *The Poems & Three Essays on Poetry* che Rosselli legge come risulta dalla nota di possesso nel 1956, una in particolare colpisce per la presenza del disegno di un quadrato; alla pag. 232, nel margine inferiore della pagina Rosselli scrive: “Poesia vista come □ unità (non analizzata a righe)”. La poeta sembra condividere o trarre ispirazione dalla “philosophy of verse” [p. 232] su cui si basa la tesi di Poe, dalla sua polemica contro il sistema di versificazione (e i suoi pedanti sostenitori) che non può spiegare la poesia».

<sup>883</sup> EAD., *Notizie su Primi Scritti*, cit., p. 1385.

<sup>884</sup> A. ROSSELLI, *Promemoria*, cit., p. 1385.

Già il primo paragrafo di *Promenade* non sembra privo di tracce metapoetiche e dantesche. «Elle», che al contempo è, come scritto da Carpita, la bretoniana Nadja ma anche un doppio dell'io narrante<sup>885</sup>, si aggira nello spazio della «rue», che si potrebbe supporre come la declinazione cittadina della «diritta via» costitutiva della metafora dell'*iter ad Deum*: la «rue», infatti, può essere «une tendre mitrailleuse», oppure può biforcarsi se si corre lungo di essa in direzione del «rendez-vous (même imaginatif)», che potrà essere «tendre», purché ci si abbandoni e ci si lasci cadere-guidare lungo la via («si tu t'y liasses tomber (guider)»). Senz'altro, la scelta del paesaggio urbano e della strada come ambientazione della *quête* poetica è dovuta, come sostiene Carpita, anche all'influsso di *A une passante* di Baudelaire, riconosciuto da Rosselli nel romanzo bretoniano (in cui Nadja è vista da André per la prima volta per strada)<sup>886</sup>; tuttavia, il fatto che la voce poetica indichi come necessaria una guida innesca la possibilità della presenza del modello dantesco, che, come si è già visto, è parte integrante della metafora del viaggio metrico-mistico. Se effettivamente il modello dantesco sussistesse, l'incontro al quale la strada potrebbe condurre sarebbe quello con il divino, la *visio Dei*, ovvero la rivelazione dello spazio metrico. Concorrono a suggerire un'interpretazione metapoetica i verbi *courir* e *tomber*, che potrebbero essere tessere rimbaudiane; di come l'*Aube* di Rimbaud sia assorbita all'interno della narrazione metaletteraria della ricerca poetica rosselliana (in cui l'alba rappresenta, al contempo, l'io poetico e la sua poesia), si è già parlato<sup>887</sup>; qui Rosselli parrebbe recuperare come nell'*Illumination* sono descritti l'inseguimento e la cattura dell'alba: dopo aver corso («courant») dietro alla dea «comme un mendiant» e averla posseduta («j'ai senti un peu son immense corps»), il poeta e l'alba «tombèrent au bas du bois»<sup>888</sup>. L'incontro con la poesia (nel caso rosselliano con la guida che potrà condurre alla poesia dello spazio metrico) – che nel modello francese come nel testo rosselliano («au rendez-vous [...] Tendre») ha connotati erotici, connotati per altro coerenti con il tema della comunione mistica con il divino – dunque, sembrerebbe determinare una caduta in entrambi i testi. Se poi si considera che Rosselli stessa ha definito *Le Chinois à Rome* una «prosa [...]

<sup>885</sup> Cfr. C. CARPITA, *'Elle est touchante!'*, cit., p. 168.

<sup>886</sup> Ivi, p. 179: «Il personaggio di Nadja, come la passante del celebre componimento di Baudelaire *A une passante*, viene vista per strada dal protagonista che decide di fermarla e parlarle. [...] Nella prosa rosselliana la figura femminile, cui ci si rivolge come "Elle", che rappresenta una riscrittura del personaggio di Nadja, viene introdotta nella seconda sezione dopo l'invocazione ad un tu di cui non si conosce l'identità: "Si tu fusses pasée par le coin!". L'io narrante esprime il rimpianto per una possibilità di incontro che non si è avverata, analogo a quello dell'io poetico di *A une passante* ("Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!") Anche in questo caso nel testo di Rosselli 'risuona' la fonte baudeleraiana che a sua volta è stata ripresa da Breton».

<sup>887</sup> Anche se quella parte della critica che si è occupata delle riscritture rimbaudiane in Rosselli sino ad ora ha individuato la traccia del *poème en prose* solo in *Variations Belliche*, la presenza di Rimbaud (e, più nello specifico, delle *Illuminations* e di *Une saison en enfer*) in due testi di *Primi Scritti, Sanatorio (1954)* e *Adolescence (exercices poétiques 1954-1961)*, è stata rilevata e minuziosamente analizzata da La Penna (vedi n. 833); appare allora ancor più verosimile che anche in questo testo, successivo a *Sanatorio 1954* e cronologicamente sovrapponibile in parte a *Adolescence*, possa risuonare il modello francese.

<sup>888</sup> A. RIMBAUD, *Illuminations*, cit., pp. 158-149.

quasi ‘poetica’»<sup>889</sup>, la comparsa intertestuale del *poème en prose* rimbaudiano non potrà prenderci troppo di sorpresa.

Già in queste prime righe della prosa sembra stagliarsi l’opposizione fra i due modelli, quello dantesco e quello surrealista nell’immagine della biforcazione del bivio. Se, come si è supposto, il tenero «rendez-vous» potrebbe indicare quello con la guida dantesca, e dunque proletticamente quello col divino, la «tendre mitrailleuse» potrebbe invece corrispondere alla strada del surrealismo. Soffermarsi sulla parola *mitrailleuse* potrebbe offrirci qualche spunto di riflessione in merito.

Secondo Carpita, in *Le Chinois à Rome* l’immagine della «mitragliatrice» sarebbe da considerare come un «caso di *ekphrasis*», in quanto alluderebbe a *La mitrailleuse en état de grâce*, scultura di Hans Bellmer «che raffigura la donna mantide» nello «‘stato di automazione androide’ descritto da Roger Callois nel suo saggio pubblicato nel 1934 sul ‘Minotaure’» sul significato «simbolico dell’insetto, il legame fra mantide e la sessualità umana»<sup>890</sup>. Per la studiosa si tratterebbe di uno degli elementi messi in gioco dall’autrice per attuare il processo di riscrittura critica: «riprendere l’immagine emblematica della mantide religiosa nella parte del testo dove “Elle” Nadja è al centro dell’azione, ha la funzione di sottolineare come la sua forza, la sua autodeterminazione sia percepita come minaccia dal protagonista maschile»<sup>891</sup>. La teoria è senz’altro interessante e suggestiva, tuttavia nel brano sembrerebbero esserci anche altri elementi da tenere in considerazione.

Come già ricordato, Carpita ha già sottolineato il rapporto intratestuale che intercorre fra *Le Chinois à Rome* e *Diario in Tre Lingue*: il fatto che in questo testo, più precisamente nel penultimo degli undici capitoletti che lo compongono, si trovi il verbo «mitragliava»<sup>892</sup>, non sembra dunque un dato trascurabile, ma bensì uno che, preso in esame, potrebbe fornirci elementi utili a meglio comprendere la prosa francese. Il capitoletto in questione, come si ha avuto modo di menzionare *supra* (3.5), è aperto dall’analisi del «*ritmo Montale*» attraverso lo studio della suddivisione in sillabe e sul posizionamento degli accenti all’interno di versi della *suite* degli *Ossi di seppia, Mediterraneo* («*Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale*»), e di due poesie de *Le occasioni*, il primo dei *Mottetti*, *Lo sai: debbo riperderti e non posso* («*Lo sai, [sic] debbo riperderti e non posso*» e «*come un tiro aggiustato mi sommuove*»), e *Buffalo* («*un dolce inferno a raffiche addensava*») <sup>893</sup>. Nella parte subito successiva alla breve “sezione montaliana” iniziale del capitoletto si trova, dopo una lineetta di separazione, la forma verbale di nostro interesse («...mitragliava?»), che parrebbe generata variando l’imperfetto del verso incipitario di *Buffalo*; d’altra parte, il lessema *raffica* ha anche il significato di

---

<sup>889</sup> A. ROSSELLI, *Promemoria*, cit., p. 1385.

<sup>890</sup> C. CARPITA, ‘*Elle est touchante!*’, cit., n. 3 a p. 171; la studiosa rimanda a ROSALIND KRAUSS, *Teoria e Storia della Fotografia*, Milano, Mondadori, 1990, p. 182.

<sup>891</sup> C. CARPITA, ‘*Elle est touchante!*’, cit., n. 3 a p. 171.

<sup>892</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., p. 636.

<sup>893</sup> *Ibidem*. E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., pp. 83, 169, 144.

«scarica di colpi sparati, in rapidissima successione, da un'arma automatica o sparati contemporaneamente da più armi»<sup>894</sup>:

X.

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale.

*ecc.*

*Lo sai, debbo riperderti e non posso*

*A.*

*ritmo Montale –*

*La religiosità intensa (trad. da Inglese; Bibbia)*

*(endecasillabo forma religiosa?)*

*di solito*

*a 3 accenti (2 se fuori testo)*

come un tiro aggiustato mi sommuove

( o o <sup>o</sup> o o ' o o o ' o )

un dolce inferno a raffiche addensava

*3, 2 o 4 accenti?*

( o <sup>o</sup> o - o - o <sup>o</sup> o o o ' o )

*(3 nel testo, o 2)*

*le occasioni: sent to john*

*Ti mandono regali, preparano*

*— —*  
*alla vita che s'apre.*

*...mitragliava?*

*...addensava?*

*what italian ending*

*(Campana)*

Il verbo montaliano parrebbe assumere nel testo una valenza metapoetica, come potrebbe suggerire anche il fatto che il soggetto a cui è attribuita l'azione («dolce inferno») e il complemento che lo determina («a raffiche») potrebbero aver evocato in Rosselli il ricordo di *Inferno* v<sup>895</sup> – canto che, a quest'altezza cronologica, inserito all'interno della scrittura rosselliana dovrebbe essere ancora connotato in senso positivo, considerando che nella prima sezione di *Variazioni Belliche, Poesie*<sup>896</sup>,

<sup>894</sup> Cfr. la voce 'raffica' nel Vocabolario Treccani dell'italiano (consultabile sul sito <https://www.treccani.it/vocabolario/>).

<sup>895</sup> Per l'evidente presenza dantesca interna al componimento si veda *supra* (3.5).

<sup>896</sup> Nonostante l'indicazione autoriale relativa alla cronologia di composizione nel titolo della sezione (*Poesie* (1959)), In una delle undici lettere di Amelia Rosselli presenti nel Fondo Pier Paolo Pasolini (A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini 1962-1969*, pp. 48-53, a p. 49), l'autrice scrive: «'La Libellula' è stato scritto *dopo* 'Poesie' (prima parte di 'Variazioni Belliche') benché io abbia segnato accanto al titolo 'Poesie', la data 1959. Si tratta di un mio errore: 'Poesie' venne scritto nel 1958 (e non nel 1959), e 'La Libellula', subito dopo, prima di 'Variazioni' (1959-61) (seconda parte di 'Variazioni Belliche')». Tale indicazione, condivisa in forma privata con Pasolini, come scritto da Carbognin, chiarirebbe la

l'autrice utilizza le riscritture tolte dal canto dei lussuriosi per rappresentare la propria poesia, nei confronti del potere innovativo della quale appare fiduciosa<sup>897</sup>. A riprova di ciò, si può notare come in *Spazi Metrici* l'autrice descriva una delle prime fasi della ricerca delle «forme universali», quella successiva all'individuazione dell'«elemento organizzativo minimo nello scrivere», la «parola»<sup>898</sup>:

Volendo allargare la mia classificazione davvero non troppo scientifica, inserivo l'ideogramma cinese fra la frase, e la parola, e traducevo il rullo cinese in delirante corso di pensiero occidentale. Più tardi presi ad osservare il mutare di questo delirio o rullo nel mio pensiero a seconda della situazione che il mio cervello affrontava [...] Notavo strani addensamenti nella ritmicità del mio pensiero, strani arresti, strane coagulazioni e cambi di tempi, strani intervalli di riposo o assenza di azione;<sup>899</sup>

E come, successivamente, nel saggio sia descritta la composizione poetica dello spazio metrico:

Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l'idea o l'esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio. [...] l'idea era logica; ma lo spazio non era infinito, bensì prestabilito, come se *comprimesse* l'idea o l'esperienza o il ricordo, trasformando le mie sillabe ed i miei timbri (questi sparsi per il poema, a mo' di rime non ritmiche) in associazioni dense e sottili; il sentimento rivissuto momentaneamente si affermava tramite qualche ritmo fisso.<sup>900</sup>

Lo spazio metrico, dunque, sembrerebbe voler rendere, attraverso l'uso di «associazioni dense e sottili» il ritmo del pensiero rosselliano, caratterizzato, per l'appunto, da «addensamenti». Alla luce di quanto appena detto, in quanto variazione di «*addensava*», si può quindi supporre che anche «*mitragliava*» abbia in sé un significato metapoetico. Dunque, se le quattro occorrenze in *Le Chinois à Rome* (una in italiano, due in francese e un neologismo mistilingue)<sup>901</sup> della parola *mitragliatrice* – oltre a poter rimandare, come sostiene Carpita, all'opera di Bellmer – si considerano parte della fitta rete di rimandi che lega il *Diario* e la prosa in francese, è allora possibile ipotizzare che anche in *Le Chinois* (che, lo si ricorda, subisce l'influenza formale dello spazio metrico)<sup>902</sup> la parola possa avere in sé un significato di tipo metapoetico ascrivibile alle riflessioni relative alla ricerca poetica rosselliana. A supportare l'idea che le diverse forme assunte dalla parola *mitragliatrice* nella terza

---

«discordanza tra il fatto che nella *Libellula* (1958) Amelia Rosselli non cessi di riconoscere» la prima manifestazione «di quanto verrà teorizzato negli *Spazi Metrici* e sperimentato nei testi raccolti nella sola seconda sezione di *Variazioni Belliche* [...] e il fatto che a questa seconda sezione Amelia Rosselli si premuri di contrapporre, sotto il profilo formale, la prima [...] la quale, a rigor di logica, dovrebbe essere almeno coeva, se non anteriore, alla *Libellula*»; e infatti, come ci informa Carbognin, «ad arretrare di almeno un anno la data di composizione delle *Poesie* (1959) contribuiscono i ragguagli forniti al fratello John per via epistolare» (F. CARBOGNIN, *Notizie su Variazioni Belliche*, cit., pp. 1280-1281).

<sup>897</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit.

<sup>898</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 184.

<sup>899</sup> Ivi, p. 185.

<sup>900</sup> Ivi, p. 188.

<sup>901</sup> A. ROSSELLI, *Le Chinois à Rome*, cit., p. 564. Sara di Gianvito definisce «mitragliatrice» come un «sostantivo ibrido» (cfr. S. DI GIANVITO, *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli*, cit., p. 59).

<sup>902</sup> C. CARPITA, *Elle est touchante!*, cit., p. 166.

sezione della prosa siano da mettere in correlazione con l'imperfetto «mitragliava» scaturito nel decimo capitoletto del *Diario* dalla riflessione sul ritmo del verso montaliano, poi, viene anche il fatto che, proprio nelle prime pagine del testo trilingue, l'«*accostamento / delle vocali*» nella poesia montaliana sia definito da Rosselli un «*procedimento surrealista*»<sup>903</sup>; anche nel *Diario*, dunque, l'immagine della mitragliatrice sarebbe evocata in un contesto di riflessione metapoetica che coinvolge modelli caratterizzati da elementi surrealisti. Questo potrebbe avvalorare l'ipotesi avanzata: che già nella biforcazione fra «*mitrailleuse*» e «*rendez-vous*» della «*rue*» si possano individuare due possibili “strade poetiche”: quella dantesca e quella surrealista.

Nel paragrafo seguente sembra di poter trovare altre conferme alla lettura che si sta proponendo. Relativamente alla dialettica fra interno ed esterno («*De l'intérieur à l'extérieur*», «*Le dehors le dedans*»), infatti, per quanto Carpita vi individui «un riferimento [...] criptato» al romanzo di Breton, e più precisamente «all'internamento di Nadja» e a come in esso «il passaggio dalla libertà alla reclusione del manicomio» sia «descritto dal protagonista André nell'opposizione tra 'l'intérieur d'un asile et l'extérieur'»<sup>904</sup>, anche in questo caso sembrerebbe forte l'intratestualità con il *Diario*, specialmente con il passo già analizzato (*ut supra* 3.1) del «*punto di visione*»<sup>905</sup>. Qui, infatti, quello che si è proposto di intendere come la definizione del “punto di vista visionario”, ovvero quello necessario alla visione metrico-mistica, identificato poi nel soggetto visionario stesso («*sono io*»), è definito «*il punto di sintesi tra mondo estrov. e / mondo introv.*»<sup>906</sup>. Fra le due chiastiche coppie

---

<sup>903</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., p. 601. Relativamente a questa interpretazione «strategicamente straniante» di Montale cfr. F. CARBOGNIN, “Attraversando Montale”. *Uno stile in formazione*, cit., p. 60; Carboognin, inoltre, osserva nell'attribuzione a Montale di componenti surrealiste una vicinanza (che prevede però al contempo un distanziamento) con quanto scritto da Pozzi ne *La Poesia italiana del novecento* (GIANNI POZZI, *La Poesia italiana del novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1965 FAR 2269): «È di particolare interesse, a questo riguardo, confrontare le parole di Amelia Rosselli con quanto afferma di Montale G. Pozzi ne *La poesia italiana del novecento* [...]: “Rimane valido dell'ermetismo, in Montale, forse aggravato, l'estremo solipsismo” (p. 160). E ancora: “In Italia c'era stato solo Montale che sembrava essersi avvicinato, specie nel primo momento, al *surrealismo francese*. Ma l'accostamento di Montale riguardava piuttosto l'autonomia (la *vie automatique*, per i francesi) concessa agli oggetti e alle cose descritte, il rifiuto ad un ripiegamento biografico e all'intervento dei sentimenti” (p. 243; nella copia del volume di G. Pozzi posseduta da Amelia Rosselli [...] entrambe le frasi risultano evidenziata a matita). A quest'ultima affermazione sembra rispondere (e, in parte, contrapporsi) il giudizio di Amelia Rosselli su Montale – “surrealista non nelle immagini (le qua- / li sono realiste, minute) ma nell'accostamento delle / vocali”. Se si accetta questa curiosa concordanza tra i giudizi espressi da Pozzi e dalla Rosselli, entrambi invocanti “ermetismo” e “surrealismo” relativamente alla poesia di Montale, risulta anche possibile leggere, tra le righe del giudizio di “solipsismo” espresso da G. Pozzi, un precedente per la svalutazione rosselliana del verso libero in quanto capace di conformarsi soltanto a una “realtà [...] soggettivamente limitata” (la parola è così glossata dalla Rosselli, a p. 160 del libro di Pozzi da lei posseduto: “solipsismo = l'atteggiamento per cui si afferma come reale solo l'esistenza del soggetto individuale, mentre tutte le altre cose e gli altri individui sono soltanto sue percezioni”)).

<sup>904</sup> C. CARPITA, ‘*Elle est touchante!*’, cit., p. 184; la studiosa ritiene che «Rosselli riprend[er] la stessa espressione [quella del romanzo bretoniano, A. BRETON, *Nadja*, cit., p. 139: «L'essentiel est que pour Nadja je ne pense pas qu'il puisse y avoir une extrême différence entre l'intérieur d'un asile et l'extérieur»] rendendola movimento, una prospettiva di fuga opposta a quella dell'internamento rovesciando così un destino segnato: ‘De l'intérieur à l'extérieur’ e in posizione chiasmica aggiunge ‘Le dehors le dedans’».

<sup>905</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., a p. 646.

<sup>906</sup> *Ibidem*.

spaziali si trovano due frasi che, come fa pensare il metanarrativo commento emendativo della voce narrante posto fra di esse («Que dis-je»), parrebbero da considerare l'una la riformulazione dell'altra: «C'est une brève cravate (mitralliatrice) fourchée» e «C'est une fille de la faim». Anche qui parrebbe essere effettuata una sovrapposizione, questa volta fra la via che conduce alla visione, la corta e biforcuta cravatta-mitragliatrice<sup>907</sup>, e il soggetto poetico, la figlia della fame<sup>908</sup>.

Coerentemente con quanto si è supposto fino ad ora, nella seconda metà del paragrafo la riflessione metaletteraria si fa esplicita («possibilité du beau style»), così come, attraverso la riemersione dell'aggettivo «fourchu», è messo in evidenza il significato metaletterario assunto dagli elementi del testo in precedenza associati all'idea della biforcazione (la «rue», la «cravate»). Lo «style», infatti, se non «beau», dovrebbe essere perlomeno «fourchu», e tale biforcazione sembrerebbe essere la qualità che permetterebbe di legare («lie») «comme le arbres en choux, comme le / commodore». L'immagine dell'albero, come illustrato da Chiara Carpita<sup>909</sup>, domina la prima parte della prosa (*La Pensée (esthétique Jeune)*) sia unitaria, sia scomposta nelle sue parti (i rami, le radici); si tratta di uno dei molti punti in comune con *Diario in Tre Lingue*<sup>910</sup>, la studiosa lo sottolinea, e in entrambi i testi sembrerebbe connotata in senso teosofico in quanto rappresentazione del «legame tra il reale (la terra) e lo spirituale (lo spazio verso cui tende i rami)»<sup>911</sup>.

All'immagine teosofica dell'albero, però, è legata quella bassa del cavolo e da questo abbassamento sembra svilupparsi, a partire dal corsivo «comme», un gioco di parole che produce un'immagine che, apparentemente slegata dal punto di vista semantico, sembrerebbe generata dall'assonanza con la

---

<sup>907</sup> L'equivalenza fra l'immagine della strada e quella della cravatta dipenderebbe da una catena analogica che legherebbe le seguenti espressioni: «brève mitragliatrice (la mitrailleuse)», «La rue c'est une tendre mitrailleuse», «brève cravate (mitralliatrice)». Incoraggiante per questa ipotesi è il fatto che nella sezione precedente della prosa poetica (parte che dà il titolo al racconto, *Le Chinois à Rome*) si trova l'unica altra occorrenza della parola *cravate* all'interno del testo, occorrenza, che, però, presenta una specificazione: «Une / large cravate (noeude de)». Se, come si pensa, la cravatta è immagine equivalente a quella della metapoetica strada che dovrebbe condurre alla *visio Dei*, il fatto che qui compaia il lessema *noeud* potrebbe non essere un caso, ma dipenderebbe da come in *Paradiso* XXXIII è definito il primo dei misteri rivelati a Dante, quello dell'unità del molteplice: «La forma universal di questo nodo» (v. 91).

<sup>908</sup> Per il complesso intreccio tematico e metapoetico che nell'opera rosselliana si verifica fra il cibo, il nutrirsi e l'astenersi dal nutrirsi (dunque la fame), il corpo e la scrittura cfr. L. RE, *Melina morde la mela*, cit. e quanto emerso nel capitolo precedente relativamente al digiuno come sacrificio necessario all'ascesi mistica.

<sup>909</sup> C. CARPITA, *'Elle est touchante!'*, cit., p. 169-171. Gabriella Palli Baroni ritiene che la «metafora dell'albero e delle radici» in *Le Chinois* rappresenti «l'idea centrale di un mondo intricato, 'fusion de plusieurs éléments mal distingués mal séparables' e di una realtà paurosa e sfuggente, oscura, terrestre e sotterranea, che al modo delle radici degli alberi, immobilizza, imprigiona ('Les hommes portent de longues racines forme chaîne trainant à leur pieds'), rende muti ('Les hommes son muets'), ma che non esclude la crescita e la creazione. Ecco infatti, nella stessa *Chinois à Rome*, isolarsi l'immagine dell'albero, che 's'envole léger [...] vers le haut', spinto proprio da quelle radici, che, intrecciate al di sotto del pesante suolo, lo avevano immobilizzato» (GABRIELLA PALLI BARONI, *Diseguali incantamenti di Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, cit., pp. 26-33, a p. 27).

<sup>910</sup> Ivi, p. 165.

<sup>911</sup> C. CARPITA, «Spazi metrici» tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo, cit., p. 102. Si veda anche EAD. *'Elle est touchante!'*, cit., p. 171: «rami e [...] radici [...] nella simbologia teosofica indicano il rapporto con il cielo e la terra, trascendenza e immanenza». Sugli studi di teosofia rosselliani cfr. SILVIA DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli, L'ancora mediterranea, 2006 e C. CARPITA, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione*, cit., pp. 22-35.

parola *pomodoro* (forse virtualmente prodotta per afferenza allo stesso campo semantico di «choux»)<sup>912</sup>, quella del *comodoro*. Il *comodoro*, però, è una figura di comando: la sua comparsa nel testo potrebbe dunque essere il primo tentativo di rispondere all'esigenza registrata poco prima dalla voce narrante di trovare una guida. Tuttavia, l'esito di questo tentativo non sembra positivo, e infatti sembrerebbe avverarsi il rischio intravisto da Rosselli nel surrealismo, il vuoto gioco di parole contro il quale lei stessa si ammoniva nel *Diario in Tre Lingue* («do not play with words»)<sup>913</sup> appena prima della definizione del «punto di visione»<sup>914</sup>. Non a caso, segue fra parentesi l'autocommento della voce narrante, che scaccia la «Petite ironie», poiché per tessere il filo del sogno, ovvero della visione<sup>915</sup>, è necessaria una «main pieuse», una mano pia, devota al divino, dunque antitetica rispetto a quella surrealista, giacché, come scritto nel *Diario*, «Surrealism is (si sa) rebellion to the Gods»<sup>916</sup>. La realtà, infatti, irrompe con la sua ordinaria ruvidezza («Réalité rugueuse!»): bisogna mangiare, e, dunque, il sogno-visione sarà utilitario, e in quanto tale «decolorisé»<sup>917</sup>, privo di colori.

L'esclamazione «Réalité rugueuse!» è una citazione rimbaudiana, dall'ultimo testo di *Une saison en enfer* (per Maddalena Vaglio Tanet «uno dei sottotesti più frequenti del discorso mistico di Rosselli»)<sup>918</sup>, *Adieu*, «le chant du cygne de la poésie de l'enfer»<sup>919</sup>:

J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!

Moi! moi qui me suis dit mage ou ange, dispensé de toute morale, je suis rendu au sol, avec un devoir à chercher, et la réalité rugueuse à êtreindre! Paysan!<sup>920</sup>

<sup>912</sup> L'ipotesi trova conferma nel capitoletto III di *Diario in Tre Lingue* (A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., pp. 607-618), in cui la paronomasia si concretizza: «le commodore se recomplete sa cravatte noir / pomodor» (p. 610). Nel capitoletto, come si può già notare nella citazione riportata, si possono trovare altri punti di contatto con *Le Chinois à Rome*: la parola *cravatte*, che ricorre due volte (p. 610); l'immagine dell'albero riproposta, anche in sineddoche, più volte (alcuni esempi: «Les arbres poussaient leur fin ramage au ciel» p. 607; «aux arbres ciel pain graté» p. 608; «(la feuille verte qui / bouge)» p. 611; «pour l'eau voyageuse qui va rejoindre les ombres qui pous- / sent leur longues racines dans le tous des arbres» p. 612; «aux rames» p. 615); i verbi *toucher* e *tacher* («retachée / (rat taché) / retouchée / re toqué / le / roix toqué / roix tocca [...] toucher ecc.» pp. 610-611; «(erba nera tu tocchi)» p. 611); l'accostamento fra l'immagine del cavallo e i *I Ching* («nous sortons alors (lons) sans brides (i King) sans cheval (i King)» p. 613).

<sup>913</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., p. 645.

<sup>914</sup> Ivi, 646.

<sup>915</sup> Si ricordi (ut supra 3.1) il neologismo *rêve-vision* presente nel *Diario* (ivi, p. 646).

<sup>916</sup> Ivi, p. 644.

<sup>917</sup> Si tratta di un neologismo, come indicato dall'autrice nelle *Note* (EAD., *Le Chinois à Rome*, cit., p. 567).

<sup>918</sup> M. VAGLIO TANET, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism*, cit., a p. 197; Tanet in particolare individua un confronto diretto con «l'inferno rimbaudiano» nella variazione *Il soggiorno in inferno era di natura divina*, in cui si potrebbe scorgere l'influenza dell'«anti-mistica scoperta ed esaltata da Rimbaud: una mistica passata attraverso la stagione in inferno [...], che vuole fare a meno di Dio e la cui dimensione fusionale e totalizzante ha piuttosto come meta l'innocenza e il furore vitale dell'animale [...], l'assoluto dei sensi di contro all'assoluto dell'anima 'sciolta'» (ivi, pp. 204-205).

<sup>919</sup> Y. FRÉMY, *Un impossible adieu à la poésie*, cit., p. 140.

<sup>920</sup> A. RIMBAUD, *Una stagione all'inferno*, cit., pp. 87-91, p. 89.

Il testo, e in particolar modo questo specifico passo, propone una lettura critica della precedente poetica rimbaudiana<sup>921</sup> – che vedeva l'autore come un demiurgo (creatore di una realtà *altra*: «nouvelles fleurs», «nouveaux astres», «nouvelles chairs», «nouvelles langues»)<sup>922</sup> –, e che ora deve lasciare spazio alla ricerca di un diverso «devoir» poetico che gli permetta di abbracciare la rugosa realtà<sup>923</sup>. Ciò non implica che Rosselli voglia rinunciare al raggiungimento della propria visione metrico-mistica, bensì l'autrice parrebbe qui mettere in atto una simile riconsiderazione critica della propria «politique poétique»<sup>924</sup>. E, in effetti, la poeta, come Rimbaud nei confronti della propria poetica infernale<sup>925</sup>, sembrerebbe riesaminare la propria precedente ricerca poetica: data la fitta trama di rimandi che sembrerebbe tesa fra questo brano della prosa e *Diario in Tre Lingue*, infatti, si può supporre che l'assenza di colore in questa visione mercificata, sorretta dalla necessità di soddisfare bisogni primari come la fame, sia da mettere in rapporto con una delle visioni descritte nel *Diario*, quella dei tre cerchi «*verts et rouges*» e «*bleu*»<sup>926</sup> (vedi *supra* 3.1), nella quale, fra l'altro, il fallimento del raggiungimento della visione metrico-mistica di stampo dantesco sembra corrispondere alla consapevolezza di aver percorso, invece della «diritta via», quella che conduce al surrealismo: «*Je pense alors c'est où porte le surréalisme*»<sup>927</sup>. In questo passo de *Le Chinois*, dunque, la guida surrealista, il commodoro Breton, sembrerebbe rilevarsi non adatta al viaggio metrico-mistico che il soggetto rosselliano desidera intraprendere.

Dopo una breve parentesi notturna («*La lune a ses grandes ailes...*»), «il processo di fusione-identificazione dell'io narrante con Elle-Nadja», scrive Carpita, si compie «con la comparsa del motivo della visione e della preveggenza» (in realtà, come abbiamo visto, il tema della visione è anticipato nel testo), veicolato dall'apparizione di Magda – cartomante che Rosselli consultava<sup>928</sup> –

<sup>921</sup> Cfr. *supra* 3.6

<sup>922</sup> Degno di nota il fatto che in questo passo rimbaudiano emergano due parole che sono state precedentemente riconosciute come metafore della poesia all'interno del discorso metapoetico rosselliano: *fiore* (3.1) e *astro* (3.5).

<sup>923</sup> Y. FRÉMY, *Un impossible adieu à la poésie*, cit., a p. 152: «D'être "rendu au sol" ne comporte en soi rien de péjoratif: un nouveau plan fait intrusion. [...] La réalité est incontournable et Rimbaud sait bien qu'il doit changer sa politique poétique du tout au tout, condition à respecter scrupuleusement s'il veut sortir de l'enfer et saisir en une fois, au lieu des fantômes agiles issus d'un énergétisme aveugle, la vérité d'une vie réelle. Le devenir-paysan est à l'enracinement ce que l'enfer était aux déracinements perpétuels».

<sup>924</sup> *Ibidem*.

<sup>925</sup> Ivi, pp. 158-159: «Cette position tenue, le damné est alors capable de jeter un regard rétrospectif sur cette saison qui fut un "combat", une "bataille". La nuit de l'enfer est passée».

<sup>926</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., pp. 629-630.

<sup>927</sup> Ivi, p. 630.

<sup>928</sup> EAD., *Le Chinois à Rome*, cit., pp. 564-565. La sentenza della cartomante è la seguente: «*tu puoi capovolgere la vita*» (ivi, p. 565); Per Carpita queste parole avrebbero «un particolare valore euristico, rappresent[erebbero] la possibilità per Elle-io narrante di uscire dalla propria condizione, cambiare il proprio destino» (C. CARPITA, «*Elle est touchante!*», cit., p. 184). Riguardo alla realtà storica del personaggio si veda M. MANARA, *Lettere di Amelia Rosselli a Mario Trevi (1956-1960)*, cit., p. 342, n. 31: «Madame Magda, cartomante evocata da Rosselli in una lettera a John del 9 novembre 1952 («Madame Magda, with her chinese cards, has warned me money affairs would be settling down as you yourself explained», Amelia Rosselli a John Rosselli, CMss, segn. ROS-08-0013)»; la cartomante è evocata in due lettere del carteggio con Trevi, la numero 7 e la numero 8, entrambe del novembre 1956 (ivi, pp. 342-345).

«esattamente prima della scena della visione dell'Ultima Cena, [...] che come quella avuta da Nadja a Plauce de Dauphine avviene in un locale»<sup>929</sup>:

L'Ultima Cena. Vision du Cristo e Discepoli  
benché seduta alla Pizzeria angolo Viale Trastevere.

Les ombres tachent de sang le pavement. Les ombres font des signes de sang sur le pavement. Les ombres font des signes (d'encre en forme d'animal) sur le selciato (d'encre lanterne magique) (d'encre taches magiques) sur le plafond (pavement) terrain rugueux.

Ne peut-on point s'excrimer (exprimer) avec coïncision  
circumsision  
circumflexe  
circonfusion  
circonspection (circubalation) en une (résument) en une  
douce phrase définitive?

Cara Silv.

(casa ecc.)

La nuit est une panthère (tempête ou tourbillon).

Le Salut. Les Chandelles de la Gloire. Voilà que vient la petite vanité, arrivée au coin de la rue que porte à la grande maison arcuata (arquée). Tout près du garage (étable). Tu te fermes. Tu annotes. (Annota.) Les carosses stand. Tu cliques tes doigts au chat. «Sembri semplicemente.» Le créatif, poof! On va te violer (seule à minuit).

vi sono delle situazioni d'eccezione nelle quali il rapporto tra guidatore e guida muta. Très peu d'anglais. Des ombres (feuilles tremblantes). S'acharnant, encore et toujours, au coin de la rue vue (vie). sboccati, sbouchée sur la grande digue (c'est le grand pavement, c'est le long d'un fleuve inconnu).

Les arbres, blocs de la maison. (On entre.) voici:  
voici la clef de tous mes souvenirs.<sup>930</sup>

La visione prende inizialmente la forma di un «gioco anamorfico»<sup>931</sup> di ombre che si rispecchia nel testo attraverso l'attivazione di una serie variantistica sul tema «les ombres tachent de sang le pavement», serie alla quale segue una constatazione: non è punto possibile «s'excrimer (exprimer) avec coïncision». La frase presenta due neologismi<sup>932</sup>, *excrimer* e *coïncision*; seguendo l'interpretazione di Carpita, il primo sarebbe l'esito della fusione dei verbi *écrire* ed *exprimer* e

<sup>929</sup> C. CARPITA, 'Elle est touchante!', cit., p. 184.

<sup>930</sup> A. ROSSELLI, *Le Chinois à Rome*, cit., pp. 565-566.

<sup>931</sup> C. CARPITA, 'Elle est touchante!', cit., p. 185.

<sup>932</sup> Indicati nelle Note da Rosselli (A. ROSSELLI, *Le Chinois à Rome*, cit., p. 567): «*excrimer*, *coïncision* [sic], *circumsision*, *circumflexe*, *circonfusion*, *circubalation*: fusion de mots, où inventions».

riprodurrebbe lo «iato tra finzione letteraria, apparenza» e la «rappresentazione, espressione della realtà e del sé», il secondo «uni[rebbe] il problema stilistico della sintesi, espressione dell'illuminazione epifanica e il momento stesso dell'epifania» come «evento casuale fortuito»<sup>933</sup>. Rosselli qui espliciterebbe «l'impossibilità o la difficoltà di poter adottare uno stile che esprima la coincidenza, parola che per la sua origine etimologica evoca il caso»<sup>934</sup>, riflessione in dialogo con il romanzo di Breton, in cui «la narrazione [...] segu[e] [...] i presagi che fanno emergere la storia», distinti fra «'faits-glissades' e 'faits-précipices'»; fra questi ultimi, definiti come precipizi in quanto «per definizione ineffabili», rientrerebbe anche «l'incontro fondamentale con Nadja»<sup>935</sup>. Dal secondo neologismo, scrive Carpita, scaturisce una «serie di neoformazioni» caratterizzata dal «prefisso *circum-*», che alluderebbe all'«immagine del cerchio», simbolo del «gioco di rispecchiamenti forma-contenuto che caratterizzano l'intera prosa»<sup>936</sup>. L'ultimo elemento della catena neologica, «(circubalation)», per la studiosa, in quanto equivalente a «'circonvallare', provien[iente] da *circum-* e *vallum* che significa 'cingere, munire di un riparo, uno steccato, una trincea'», invece rimanderebbe «alla forma metrica chiusa adottata da Rosselli il cui correlativo oggettivo è la quadratura del cerchio»<sup>937</sup>.

La teoria di neologismi, tuttavia, posta sotto alla lente dantesca potrebbe rivelarsi ancor più densamente metapoetica. Il più evidentemente dantesco degli anelli della catena neologica è «circonfusion», che difficilmente non innescherà il ricordo del verbo di matrice paolina<sup>938</sup> che nel poema segna l'entrata del pellegrino nell'Empireo, dove potrà sperimentare la *visio Dei* (*Paradiso* XXX, 49: «così mi circunfulse luce viva»). Meno immediata, ma tuttavia possibile, è anche la derivazione dantesca del primo elemento della serie neologica, «circumsision», che potrebbero

<sup>933</sup> C. CARPITA, *'Elle est touchante!'*, cit., p. 185: «'coïncision', fusione di 'coïncidence' e 'concision'».

<sup>934</sup> Ivi, pp. 185-186: «'Coincidenza' viene da *cum* e *incidere* che a sua volta deriva dal verbo 'cadere', participio passato di *casus*. 'Conciso' proviene invece da *cum* e *caedere*, 'tagliare'».

<sup>935</sup> *Ibidem*. Carpita fa riferimento al seguente passo del romanzo: «On pourrait établir quantité d'intermédiaires entre ces faits-glissades et ces faits-précipices. De ces faits, dont je n'arrive à être pour moi-même que le témoin hagard, aux autres faits, dont je me flatte de discerner les tenants et, dans une certaine mesure, de présumer les aboutissants, il y a peut-être la même distance que d'une de ces affirmations ou d'un de ces ensembles d'affirmations qui constitue la phrase ou le texte 'automatique' à l'affirmation ou l'ensemble d'affirmations que, pour le même observateur, constitue la phrase ou le texte dont tous les termes ont été par lui mûrement réfléchis, et pesés» (A. BRETON, *Nadja*, cit., p. 20).

<sup>936</sup> C. CARPITA, *'Elle est touchante!'*, cit., p. 186. Per Carpita questo dipenderebbe dalla pervasività della tecnica della *mise en abyme* in *Le Chinois à Rome*, di cui coinvolgerebbe «sia il livello stilistico che la struttura del testo». Per quanto riguarda «lo stile della prosa», Carpita ritiene che dipendano dalla *mise en abyme* sia la caratterizzante «ripetizione-propagazione delle parole-idea», sia la ricorrenza di «immagini che rimandano alla figura geometrica del cerchio»; circa la struttura, invece, la *mise en abyme* si manifesterebbe nella sovrapposizione di «due piani del racconto», che si svilupperebbe su due «livelli»: «ad un primo livello, il racconto si articola attraverso il moltiplicarsi di immagini dove domina l'espedito retorico della personificazione allegorica, ad un secondo livello, che fa da cornice al primo, l'io narrante riflette sull'atto stesso del narrare e commenta le scelte stilistiche adottate come se si trattasse di un racconto dentro il racconto. [...] Gli interventi dell'io narrante, a volte diretti al lettore, sono spesso tra parentesi quasi a sottolineare una divisione tra i due livelli del racconto, quello diegetico e quello metaletterario che fa da cornice» (Ivi, pp. 171-174).

<sup>937</sup> C. CARPITA, *'Elle est touchante!'*, cit., p. 186.

<sup>938</sup> *Act.* 9,3; 22,6; 26,13.

derivare dal trentaduesimo canto del *Paradiso*, dove si trova l'infinito «circuncidere»<sup>939</sup>. L'ipotesi acquista credibilità se si ricorda che nella terzina in cui occorre il verbo e in quella precedente San Bernardo sta parlando del destino oltremondano dei bambini morti prima di avere l'uso della ragione: al tempo delle «prime etadi» era sufficiente la fede dei genitori, successivamente, invece, divenne necessaria «ai maschi» la circoncisione per «acquistar virtute» (vv. 80-81); la circoncisione, dunque, nel testo dantesco è definita esplicitamente come strumento necessario (fino all'avvento del «tempo de la grazia», che rese indispensabile il battesimo, vv. 82-83) al raggiungimento dell'Empireo, senza il quale i bambini sarebbero stati destinati a risiedere «la giù», nel Limbo infernale. «Circospection», invece, potrebbe dipendere da una delle terzine dedicate alla descrizione della *visio Dei*, quella che anticipa la rivelazione del mistero dell'Incarnazione, in cui, per altro, oltre al participio passato *circunspetta* si trova la parola *circulazion*: «Quella circolazion che sì concetta / pareva in te come lume riflesso, / da li occhi miei alquanto circunspetta» (*Par.* XXXIII, vv. 127-129). Non è tutto. Infatti, pur non potendo esprimere il linguaggio né la memoria ripercorrere la *visio Dei* sperimentata nell'Empireo (vv. 55-57 «Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio»), nel cuore del pellegrino dantesco rimane la «dolce» impressione lasciata dalla «visione», la cui vaghezza è paragonata a quella che lascia il «sogno» a «colüi che sognando vede»<sup>940</sup>; questi versi sembrerebbero risuonare nella domanda che sigilla la serie di neologismi, in cui sembrerebbe espresso il desiderio di trovare una formula che, «douce», possa sintetizzare, concentrare il contenuto della visione metrico-mistica, la forma-cubo («circospection (circubalation) en une (résument) en une / douce phrase définitive?»). Un'ultima nota: se effettivamente Rosselli, mentre formulava attraverso la serie di neoformazioni orchestrata sul prefisso *circum-* il tentativo visionario, aveva in mente i canti dell'Empireo, potremo allora ipotizzare che anche la variazione sul tema «Les ombres...» appena precedente nel testo possa avere un innesco negli ultimi canti del poema dantesco. Penso in particolare agli «umbriferi prefazi» di *Paradiso* XXX<sup>941</sup>. Asceso al decimo cielo, Dante, come si è già ricordato, è investito da un accecante fascio di luce che ne accresce le facoltà visive (v. 58 «e di novella vista mi raccesi»), altrimenti vinte dalla vista dei cori angelici e dalla bellezza di Beatrice<sup>942</sup>. Il sopravanzamento visivo offre al pellegrino

<sup>939</sup> *Paradiso* XXXII, 76-84: «Bastavasi ne' secoli recenti / con l'innocenza, per aver salute, / solamente la fede d'i parenti; // poi che le prime etadi fuor compiute, / convenne ai maschi a l'innocenti penne / per circuncidere acquistar virtute; // ma poi che 'l tempo de la grazia venne, / senza battesimo perfetto di Cristo / tale innocenza là giù si ritenne».

<sup>940</sup> *Paradiso* XXXIII, 58-63: «Qual è colüi che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, e l'altro a la mente non riede, / cotal son io, ché quasi tutta cessa / mia visione, e ancor mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa».

<sup>941</sup> *Paradiso* XXX, 76-78: «Anche soggiunse: 'Il fiume e li topazi / ch'entrano ed escono e 'l rider de l'erbe / son di lor vero umbriferi prefazi».

<sup>942</sup> *Paradiso* XXX, 10-21: «Non altrimenti il triunfo che lude / sempre dintorno al punto che mi vinse, / parendo inchiuso da quel ch'elli 'nchiude, // a poco a poco al mio veder si stinse: / per che tornar con li occhi a Beatrice / nulla vedere e amor mi costrinse. // Se quanto infino a qui di lei si dice / fosse conchiuso tutto in una loda, / poca sarebbe a fornir questa vice. // La bellezza ch'io vidi si trasmoda / non pur di là da noi, ma certo io credo / che solo il suo fattor tutta la goda».

una prima visione del paradiso, il fiume «fulvido di fulgore» dalle cui acque emergono «faville vive» che, come api, si posano sui fiori simili a «rubin» che ne tempestano le rive, per poi rimmergersi nel «miro gurge»<sup>943</sup>. Questa visione, però, è «di [suo] vero» soltanto «umbrifer[o] prefazi[o]» (v. 78), un'anticipazione nel senso tecnico dell'«interpretazione figurale della Bibbia», «un'*umbra*, una figura di cui la rosa sarà poi il compimento»<sup>944</sup>. L'ipotesi, forse azzardata, è dunque che Rosselli abbia mutuato da questo passo dantesco l'idea della necessità di avvicinarsi per gradi alla visione mistica, e che, prima di potervi accedere direttamente, essa si debba manifestare attraverso immagini che agiscano come mediatrici fra l'umano e il divino; tuttavia, le «ombres» rosselliane, come si è visto, non si dissipano del tutto, e infatti la serie neologica che segue il «gioco anamorfico delle ombre»<sup>945</sup> non si concretizza che in un «conato visionario».

Il testo riprende con quella che sembra l'intestazione di una lettera all'amica Silvana<sup>946</sup>, seguita, accapo, da un'indicazione spaziale che parrebbe implicare un cambiamento di scenario, dall'esterno, lo spazio della *promenade*, all'interno casalingo («(casa ecc.)»), che, secondo la lettura che ne dà Carpita, rappresenterebbe «la scrittura»<sup>947</sup>. La scrittura, allora, si verificherebbe nelle ore notturne, che sembrerebbero prendere le minacciose sembianze di una pantera, mentre, fra parentesi, impazza una tempesta-uragano. Anche in questa metafora potrebbe innestarsi il modello del poema dantesco; si tratterebbe, però, di un prelievo da una zona testuale antitetica rispetto a quella dalla quale si è ipotizzato che siano state prelevate le riscritture appena precedenti: dai canti dell'Empireo, infatti, Rosselli passerebbe qui ai primi dell'*Inferno*, il primo e il quinto. Invero, l'accostamento fra l'ora notturna e l'immagine della pantera potrebbe rievocare la «lonza» dantesca (*Inf.* I, 32; la prima fiera, già a partire dall'Ottimo, è identificata da molti commentatori come una pantera)<sup>948</sup>, che, a malapena cominciato il cammino ascensionale («quasi al cominciar de l'erta», v. 31), porta il pellegrino a pensare di rinunciarvi e tornare nel «basso loco» (v. 61) dove ha passato «la notte [...] con tanta pietà» (v. 21). Nella parentetica «(tempête ou tourbillon)», invece, parrebbe stagliarsi il modello del canto

<sup>943</sup> *Paradiso* XXX, 61-69: «e vidi lume in forma di rivera / fulvido di fulgore, intra due rive / dipinte di mirabil primavera. // Di tal fiumana uscian faville vive, / e d'ogne parte si mettien ne' fiori, / quasi rubin che oro circunscrive; // poi, come inebriate da li odori, / riprofondavan sé nel miro gurge; / e s'una intrava, un'altra n'uscìa fori».

<sup>944</sup> GIUSEPPE LEDDA, *Tópoi dell'indicibilità e metaforismi nella Commedia*, in «Strumenti critici», 1, gennaio 1997, pp. 117-140, a p. 137. Ledda si rifà a ROBERT HOLLANDER, *Paradiso* XXX, in «Studi danteschi», LX, 1988, pp. 1-33.

<sup>945</sup> C. CARPITA, *'Elle est touchante!'*, cit., p. 185.

<sup>946</sup> M. MANARA, *Lettere di Amelia Rosselli a Mario Trevi (1956-1960)*, cit., p. 333: «Silvana Radogna, psicoanalista romana allora moglie di Carlo Iandelli, come lui discepola dello junghiano Ernst Bernhard [...], è amica intima di Mario Trevi e di Roberto "Bobi" Bazlen».

<sup>947</sup> C. CARPITA, *'Elle est touchante!'*, cit., p. 188.

<sup>948</sup> *Ottimo Commento della Divina Commedia*, a cura di ALESSANDRO TORRI, Bologna, Arnaldo Forni Editori, 1995, t. I, p. 6. L'interpretazione dell'Ottimo è riportata e accolta da Casini (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, v. I, commentata da TOMMASO CASINI, a cura di MICHELE BARBI, Firenze, Sansoni, 1954, p. 7), che ne ammette anche la lettura allegorica che associa alla prima fiera il peccato della «lussuria o concupiscenza della carne», lettura accolta anche da Sapegno (DANTE ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, vol. I *Inferno*, a cura di NATALINO SAPEGNO, Firenze, La Nuova Italia, 1955, pp. 5-6).

dei lussuriosi, le cui riscritture nella produzione rosselliana ne rappresentano la poesia (*ut supra* 2.1.3; a quest'altezza cronologica al canto V – e al tipo di poesia al quale corrisponde – è ancora attribuita una valenza positiva): la pantera, dunque, potrebbe simboleggiare un ostacolo all'inveramento di questa.

A questa prima impressione “infernale”, si contrappongono, dopo un accapo, le salvifiche candele della Gloria («Le Salut. Chandelles de la Gloire»), immagine che potrebbe riattivare per un momento l'intertestualità con i canti dell'Empireo riecheggiando *Paradiso* XXX, 52-54: «Sempre l'amor che queta questo cielo / accoglie in sé con sì fatta salute, / per far disposto a sua fiamma il candelo». L'irruzione di luce, però, è momentanea: ecco che all'angolo della strada che conduce alla «grande / maison arcuata (arquée)» la voce narrante si imbatte nella «petite vanité». Sulla via che condurrebbe alla visione metrico mistica – come fa pensare la casa arcuata, che potrebbe correlarsi alla «*porte courbe et carrée*»<sup>949</sup> della visione dei *cercles* di *Diario in Tre Lingue* (*ut supra* 3.1) –, come Dante al principio dell'«erta», anche il soggetto narrato, dunque, troverebbe un ostacolo, la vanità. L'intralcio sembrerebbe determinare nel soggetto una sosta introspettiva<sup>950</sup> («Tu te fermes»), che apparentemente si accompagna all'atto della scrittura, la cui concomitanza con l'oscurità notturna torna a essere sottolineata dalla figura retorica del bisticcio («Tu annotes. (Annotta)»). Ciò sembra generare una scoperta: il soggetto schiocca le dita a un gatto, e pronuncia le parole «Sembri semplicemente» (l'avverbio è da intendere, secondo la chiosa rosselliana presente nelle *Note a La Chinois à Rome*, come sinonimo di *solamente*)<sup>951</sup>. Tale consapevolezza sembrerebbe determinare il dissolvimento di un non meglio specificato creativo («Le créatif, poof!»), da cui parrebbe conseguire un istinto autodistruttivo correlato al vagare solitario in piena notte («On va te violer (seule à minuit)»).

L'apertura del successivo paragrafo con una riscrittura tratta dall'*I Ching* – «vi sono delle situazioni d'eccezione nelle quali il rapporto / tra guidatore e guida muta» – non è casuale. Carpita pone a sistema la citazione, che si riferisce all'esagramma Sui – il Seguire, con la sparizione de «le créatif», che alluderebbe all'esagramma Ch'ien – Il Creativo, rappresentazione del «padre, [del]la forza, [de]l principio maschile», secondo la studiosa già affiorato nella parte finale del primo paragrafo della sezione *Le Pensée*, in cui, in una «riflessione metaletteraria dell'io-narrante, la creatività è rappresentata come un cavallo cinese», «emblema», scrive Carpita, del Creativo<sup>952</sup>. L'emersione della

<sup>949</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, cit., p. 630.

<sup>950</sup> Il verbo francese *se fermer*, infatti, potrebbe attivare semanticamente, per assonanza, anche il verbo italiano *fermarsi*.

<sup>951</sup> A. ROSSELLI, *Le Chinois à Rome*, cit., p. 567: «*'sembri semplicemente'*: italien, tu paradis simplement (seulement)».

<sup>952</sup> C. CARPITA, «*Elle est touchante!*», cit., p. 174. Il passo della prosa a cui Carpita si riferisce è il seguente: «Le procès créatif est une fusion de plusieurs éléments mal distingués mal séparables: ne laisse pas ta fantaisie s'égarer! Elle tient les brides de ton cheval chinois. / Et voilà que la réalité s'est évadée, sur son cheval touffu (chinois) rosé par la peur» (A. ROSSELLI, *Le Chinois à Rome*, cit., p. 559). In realtà l'associazione fra il Creativo e l'emblema del cavallo non è così immediata: nel testo del *Libro dei mutamenti*, infatti, solo nel *Shuo Kua*, l'ottava delle *Dieci Ali*, i dieci commenti che

massima e dell'esagramma articolerebbe, per Carpita, la volontà rosselliana di «prendere le distanze dalle 'vanaglorie' che caratterizzano il potere maschile», in quanto, alla concezione patriarcale (propria della cultura cinese così come di quella occidentale) secondo la quale «il concetto di genio» sarebbe «appannaggio esclusivamente maschile», Rosselli si opporrebbe «autorappresenta[ndosi] come ribelle, *fool* che mette in discussione l'autorità dominante»<sup>953</sup>. A dimostrazione di ciò, Carpita fa riferimento a come «nell'opera rosselliana s[iano] presenti alcuni riferimento all'esagramma» che nell'*I Ching* rappresenta il principio femminile, «K'un – Il Ricettivo, che, rappresentando l'elemento passivo», secondo il libro degli oracoli, dovrebbe «farsi guidare» dal principio «maschile del Padre-Dio»<sup>954</sup>; Rosselli, tuttavia, ribalterebbe tale «rapporto di subordinazione», come dimostrerebbe l'immissione ne *Le Chinois* della massima relativa all'esagramma Sui: «il 'tu', che finisce per fondersi con l'io narrante, sceglie di diventare da oggetto passivo ('creature ispirante' come Nadja) genio creativo»<sup>955</sup>.

All'interpretazione di Carpita, pur suggestiva, sembra però necessario integrare alcune osservazioni. La prima è relativa proprio all'immissione in *Le Chinois à Rome* del brano tratto dal libro sapienziale cinese. Non si tratta, infatti, di una citazione *verbatim* del testo riportato nell'edizione di proprietà della poeta<sup>956</sup>, bensì è possibile riconoscervi un'"intromissione testuale" dell'autrice. Il testo dell'edizione Astrolabio, infatti, recita così: «Vi sono delle situazioni d'eccezione, nelle quali il rapporto tra guidatore e guidato muta»<sup>957</sup>. L'intervento di Rosselli, se si accetta di considerarlo un'operazione conscia e non il frutto di un'imprecisa citazione a memoria del

---

«contengono la più antica lettura di commento al Libro dei Mutamenti» (RICHARD WILHELM, *Introduzione*, in ID. (a cura di), *I Ching. Il libro dei mutamenti*, Milano, Adelphi, 1991, pp. 285-290, a p. 286), è attribuito al Creativo l'animale simbolico del cavallo (ivi, p. 301: «Il creativo è simboleggiato dal cavallo») e, lo sottolinea nella nota al passo il traduttore e curatore Richard Wilhelm, esistono «delle varianti al testo dell'*I Ching* nelle quali il Creativo ha come simbolo il drago, il Ricettivo la giumenta...» (*ibidem*). Le *Dieci Ali*, come spiega Richard Wilhelm (p. 285), sono riportate integralmente solo nel *Libro secondo. Il materiale*, mentre nel *Libro primo. Il testo*, è inserito «il testo essenziale del Libro dei Mutamenti» insieme al «compendio di ciò che nel corso dei secoli è stato pensato e detto dai più eminenti saggi della Cina» (*ibidem*). Di fatto, nel *Libro primo* dell'*I Ching*, il cavallo non è mai menzionato nelle pagine dedicate al Creativo (che viene accostato al drago), mentre lo troviamo al femminile nella sentenza relativa all'esagramma del Ricettivo («la perseveranza di una cavalla» ivi, p. 61). Inoltre, nel commento riassuntivo alla sentenza redatto da Wilhelm, possiamo leggere questo: «Il cavallo appartiene alla terra [ovvero al principio femminile, il Ricettivo] come il drago al cielo [che è immagine del principio maschile, il Creativo]».

<sup>953</sup> C. CARPITA, '*Elle est touchante!*', cit., pp. 186-87; la studiosa, in particolare, porta come esempio un passo de *La Libellula* («Io sono una che lascia volentieri la gloria agli / altri») che rimanda all'esagramma «K'un Il Ricettivo» («il saggio lascerà volentieri la gloria ad altri», R. WILHELM (a cura di), *I Ching. Il libro dei mutamenti*, cit., a p. 64): «il senso di questa dichiarazione non è quello di una rinuncia passiva, ma rappresenta piuttosto l'espressione di una chiara volontà di prendere le distanze» dal «potere maschile, per scegliere volontariamente l'isolamento, scrivendo la sua 'lettera al mondo' come l'amata Emily Dickinson» (C. CARPITA, '*Elle est touchante!*', cit., p. 187).

<sup>954</sup> Ivi, p. 187.

<sup>955</sup> *Ibidem*.

<sup>956</sup> *I King (il libro dei mutamenti)*, traduzione italiana della versione tedesca di Richard Wilhelm a cura di Bruno Veneziani e A. G. Ferrara, confrontata con l'originale cinese da Bruno Veneziani, Roma, Astrolabio, s.d. [copia anastatica dell'ed. 1950], FAR 1832). Da qui in avanti sarà citato il testo dell'edizione posseduta dalla poeta.

<sup>957</sup> Ivi, p. 122. Il testo riportato da Rosselli è difforme anche da quello dell'edizione Adelphi: RICHARD WILHELM (a cura di), *I Ching. Il libro dei mutamenti*, Milano, Adelphi, 1991, p. 118: «vi sono situazioni eccezionali in cui cambia il rapporto tra chi guida e chi è guidato».

testo<sup>958</sup>, determina una deviazione sostanziale a livello di significazione, poiché il cambiamento, ora, non interessa il rapporto fra seguace e “seguito”, ma, piuttosto, sembrerebbe verificarsi fra due entità che svolgono la medesima funzione, espresse da due sinonimi, legati, per altro, da una figura etimologica. In ragione di tanti elementi di raccordo e sovrapposizione fra le due parole, ciò che le distingue assume un peso semantico considerevole; qual è, dunque, il fattore di differenziazione? Sulla scia dei ragionamenti già svolti da Carpita, salta subito all’occhio un dato: *guidatore* è un sostantivo maschile, *guida* un sostantivo femminile. Non solo: mentre *guidatore* è univocamente maschile (al femminile prevede la forma in *-trice*), *guida* è un nome di genere promiscuo, ovvero un nome avente grammaticalmente un solo genere, ma, di fatto, riferibile ad ambo i generi. L’alterazione, dunque, parrebbe interessare il rapporto gerarchico fra due diversi modelli, il «guidatore», in cui si concentrerebbe unicamente il principio maschile, e la «guida», in cui, invece, si troverebbero, uniti, maschile e femminile.

Il rifiuto del «guidatore» da parte del soggetto femminile della prosa poetica sembrerebbe dunque generare le circostanze che si verificano quando, come scritto nel libro oracolare cinese, la guida del Creativo (equivalente al principio maschile) viene rifiutata dal Ricettivo (il principio femminile), il cui compito sarebbe «lasciarsi guidare»: lo smarrimento («Non voler guidare – così ci si smarrirebbe soltanto»)<sup>959</sup>. Nel testo rosselliano, tuttavia, pur avendo in sé una componente negativa («On va te violer»), smarrirsi sembra essere la condizione necessaria a intraprendere nuovamente il cammino visionario, la cui derivazione di stampo dantesco diventa ancor più evidente grazie al trinomio paronomastico «rue, vue (vie)», che sovrappone, per l’appunto, le parole *via*, *visione* e *vita*. Il modello dantesco, inoltre, parrebbe giustificare come essenziale lo smarrimento: se Dante non avesse «smarrita» la «diritta via» nella «selva», infatti, non avrebbe mai potuto «trattar del ben» che «vi trov[ò]»<sup>960</sup>, ovvero la salvezza, giuntaagli nelle vesti di Virgilio che, non sembra un caso, quando Dante gli chiede aiuto («Vedi la bestia per cu’ io mi volsi; / aiutami da lei, famoso saggio», *Inf.* I, vv. 88-89), gli indirizza le seguenti parole: «Ond’io per lo tuo me’ penso e discerno / che tu mi segui, e io sarò tua guida»<sup>961</sup>. Vale la pena di soffermarsi ancora per un momento sui punti di vicinanza fra questo episodio del poema dantesco e la prosa rosselliana; infatti, come nel primo canto della *Commedia*, dopo l’apparizione della lonza, è un’immagine luminosa, quella dell’alba primaverile, a ridare

<sup>958</sup> Che si tratti di una consapevole manipolazione dell’antico testo cinese sembrerebbe dimostrarlo il fatto che nella traduzione in francese offerta dall’autrice nelle *Note* alla prosa poetica (A. ROSSELLI, *Le Chinois à Rome*, cit., p. 567) la distinzione fra le due parole è ulteriormente marcata: «il y a des situations exceptionnelles ou le rapport entre le conducteur et le guide change».

<sup>959</sup> *I King (il libro dei mutamenti)*, cit., p. 75: «non voler guidare – così ci si smarrirebbe soltanto –. Lasciarsi guidare è il compito. Se ci si comporta con dedizione di fronte al destino si trova certamente guida adeguata. Il nobile si lascia guidare, egli non avanza alla cieca, ma estrae dalle contingenze la nozione di ciò che da lui si richiede, e segue l’indicazione della sorte».

<sup>960</sup> *Inferno* I, vv. 2, 3, 8.

<sup>961</sup> *Ivi*, 112-113.

speranza al pellegrino<sup>962</sup>, così anche ne *Le Chinois à Rome* alla notte-pantera sono opposte le salvifiche «Chandelles de la Gloire»<sup>963</sup>. Il sollievo offerto da quest'ultime tuttavia, come accade nel canto, in cui «l'ora del tempo e la dolce stagione» non sono sufficienti a fugare in Dante la «paura» dovuta alla comparsa di «un leone» (vv. 43-45), è temporaneo e, come già rilevato *supra* lascia presto il posto a un altro impedimento, la «petite vanité». Se alcune di queste corrispondenze erano già emerse, ora se ne aggiungono altre: infatti, così come la richiesta d'aiuto di Dante rivolta a Virgilio scaturiva dall'impossibilità di superare «la bestia» una e trina, anche la protagonista rosselliana trova il suo percorso intralciato da una fiera multiforme, la «panthère»-«vanité»<sup>964</sup>, che, nel momento in cui «le créatif» è dismesso dal proprio ruolo di «guidatore» e il suo posto è preso dalla «guida», si trasforma in un molto meno minaccioso «chat» e il cammino della protagonista riprende, proprio come ripartiva al seguito di Virgilio quello del pellegrino lungo l'«altro viaggio» (*Inf.* I, 91).

Proprio circa l'immagine del «chat» è la seconda considerazione che si ritiene di dover fare. Questa, infatti, potrebbe rimandare a *Le Rêve du chat*<sup>965</sup>, uno dei disegni di Nadja (il cui vero nome era Léona Camille Guilaine Delcourt) di cui Breton svolge l'*ekphrasis* nel romanzo<sup>966</sup>: il disegno-collage, buttato giù velocemente dopo una visione («c'est un découpage hâtif d'après une apparition»), per Breton ritrarrebbe un gatto che, pur cercando di scappare, è a sua insaputa trattenuto al suolo da un

<sup>962</sup> Ivi, vv. 37-42: «Temp'era dal principio del mattino, / e 'l sol montava 'n sù con quelle stelle / ch'eran con lui quando l'amor divino // mosse di prima quelle cose belle; / sì ch'a bene sperar m'era cagione / di quella fiera a la gaetta pelle».

<sup>963</sup> Considerata la centralità del tema della guida in queste pagine rosselliane, è possibile ipotizzare che le «Chandelles de la Gloire», oltre a poter attivare, come si è prima supposto, un rimando intertestuale con *Paradiso* XXX, 52-54, potrebbe proletticamente alludere alla figura di Virgilio riprendendo la terzina (vv. 61-63) che nel XXII canto del *Purgatorio* introduce e anticipa tematicamente quella celeberrima del lampadoforo (vv. 67-69): «Se così è, qual sole o quai cande / ti stenebraron sì, che tu drizzasti / poscia di retro al pescator le vele?».

<sup>964</sup> Il fatto che la «petite vanité» si configuri come un ostacolo è coerente anche con quanto riportato nell'*I Ching*: «Se si è esenti da vanità si possono celare anche i propri pregi in modo che essi non attraggono anzi tempo l'attenzione pubblica. Così si può maturare in silenzio. Quando le condizioni lo richiedono è anche lecito manifestarsi pubblicamente, ma anche allora con riservatezza. Il saggio lascerà volentieri la gloria ad altri» (*I King (il libro dei mutamenti)*, cit., p. 77). Si veda il saggio di Chiara Carpita *Amelia Rosselli e il processo di individuazione*, in cui la studiosa dimostra la particolare attenzione dedicata da Rosselli a questo passo del libro (C. CARPITA, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione*, cit., pp. 169-170).

<sup>965</sup> Il disegno è conservato al Centre Pompidou (n. d'inventario AM 2010-135); è possibile visionarlo e leggerne la scheda descrittiva sul sito ufficiale del museo (<https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/czbqbp>).

<sup>966</sup> A. BRETON, *Nadja*, cit., p. 121: «*Le rêve du chat*, représentant l'animal debout qui cherche à s'échapper sans s'apercevoir qu'il est retenu au sol par un poids et suspendu au moyen d'une corde qui est aussi la mèche démesurément grosse d'une lampe renversée, reste pour moi plus obscur: c'est un découpage hâtif d'après une apparition». Carpita, nel suo saggio, ha segnalato la presenza all'interno di *Le Chinois* di due *ekphrasis*; una è già stata segnalata (vedi *supra*), una seconda si trova invece nella prima sezione, *La Pensée* (A. ROSSELLI, *Le Chinois à Rome*, cit., p. 560), in cui «viene descritto un gruppo di dieci persone ('Et voilà le neuvième, le dixième, ils prennent tous, un siège autour de la table ronde') che si siedono attorno ad una tavola rotonda. Tra di loro c'è una donna: 'la dame doit sentir sa mâchoise) [...] elle ouvre si large sa bouche si flexiblement' [...] La scena rappresentata evoca due celebri quadri: quello di Max Ernst, *Au rendez-vous des amis* del 1922 e *Le coin de table* di Henri Fantin-Latour del 1872. Entrambe le opere raffigurano l'incontro tra amici artisti ed intellettuali riuniti attorno ad un tavolo, emblema del sodalizio artistico [...]. Nell'opera di Fantin-Latour sono rappresentati otto uomini tra cui Verlaine e Rimbaud, ma dovevano essere nove, Albert Mérat rifiutò di essere ritratto, al suo posto fu dipinto un vaso di fiori. In realtà manca anche un decimo artista a cui la tela inizialmente doveva essere dedicata ovvero Charles Baudelaire, scomparso nel 1867. Nel quadro di Ernst gli artisti presenti sono invece diciassette, tra cui lo stesso Breton. Ma c'è un elemento chiave che ritorna nella prosa rosselliana: la presenza di un'unica donna, Gala Eluard, la moglie di Paul anch'egli parte del gruppo ritratto» (C. CARPITA, *Elle est touchante!*, cit., p. 171).

peso legato a una zampa e sospeso dall'alto per mezzo di una corda che, al contempo, è anche lo stoppino di una lampada. Se Breton non riesce a offrire un'interpretazione del disegno di Nadja («reste pour moi plus obscur»), il soggetto di *Le Chinois*, invece, sembrerebbe capace di vedere oltre l'apparenza che Breton non è stato in grado di decifrare («'Sembri semplicemente'») e comprenderne il – o, meglio, attribuirgli un – senso. L'idea che ora si vorrebbe proporre è la seguente: l'immagine del gatto, colto nell'atto di incedere bipede – quindi in movenze umane – in un sospeso equilibrio, proprio grazie alla presenza di due legami (il peso attaccato alla zampa e la corda che passa attorno alla coda), fra cielo e terra, potrebbe essere stato interpretato da Rosselli come una diversa trasposizione dello stesso concetto insito in quella, ciclicamente riaffiorante nella prosa, dell'albero, che, come si è già detto, simboleggia proprio la continuità fra terra e cielo, corpo e spirito, immanenza e trascendenza, e, si vorrebbe ora aggiungere, fra femminile e maschile. Nell'*I Ching*, infatti, è scritto, relativamente al Ricettivo:

La qualità del segno è la dedizione, la sua immagine è la terra. È il perfetto contrapposto del creativo: il contrapposto, non il contrario; un complemento, non una lotta. È la natura di fronte allo spirito, la terra di fronte al cielo, lo spaziale di fronte al temporale, il femminile-materno di fronte al mascolino-paterno. Il principio fondamentale di questo contrapposto si trova, però, trasportato nelle condizioni umane, non solo nei rapporti fra uomo e donna, ma anche in quelli tra principe e ministro, o padre e figlio; anzi persino nel singolo uomo questa qualità sussiste nella coesistenza dello spirituale e del sensuale.<sup>967</sup>

Tenendo conto di quanto detto fino ad ora, dunque, potremmo supporre che il modello offerto dal surrealista «commodore» Breton sia inadatto a condurre Rosselli alla visione metrico-mistica poiché, in quanto portatore unicamente del segno del Creativo, manchevole. Secondo questa ipotesi, invece, quello dantesco offrirebbe una guida in cui sarebbe possibile riconoscere sia la presenza del Creativo, sia quella del Ricettivo, della terra e del cielo, dello spirito e della corporeità, del maschile e del femminile. In effetti, nel poema dantesco la coesistenza di tali principi è individuabile in modo specifico anche nelle guide di Dante-personaggio, che è condotto nel viaggio oltremondano da Virgilio, Beatrice e infine Bernardo, dunque due personaggi maschili e uno femminile. Ma, forse, non è necessario scomodare le guide paradisiache, poiché nella stessa figura di Virgilio è possibile riscontrare la compresenza del femminile-materno e del mascolino-paterno. Virgilio, infatti, oltre ad assumere nei confronti di Dante un ruolo paterno<sup>968</sup>, nel poema prende le vesti materne in due occasioni: la prima nel XXIII canto dell'*Inferno*, la seconda proprio nel momento subito precedente al

---

<sup>967</sup> *I King (il libro dei mutamenti)*, cit., p. 74. Nel libro sapienziale il cielo è espressamente indicato come attinente al Creativo: «la sua immagine è il cielo» (ivi, p. 69).

<sup>968</sup> Virgilio è appellato *padre* (c'è solo un'occorrenza della variante *patre* in *Purgatorio* XXX, 50) per la prima volta da Dante in *Inferno* VIII (v. 110), e poi altre 12 volte nel *Purgatorio* (cfr. la voce 'padre' dell'Enciclopedia Dantesca Treccani consultabile sul sito [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca/)).

memorabilissimo passo della sua dipartita da Dante nel canto XXX del *Purgatorio*<sup>969</sup>. Un'ultima osservazione in merito alla guida virgiliana: nella prosa la ricerca rosselliana era stata dichiarata all'insegna «du beau style, au moins du style bien fourchu»; se si considerano ora queste parole sovrapponendovi il primo canto dell'*Inferno*, non si potrà non pensare a quelle che accompagnano l'agnizione di Virgilio da parte di Dante: «Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore, / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore»<sup>970</sup>.

Se davvero nel testo rosselliano fosse registrato il passaggio dalla guida surrealista a quella dantesca, partendo da questo dato si potrebbe far luce su un altro passo della prosa, il cambiamento «d'entourage» menzionato dalla voce narrante nella parte che prepara al tentativo visionario che si articola sulla serie di neologismi costruiti sul prefisso *circum-*. La sentenza dedicata all'esagramma del Ricettivo nell'*I Ching*, infatti, recita così:

Se il nobile ha da imprendere una cosa e vuole precedere  
Egli si smarrisce; se invece segue egli trova guida.  
Propizio è trovare amici nell'occidente e nel meridione,  
Rinunciare ad amici nell'oriente e nel settentrione.<sup>971</sup>

Il cambiare la propria cerchia, il proprio *entourage*, dunque, sembra correlato al «trova[re] guida». Inoltre, varrà la pena di notare che anche il lessema *entourage* ha etimologicamente in sé l'idea del cerchio<sup>972</sup>, e ciò non potrà che evidenziare anche una connessione con la serie neologico-visionaria, sottolineando l'interdipendenza fra il cambiamento delle proprie frequentazioni (ora si può supporre “frequentazioni letterarie”) e la ricerca metrico-mistica.

La riflessione svolta fino a questo momento sembrerebbe trovare conferma nella porzione di testo che segue l'immissione della citazione – manipolata da Rosselli – dall'*I Ching*. All'angolo della via-visione-vita, che viene percorsa con costante accanimento («S'acharnant, encore et toujours»)<sup>973</sup>,

---

<sup>969</sup> I passi a cui si fa riferimento sono, rispettivamente, i seguenti: «Lo duca mio di subito mi prese, / come la madre ch' al romore è desta / e vede presso a sé le fiamme accese, // che prende il figlio e fugge e non s'arresta, / avendo più di lui che di sé cura, / tanto che solo una camiscia vesta;»; «volsimi a la sinistra col respitto / col quale il fantolin corre a la mamma / quando ha paura o quando elli è afflito, // per dicere a Virgilio: 'Men che dramma / di sangue m'è rimaso che non tremi: / conosco i segni de l'antica fiamma'». Da tenere a mente che, appena una terzina dopo questo passo, Beatrice, invece, è paragonata a un virile «...ammiraglio che in poppa e in prora / viene a veder la gente che ministra / per li altri legni, e a ben far l'incora» (vv. 58-60). Può essere infine interessante notare come l'*Eneide*, nel poema, è definita da Stazio in *Purgatorio* XXI, 97-98: «de l'Eneida dico, la qual mamma / fummi, e fummi nutrice, poetando».

<sup>970</sup> *Inferno* I, 85-87.

<sup>971</sup> *I King (il libro dei mutamenti)*, cit., p. 74.

<sup>972</sup> Il sostantivo infatti deriva dal verbo *entourer*, a sua volta derivato dell'avverbio *entour*, formato da «*en\** et de *torn*, puis *tour*, 'ligne courbe'» (cfr. *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995, a pp. 698-699).

<sup>973</sup> Tale attitudine potrebbe ricordare «la perseveranza», una delle caratteristiche del Creativo presenti anche nel Ricettivo. La perseveranza del Ricettivo, però, si distingue da quella del Creativo in quanto viene definita come «la perseveranza di una cavalla», animale che in sé «riunisce la forza e la rapidità del cavallo con la mitezza e la dedizione della mucca». Ed è proprio la «dedizione di fronte al destino» lo strumento che permette, secondo *Il libro dei mutamenti*, di «trova[re] certamente la guida adeguata» (*I King (il libro dei mutamenti)*, cit., p. 75).

ricompaiono<sup>974</sup> le «ombres» del “tentativo visionario” successivo all’incontro con Magda, ora sotto forma di foglie tremanti, «sboccat[e], sbuchée», lungo la «grande» riva di un «fleuve inconnu»<sup>975</sup>. Sembrerebbe qui stagliarsi il modello di *Inferno* III: *ombra*, col significato di *anima*, infatti, occorre al verso 59 del canto, di cui una terzina memorabilissima è proprio quella che riscrive la similitudine virgiliana che paragona gli spiriti in procinto di attraversare il fiume infernale alle foglie autunnali<sup>976</sup> (vv. 112-117: «Come d’autunno si levan le foglie / [...] similmente il mal seme d’Adamo»). Inoltre, anche l’aggettivo *grande*, che nel testo rosselliano appare sia in italiano sia in francese a connotare la riva del fiume-pavimento e il fiume-pavimento stesso, potrebbe derivare dal canto dantesco, in cui a segnare il passaggio dalla prima parte del canto, in cui è varcata la *porta inferi* ed è incontrata la schiera degli ignavi, alla seconda, in cui è descritta invece la tumultuosa ressa di spiriti che affolla le sponde dell’Acheronte, è il verso 71: «vidi genti a la riva d’un gran fiume». L’intertestualità con il canto terzo spiegherebbe anche la presenza, altrimenti di difficile comprensione, degli «sboccati, sbouchée sur / la grande digue», che farebbero risuonare i versi 103-105 del canto: «Bestemmiavano Dio e lor parenti, / l’umana spezie e ’l loco e ’l tempo e ’l seme / di lor semenza e di lor nascimenti».

Questa nuova visione si chiude con una riflessione della voce narrante: gli «arbres» sono i mattoni («blocs») che costituiscono la «maison», probabilmente quella «grande» e «arcuata» che precedentemente era stata indicata come meta della «rue» e il cui raggiungimento era stato impedito dalla «vanité». Dunque, alla base della visione metrico-mistica parrebbe porsi proprio il legame<sup>977</sup> fra trascendenza e immanenza, maschile e femminile, spirito e corpo, legame che la voce poetica rosselliana sembrerebbe essere riuscita a realizzare sostituendo alla guida surrealista quella dantesca, che consentirebbe l’ingresso («(On entre)») nella «maison arcuata», all’interno della quale il soggetto narrante trova la chiave che le permette di accedere a tutte le sue memorie («voici: / voici la clef de tous mes souvenirs»). Rimandare anche qui al testo dantesco non sembra una forzatura, infatti, questa chiusura, che impiega per un’ultima volta l’immagine dell’albero, parrebbe nuovamente far risuonare il poema dantesco, più precisamente *Paradiso* XXXIII. La protagonista, la cui persona ora parrebbe essere riassorbita nella voce narrante (come fa pensare il possessivo «mes»), sembrerebbe essere riuscita a fare esperienza di quanto era inesprimibile e immemorabile della *Visio Dei* dantesca. Nel canto la sezione dedicata alla visione mistica è introdotta da una dichiarazione di ineffabilità dovuta, oltre all’insufficienza del linguaggio, all’impossibilità della precisa ricostruzione mnestica (vv. 55-57 «Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che ’l parlar mostra, ch’a tal vista cede, / e cede la

<sup>974</sup> Insieme alle «ombres» riemerge anche il «pavement».

<sup>975</sup> Secondo Carpita il «fiume sconosciuto [...] allude[rebbe] alla parte misteriosa del sé» (C. CARPITA, *‘Elle est touchante!’*, cit., p. 187).

<sup>976</sup> *Aen.* VI, 305-12.

<sup>977</sup> Si ricorda che nel testo (A. ROSSELLI, *Le Chinois à Rome*, cit., a p. 564) si parla della ricerca di uno «beau style [...] qui lie (il lie) comme les arbres en choux» (corsivi miei).

memoria a tanto oltraggio»), che, difatti, rende necessaria l'invocazione dell'intercessione divina perché il pellegrino possa recuperare «un poco» della visione sperimentata, e, grazie al «tornare alquanto» della «memoria» e al «sonare un poco» di essa nei suoi «versi», «la futura gente» possa avere maggior comprensione della realtà divina che tanto trascende la natura umana<sup>978</sup>. Dal verbo *sonare*, inoltre, potrebbe derivare anche la scelta rosselliana dell'uso della variante *clef* della parola *clè*; la prima, infatti, oltre a essere più letteraria e più facilmente riscontrabile in contesti figurati, è preferita anche per indicare le chiavi musicali. Se si considera l'importanza che gli studi di musica e musicologia rivestirono nella ricerca metrica rosselliana<sup>979</sup>, apparirà ancor più verosimile che Rosselli abbia potuto essere particolarmente attratta da questa terzina dantesca.

Se si accettano le ipotesi intertestuali e interpretative finora proposte, si delinea all'interno della prosa poetica una solida struttura di derivazione dantesca che necessariamente andrà collocata a fianco di quella rappresentata dal romanzo di Breton; i due ipotesti, infatti, parrebbero convivere e dialogare fra loro. I punti di contatto – e dunque gli inneschi del raffronto – fra il poema e il romanzo parrebbero essere due. Il primo si potrebbe definire come un'identità di struttura narratologica: entrambi i testi, infatti, sono «autobiografi[e] dirett[e]», ovvero caratterizzate dal medesimo tipo di narratore, *extradiegetico* e *autodiegetico*, quello che Genette ha identificato nella *Recherche* e definito come l'unione di «tre istanze in una sola “persona”: il protagonista-narratore-autore»<sup>980</sup>. Su questo si tornerà, ma, prima, si ritiene opportuno trattare della seconda congiuntura fra la *Commedia* e *Nadja*, ossia il tema dell'ineffabilità. Nel romanzo, infatti, lo scoglio dell'incomunicabilità è insormontabile, e, in quanto tale, è fonte di piacere («la part d'incommunicabilité même est une source de plaisirs inégalables»), anche perché, chi vi si scontra, se continua a tentare di seguirne gli «enchaînements», perde la «paix avec [lui]-mêmes», destino dal quale preserva soltanto «l'instinct de conservation»<sup>981</sup>. Come si è visto sopra, nella *Commedia* il tema dell'ineffabilità può essere

<sup>978</sup> *Paradiso* XXXIII, 67-75: «O somma luce che tanto ti levi / da' concetti mortali, a la mia mente / ripresta un poco di quel che parevi, // e fa la lingua mia tanto possente, / ch'una favilla sol de la tua gloria / possa lasciare a la futura gente; // ché, per tornare alquanto a mia memoria / e per sonare un poco in questi versi, / più si conceperà di tua vittoria». Nel canto si trova anche il verbo *ricordare*: vv. 79-81 «E' mi ricorda ch'io fui più ardito / per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi / l'aspetto mio col valore infinito», vv. 106-108 «Omai sarà più corta mia favella, / pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante / che bagni ancor la lingua a la mammella».

<sup>979</sup> Cfr. n. 507.

<sup>980</sup> GÉRARD GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 2006, p. 297; per quanto riguarda l'applicazione alla *Commedia* di tali categorie si veda G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 13-14.

<sup>981</sup> A. BRETON, *Nadja*, cit., pp. 20-23: «Il y aurait à hiérarchiser ces faits, du plus simple au plus complexe, depuis le mouvement spécial, indéfinissable, que provoque de notre part la vue de très rares objets ou notre arrivée dans tel et tel lieux, accompagnées de la sensation très nette que pour nous quelque chose de grave, d'essentiel, en dépend, jusqu'à l'absence complète de paix avec nous-mêmes que nous valent certains enchaînements, certains concours de circonstances qui passent de loin notre entendement, et n'admettent notre retour à une activité raisonnée que si, dans la plupart des cas, nous en appelons à l'instinct de conservation [...] Il est, en revanche, infiniment plus surpris, plus fasciné par ce qui passe là que par ce qui passe ici. Il en est aussi plus fier, ce qui ne laisse pas d'être singulier, il s'en trouve plus libre. Ainsi en va-t-il de ces sensations électives dont j'ai parlé et dont la part d'incommunicabilité même est une source de plaisirs inégalables».

strettamente interconnesso con quello della memoria<sup>982</sup>; se Breton non esplicita tale correlazione, tuttavia, nel paragrafo subito successivo a quello relativo all'indicibilità discute del rapporto che nel romanzo intercorre fra memoria e scrittura: il lettore dovrà rinunciare al «compte global» dell'esperienza di André, che egli si «borner[a] [...] souvenir sans effort» e di cui parlerà «sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure»<sup>983</sup>. Anche per questo il narratore surrealista non è compatibile con il ruolo di guida: non solo non può offrire alla voce narrante «la clef de tous [son] souvenirs» – l'uso del sostantivo *souvenirs* non sembra casuale, ma bensì il segnale del diretto contatto con il testo del romanzo e dell'avvenuto superamento del modello bretoniano –, ma nemmeno un esempio di «ordre préétabli» al quale idealmente conformarsi. Se si rammenta che la scrittura di *Le Chinois à Rome* parrebbe inserirsi all'interno della ricerca della forma-cubo, questo dato non potrà passare inosservato: la mancanza nell'atto di scrittura bretoniano di un ordine prestabilito che organizzi la materia narrata in favore dell'abbandono al «caprice de l'heure», infatti, ricorda come in un passo di *Spazi metrici* è descritta la scrittura poetica rosselliana precedente allo spazio metrico:

Quanto alla metrica poi, essendo libera essa variava gentilmente a seconda dell'associazione o del mio piacere. Insofferente di disegni prestabiliti, prorompente da essi, si adattava ad un tempo strettamente psicologico musicale ed istintivo.<sup>984</sup>

Il commodoro surrealista, dunque, può condurre la voce poetica a esplorare tutti i meandri del linguaggio e insegnarle a giocare con esso nell'illusione che, decostruendolo e ricostruendolo, possa ribellarsi «to the Gods» e «construct» e «destruct» «the universe»<sup>985</sup>; tuttavia, come scrive Dante (*Paradiso* XVIII, 7-12)<sup>986</sup>, per quanto la parola poetica sia valente, («non perch'io pur del mio parlar diffidi»), «s'altri non la guidi» (il divino), «la mente [...] non può redire / sovra sé tanto», calarsi a sufficienza in se stessa per recuperare quanto – in questo caso specifico l'«amore» negli occhi di Beatrice – altrimenti rimarrebbe nel reame dell'indicibile<sup>987</sup>. Proprio qui sta una considerevole

<sup>982</sup> Come scrive Giuseppe Ledda (G.LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 180-81), si tratta di un sottogruppo del complesso sistema di dichiarazioni di ineffabilità presente nella *Commedia*. All'interno di questo sottogruppo «si ha una suddivisione fondamentale tra le facoltà cognitive di Dante poeta, in particolare fantasia, intelletto e memoria, e quelle comunicative, cioè linguaggio, ingegno poetico, scrittura».

<sup>983</sup> A. BRETON, *Nadja*, cit., p. 23: «Qu'on n'attend pas de moi le compte global de ce qu'il m'a été donné d'éprouver dans ce domaine. Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu, de ce qui me donne, m'arrivant par des voies insoupçonnables, la mesure de la grâce et de la disgrâce particulières dont je suis l'objet; j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage».

<sup>984</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 186.

<sup>985</sup> EAD., *Diario in Tre Lingue*, cit., pp. 644-645: «Surrealism is (si sa) rebellion to the Gods / they think they can construct the universe / destruct [...] do not play with words».

<sup>986</sup> *Paradiso* XVIII, 7-12: «Io mi rivolsi a l'amoroso suono / del mio conforto; e qual io allor vidi / ne li occhi santi amor, qui l'abbandono: // non perch'io pur del mio parlar diffidi, / ma per la mente che non può redire / sovra sé tanto, s'altri non la guidi». Può essere degno di nota segnalare che al v. 28 del canto si trova l'aggettivo «circumcinto».

<sup>987</sup> Dichiarazione di ineffabilità che fa parte del già citato (*supra*) sottogruppo di dichiarazioni di ineffabilità che giocano sui rapporti che intercorrono fra le facoltà cognitive e quelle comunicative del poeta; in questo caso «l'impossibilità sul

differenza fra i due modelli: mentre, per istinto di autoconsevasione e per abbandono al «caprice de l'heure», la guida surrealista decide di non addentrarsi nel territorio dell'ineffabile (che infatti rimane inesplorato), Dante impiega tutti i mezzi possibili<sup>988</sup> per superare lo scacco espressivo, ed è proprio nel *dire*, almeno in parte, l'ineffabile esperienza (*Par.* XXXIII, 55-57)<sup>989</sup> – e non nel *non poter dire*, come Breton – che egli prova piacere: «La forma universal di questo nodo / credo ch'i' vidi, perché più di largo, / dicendo questo, mi sento ch'i' godo» (vv. 91-93).

Rosselli, in particolare, sembrerebbe sensibile a due modalità dantesche di aggiramento dell'*impasse* dell'ineffabilità. La prima è quella del *dicere per aliud*; questa, come spiega Dante nell'*Epistola a Cangrande*<sup>990</sup> riprendendo e sviluppando lo schema delle «due ineffabilitadi» del *Convivio*<sup>991</sup>, è una strategia atta a sottrarsi alle limitazioni del *sermo proprius* attraverso l'uso del linguaggio figurato<sup>992</sup>. A volte, tuttavia, nemmeno i metaforismi possono sopperire ai limiti dell'umano: è il caso della fase finale della *visio mystica* dantesca, quando proprio *per aliud*, attraverso l'*adynaton* conoscitivo geometrico della quadratura del cerchio, è dichiarato «il fallimento dell'intelletto nel comprendere il *come* dell'Incarnazione e dell'umanità di Cristo», il cui mistero è rivelato al pellegrino da Dio, che ne «perc[uo]te» la «mente» con un «fulgore»<sup>993</sup>, ma che le «facoltà immaginative e intellettuali» umane non possono tradurre in «rappresentazione»<sup>994</sup>. Quando alla «fantasia»<sup>995</sup> manca «possa» (*Paradiso* XXXIII, 142), Dante offre tuttavia al proprio lettore un'altra strada da seguire per poter esperire in prima persona quanto risulta intraducibile attraverso la parola poetica (sia tale impedimento dovuto a limiti insiti nel lettore o nel poeta stesso). Si tratta dell'«attivazione del lettore cristiano»<sup>996</sup>, a cui è rammentato che potrà a sua volta fare esperienza di quanto sperimentato dal poeta pellegrino, vedere ciò che egli ha potuto vedere e comprenderlo come lui ha potuto comprenderlo. Rosselli parrebbe aver colto e traslato all'interno della propria metafora

---

piano delle facoltà cognitive interne [...] è indicato come causa dell'impossibilità di dire o di scrivere» (G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., p. 180).

<sup>988</sup> Per un utilissimo studio delle funzioni e degli aspetti retorici e narrativi dei *topoi* dell'ineffabilità nella *Commedia* si veda il già menzionato lavoro di Giuseppe Ledda: G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit.

<sup>989</sup> «Da quinci innanzi il mio veder fu maggio / che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede, / e cede la memoria a tanto oltraggio».

<sup>990</sup> Sull'attribuzione, molto discussa, dell'epistola non mi soffermerò; nella copia delle *Opere Latine* in possesso dell'autrice l'epistola è attribuita a Dante (D. ALIGHIERI, *Opere latine*, cit., p. 202-216).

<sup>991</sup> DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di GIANFRANCO FIORAVANTI, canzoni a cura di CLAUDIO GIUNTA, in ID., *Opere*, Milano, Meridiani Mondadori, vol. II, 2014, pp.81-808, a pp. 389-390 (III, III, 13-15).

<sup>992</sup> G. LEDDA, *Topoi dell'indicibilità e metaforismi nella Commedia*, cit., pp. 127-129.

<sup>993</sup> *Paradiso* XXXIII, 133-142: «Qual è 'l geomètra che tutto s'affige / per misurar lo cerchio, e non ritrova, / pensando, quel principio ond'elli indige, // tal era io a quella vista nova: / veder voleva come si convenne / l'imgo al cerchio e come vi s'indova; // ma non eran da ciò le proprie penne: / se non che la mia mente fu percossa / da un fulgore in che sua voglia venne. // A l'alta fantasia qui mancò possa».

<sup>994</sup> G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., pp. 317-319.

<sup>995</sup> In questo caso specifico si tratta della facoltà immaginativa del poeta, in altri casi, invece, di quella del lettore (ivi, pp. 139-140).

<sup>996</sup> Ivi, pp. 140-142; alcuni esempi paradisiaci della trasformazione dello «scacco linguistico del poeta e [di] quello immaginativo o più latamente cognitivo del lettore» in «esortazione alle virtù cristiane» e «promessa di gloria futura per il lettore» sono: *Par.* X, 40-48, 70-75; *Par.* XIV, 103-108.

del viaggio metrico-mistico tali esortazioni, sovrapponendole, forse, all'appello ai lettori di *Paradiso* II, 1-21<sup>997</sup>. La poeta, infatti, sembrerebbe riconoscersi fra i «pochi che drizza[rono] il collo / per tempo al pan de li angeli» e che dunque, seguendo il «solco» lasciato dal «legno che cantando varca» di Dante, possono seguirlo lungo il suo viaggio poetico. Rosselli, però, sembrerebbe giudicare necessario, al fine di aderire completamente all'*exemplum* dantesco – forse proprio perché quello rosselliano è un apprendistato poetico e non di fede –, ripercorrere nella sua intrezza l'itinerario oltremondano tracciato dal poeta pellegrino, in *Le Chinois à Rome* efficacemente sintetizzato avvalendosi dei parallelismi che legano i primi e gli ultimi canti del poema: la presenza di dichiarazioni di indicibilità, che, tuttavia, vengono, in un modo o nell'altro, aggirate<sup>998</sup>; il «sonno» di *Inferno* I, 11 e il «letargo» di *Paradiso* XXXIII, 94, che, oltre a essere inseriti entrambi all'interno di dichiarazioni di indicibilità<sup>999</sup>, rientrano nello stesso campo semantico (del sonno, ma anche della visione mistica)<sup>1000</sup>; le due metafore di discendenza virgiliana (*Inferno* III, 112-117 e *Paradiso* XXXIII, 66-67)<sup>1001</sup>; il fiume infernale di Acheronte (*Inf.* III) e la «fiumana» di *Paradiso* XXX, 64.

Dante e Breton, dunque, pur essendo ambedue protagonisti-narratori-autori di autobiografie dirette, differiscono fra loro primariamente per un elemento che, agli occhi di chi stava cercando una guida, sarà parso fondamentale: l'esemplarità. È proprio l'alto indice di esemplarità insito nel poema dantesco, infatti, ad universalizzare la vicenda autobiografica rendendola – manipolando le parole

<sup>997</sup> «O voi che siete in piccioletta barca, / desiderosi d'ascoltar, seguiti / dietro al mio legno che cantando varca, // tornate a riveder li vostri liti: / non vi mettete in pelago, ché forse, / perdendo me, rimarreste smarriti. // L'acqua ch'io prendo già mai non si corse; / Minerva spira, e conducemi Appollo, / e nove Muse mi dimostran l'Orse. // Voialtri pochi che drizzaste il collo / per tempo al pan de li angeli, del quale / vivesi qui ma non sen vien satollo, // metter potete ben per l'alto sale / vostro navigio, servando mio solco / dinanzi a l'acqua che ritorna equale. // Que' gloriosi che passarò al Colco / non s'ammiraron come voi farete, / quando Iasón vider fatto bifolco. // La concreata e perpetua sete / del deiforme regno cen portava / veloci quasi come 'l ciel vedete».

<sup>998</sup> Negli ultimi canti del *Paradiso* le dichiarazioni di indicibilità abbondano e il canto incipitario della prima cantica si apre (vv. 4-13) con una doppia dichiarazione di indicibilità «che si inserisc[e] nella tipica struttura proemiale caratterizzata dallo schema: *dichiarazione negativa - avversativa - protasi con dichiarazione positiva*» (G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., p. 202; si veda anche pp. 24-25): «Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura! // Tant'è amara che poco è più morte; / ma per trattar del ben ch'i' vi trovai, / dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte. // Io non so ben ridir com'i' v'intrai, / tant'era pien di sonno a quel punto / che la verace via abbandonai. // Ma poi...».

<sup>999</sup> Nel caso di *Inferno* I, 10-12 si tratterebbe di una di quelle dichiarazioni di indicibilità che «Dante poeta» indicherebbe «esplicitamente [...] come effetto di uno scacco cognitivo subito da Dante personaggio» (G. LEDDA, *La guerra della lingua*, cit., a p. 177); in *Paradiso* XXXIII, 95-96 («Un punto solo m'è maggior letargo / che venticinque secoli a la 'mpresa, / che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo») invece, nonostante «la dichiarazione di indicibilità» sia «*in absentia*» (p. 181), sarebbe registrata l'«opposizione tra il successo cognitivo del personaggio e lo scacco comunicativo del poeta» (p. 179).

<sup>1000</sup> Cfr. EMILIO PASQUINI, *Le metafore della visione nella Commedia (23 febbraio 1985)*, in Aldo Vallone (a cura di), *Lecture classensi. Volume sedicesimo*, Ravenna, Longo editore, 1987, pp. 129-151, a p. 138; Pasquini, analizzando i «campi metaforici» che intessono la «testura della visione finale» del poema, parla della «tematica del *letargo* (v. 94), collegabile con un aspetto essenziale della visione mistica, a partire dal *sonno* del I dell'*Inferno* (v. 11)».

<sup>1001</sup> *Paradiso* XXXIII, 66-67: «così al vento ne le foglie levi / si perdea la sentenza di Sibilla». Al di là della comune derivazione virgiliana (la prima è tratta da *Aen.* VI, 305-312, la seconda da *Aen.* III, 448-451), l'attenzione rosselliana potrebbe essere stata calamitata dalla presenza in entrambi i comparanti del lessema *foglie*.

che Rosselli avrebbe usato in *Spazi Metrici* per descrivere i limiti insiti nella «soggettivamente limitata» poesia del verso libero – sua e «anche degli altri»<sup>1002</sup>.

Alla luce di quanto si è potuto fin qui osservare, *Le Chinois à Rome* si potrebbe considerare come l'atto fondativo della costruzione di una consapevole "autobiografia lirica" della poeta, che si avvierebbe nettamente nel segno del modello dantesco, o, meglio, nel segno della scelta di questo, che, oltre ad affermarsi come paradigma imprescindibile per il raggiungimento della visione metrico-mistica, parrebbe anche imporsi come *exemplum* da seguire per tracciare la propria storia poetica. All'interno della cornice offerta dal romanzo di Breton, Rosselli sembrerebbe aver organizzato in forma narrativa l'attraversamento, la digestione e poi l'espulsione del modello surrealista in favore di quello dantesco. La *Commedia*, infatti, «poema sacro / al quale ha posto mano e cielo e terra»<sup>1003</sup>, oltre a fornire alla poeta la metafora del cammino metrico-mistico e ad aver messo a sua disposizione un esempio di "autobiografia universalizzata", meglio si accorda ai precetti dell'*I-Ching*, fondendo in sé trascendenza e immanenza, individuale e universale, maschile e femminile, «cielo e terra».

---

<sup>1002</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., a p. 186: «Nello scrivere sino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata soggettivamente limitata: la realtà era mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi».

<sup>1003</sup> *Paradiso* XXV, 1-2.

## 4.2 Uno strepitare svelto di ali smorzate: l'autoparodia pragmatica

Uno strepitare svelto di ali smorzate  
questo incesto non  
si ha da fare.

Nel cavo della mano rimane  
solo un fluorescente pensarsi?

Le scienze  
naturali e colte  
il mio grido di fanciulla senza colomba.

Nei primi tre versi della poesia, l'undicesima di *Documento*, si può riconoscere l'attivazione di uno dei più caratterizzanti dispositivi dell'intertestualità rosselliana, l'ibridazione. Si può infatti ipotizzare che la tessera testuale («incesto») che deturpa la più evidente citazione manzoniana<sup>1004</sup> (vv. 2-3 «questo incesto non / si ha da fare»), sia da far risalire al canto di Paolo e Francesca: la parola potrebbe sia ricollegarsi alla figura di Semiramide<sup>1005</sup> (vv. 55-60), sia, in caso Rosselli fosse stata a conoscenza del fatto che la relazione fra cognati, quando scrisse Dante, era considerata incestuosa<sup>1006</sup>, ai due protagonisti del canto. D'altra parte, la tematica incestuosa compare sin dalle primissime prove di scrittura rosselliane come un elemento strettamente connesso alla traumatica biografia della poeta: Giovannuzzi<sup>1007</sup> ne individua la prima traccia nella prosa del 1952 *My Clothes to the Wind*, «racconto di matrice autobiografica» che racconta della morte della madre dell'autrice e dell'impossibilità di elaborazione del lutto anche attraverso la scrittura, che non permette di «razionalizzare il [...] vissuto riempiendolo di senso» né di farne un racconto «se non per frammenti scomposti»<sup>1008</sup>. Il fatto che il lutto familiare sfugga alla razionalizzazione del filtro letterario è in linea, inoltre, con quanto già

---

<sup>1004</sup> ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di EZIO RAIMONDI E LUCIANO BOTTONI, Roma, Carocci, 2021, p. 39.

<sup>1005</sup> Cfr. A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Inferno*, p. 89: «Semiramide [...] morta per mano del figlio stesso di cui si era innamorata». Si cita da Chiavacci Leonardi, ma l'informazione è attestata sin dai commentatori più antichi.

<sup>1006</sup> Cfr. MARCO SANTAGATA, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell'Inferno*, in «Romanistisches Jahrbuch», 48, 1997, pp. 120-156, a pp. 139-141: «L'infedeltà di Francesca è aggravata dall'incesto. [...] Il Cappellano parla dell'incesto nel III libro, nel libro cioè in cui rovescia tutte le tesi precedenti a favore dell'unica tesi che l'amore può essere praticato solamente dentro la cornice del matrimonio. Dalla lussuria, dall'amore extraconiugale, nascono numerosi mali sociali: fra questi, persino dei crimini [...] L'incesto fra cognati è uno di questi crimini. Esso è dunque uno dei mali sociali indotti dal comportamento sessuale non regolato»; il passo a cui Santagata fa riferimento è: ANDREA CAPPELLANO, *De Amore*, a cura di Graziano Ruffini, Milano, Guanda, 1980, l. III, p. 298: «Recte namque intuentibus et vestigantibus rem diligenter, nullius criminis notatur excessus, qui ex ipso non sequatur amore. [...] Sed et constat, incestus inde maxime provenire; non enim reperitur aliquis adeo divinis eloquiis eruditus, si maligno spiritu concitante amoris aculéis incitetur, qui contra mulleres cognatas sibi et affines ac Deo dicatas feminas sciat unquam frena copntinere luxuriae, et hoc satis per assidua experimenta videmus».

<sup>1007</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., pp. 121-122.

<sup>1008</sup> C. CARPITA, *Notizie su Primi Scritti*, cit., pp. 1398-1399.

osservato nell'analisi della poesia *Forse morirò, forse ti lascerò queste (ut supra 3.4)*, in cui si è proposto di leggere «un incesto di sorrisi» come uno degli ostacoli al raggiungimento della visione metrico-mistica («strozzano, il sangue, la visione / in un incesto di sorrisi, promiscuità / indirette magagne» vv. 14-18). Se si tiene a mente che a partire dalla seconda sezione di *Variazioni Belliche* le riscritture di *Inferno* v diventano vettori della soggettività della voce poetante e di una poesia dal forte carattere lirico e autobiografico, e dunque in contrasto con il progetto universalizzante dello spazio metrico, si potrà ipotizzare che Rosselli abbia riconosciuto nel canto la presenza della tematica dell'incesto, e che ciò abbia rappresentato una ragione in più per assumerlo come emblema dell'incontenibilità della propria riottosa soggettività in poesia. A rendere verosimile questa ipotesi, è il primo verso («Uno strepitare svelto di ali smorzate»), in cui è possibile riconoscere la condensazione delle tre similitudini ornitologiche di *Inferno* v (vv. 40-42, 46-48, 82-84). Proprio alcuni elementi di questa riscrittura meritano di soffermarvisi: oltre all'accumulo di fricative e vibranti alveolari, che sembra ricalcare onomatopeicamente il suono delle ali che fendono il vento, l'accostamento ossimorico fra il verbo sostantivizzato «strepitare» e l'aggettivo «smorzate». Se, infatti, a inizio verso nella mente del lettore è evocato un suono forte e ripetitivo – ribadito dall'onomatopea –, l'aggettivo che lo chiude sembra invece negarlo, negazione per altro rafforzata dal divieto manzoniano.

Risponde a questa negazione un restringimento spaziale: al v. 4 l'attenzione del lettore è concentrata «nel cavo della mano»<sup>1009</sup>, in cui del volo descritto nei versi precedenti non «rimane» che «un

---

<sup>1009</sup> Si tratta senz'altro di una memoria dannunziana. L'espressione, infatti, torna tre volte all'interno della raccolta, presente nella biblioteca rosselliana, *Il fiore della lirica di Gabriele D'Annunzio* (GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il fiore della lirica di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Edizioni scolastiche Mondadori, 1961, FAR 2828): a p. 72 nel madrigale *La sabbia del tempo*, ai vv. 1-3 «Come scorrea la calda sabbia lieve / per entro il cavo della mano in ozio, / il cor sentì che il giorno era più breve», che l'autrice evidenzia con una riga verticale a lato del testo e scandendone lo schema rimico; alle pagine 67 e 73, rispettivamente nelle sezioni *Il buon messaggio* (vv. 7-8 «... e tu hai dunque raccolta / la rugiada nel cavo de la mano?») e *Consolazione* (vv. 66-68 «l'anima sarà semplice com'era; / e a te verrà, quando vorrai, leggera / come vien l'acqua al cavo della mano») del *Poema paradisiaco*. Accanto al testo del madrigale, l'autrice, con una riga verticale accanto al testo, evidenzia anche i versi 7-8 («Alla sabbia del Tempo urna la mano / era, clessidra il cor mio palpitante»). La metafora dannunziana è esplicitata nelle note al testo di Francesco Flora (FRANCESCO FLORA, *Introduzione e note*, in G. D'ANNUNZIO, *Il fiore della lirica*, cit., p. 72): «la sabbia lieve che si versa dal palmo incavato, suggerisce, per sottile trapasso analogico, l'idea del tempo». Flora, inoltre, sottolinea il valore rievocativo dell'espressione nel *Buon messaggio*: «quand'erano fanciulli si piacevano di adunare le rugiade primaverili nelle mani: ancor la sorella ha potuto rinnovar quel dolce atto», ivi, p. 67. L'«eco ibridata della paradisiaca *Consolazione* [...] con [...] *La sabbia del tempo*» è indicata come «derivazione diretta, indiscutibile» da Niva Lorenzini (N. LORENZINI, *Amelia e Gabriele: esercizi di 'misreading'*, cit., p. 81) in uno degli *Appunti di Appunti Sparsi e Persi*: «ombrando il segreto in / corpo feci di me il suo oggetto / le ombre che sono / nel cavo della mano» (AMELIA ROSSELLI, *Appunti Sparsi e Persi*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 689-812, a p. 809). Francesco Carbognin, tuttavia, nella comunicazione *Trasposizioni. D'Annunzio, Campana e Montale nella poesia di Amelia Rosselli* presentata in occasione del convegno internazionale *Un echeggiare violento. Trent'anni con Amelia Rosselli* (11-13 febbraio 2026, Sapienza e Roma Tre) ha identificato nella poesia di *Documento* l'eco in particolare del v. 80 dell'alcyoniana *Meriggio* (GABRIELE D'ANNUNZIO, *Alcyone*, a c. di FEDERICO RONCORONI, Milano, Mondadori, 1982, pp. 299-309). Come notato dallo studioso, le numerose emergenze intertestuali di stampo dannunziano, presenti già in *Variazioni Belliche*, testimoniano da parte di Rosselli una conoscenza della produzione di D'Annunzio più ampia e databile più indietro nel tempo rispetto a quella che si potrebbe ipotizzare limitandosi a scorrere il catalogo del fondo di Viterbo, in cui il testo dannunziano più antico è l'antologia curata da Flora, che presenta la data di possesso 1966. Nell'analisi di *Uno strepitare svelto...* che si sta svolgendo ci si concentra sull'influsso dell'ormai interiorizzata, a

fluorescente pensarsi» (v. 5). Il punto di domanda che suggella il distico sembra suggerire che la voce poetica si trovi suo malgrado a constatare come del volo su cui apre il testo non sia rimasto che un ricordo, la cui distanza nel tempo potrebbe essere sottolineata dall'aggettivo «fluorescente», per la latenza con cui la sostanza fluorescente riemette le radiazioni provocate dalla radiazione eccitante.

Per quanto riguarda invece l'azione mnestica, la forma «pensarsi» apre a due possibilità interpretative, dal momento che potenzialmente potrebbe indicare sia la riflessività sia la reciprocità dell'azione. L'ambiguità di questa forma verbale potrebbe essere superata proseguendo con l'analisi del componimento. Se, infatti, il termine scientifico «fluorescente» del verso 5 potrebbe analogicamente generare i versi 6 e 7 («Le scienze / naturali e colte»), il verso 8 («il mio grido di fanciulla senza colomba»), invece, parrebbe riportare in primo piano il modello dantesco. Mentre al verso 1, infatti, Rosselli sembrerebbe aver condensato attraverso l'ipocodifica le tre similitudini ornitologiche del canto dei lussuriosi, qui parrebbe sceglierne una, quella che introduce nel canto i due amanti romagnoli: «quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere, dal voler portate» (*Inferno* V, 82-84). Anche ora, però, l'ipotesto sembra sottoposto a una negazione: l'io poetico si configura come una «fanciulla senza colomba», e dunque l'inscindibile coppia dantesca<sup>1010</sup> sembra qui sciolta. L'assenza dell'Altro suggerirebbe che il «pensarsi» del verso 5 sia dunque da considerare come una forma riflessiva, un'azione non condivisa, ma esperita unicamente dall'io, la cui introflessione si riverbererebbe sul «grido» solitario (da notare che è con un «affettüoso grido» che Dante chiama a sé i «due che 'nsieme vanno»)<sup>1011</sup> dell'ultimo verso.

Non è la prima volta che nel processo di assimilazione rosselliana del canto dei lussuriosi si è potuta osservare la separazione degli amanti indivisibili, come si è già potuto osservare (*ut supra* 3.4) svolgendo l'analisi della poesia di *Serie Ospedaliera Sollevamento di peso e particolarità della sorte*. Infatti, in *Variazioni Belliche* la voce poetica sembra inizialmente operare la scissione della coppia degli amanti per esprimere il suo fiero rifiuto dei limiti propri della tradizione lirica che impedirebbero di realizzare la poesia dello spazio metrico – progetto nei confronti del quale l'io lirico appare ancora

---

questa altezza temporale, memoria dantesca nell'opera rosselliana. Tuttavia, è bene sottolineare anche l'importante presenza – sulla quale in questa sede non è possibile soffermarsi – nella poesia di D'Annunzio e Montale. In particolare, Carboognin ha potuto osservare nel componimento lo “schiacciamento incestuoso” del modello montaliano (in particolare quello di *Stanze*, a partire dal v. 20, «un volo strepitoso di colombi»; E. MONTALE, *Tutte le poesie*, cit., pp. 201-202) su quello dannunziano (*Meriggio*). Montale e D'Annunzio, infatti, agli occhi di Rosselli sarebbero sovrapponibili principalmente per quattro ragioni: il virtuosismo musicale e ritmico; l'uso strumentale delle figure femminili; la predilezione per un lessico letterario, ricercato e prezioso, lontano dal parlato; l'alto numero di metafore adoperate nei testi poetici. Per il rapporto fra Amelia Rosselli e D'Annunzio, con una speciale attenzione per le postille dell'autrice apposte ai volumi dannunziani presenti nella sua biblioteca personale, si veda: F. CARBOGNIN, *Dalla postilla al verso*, cit.

<sup>1010</sup> *Inferno* V, 135 «che mai da me non fia diviso»; da ricordare che è proprio l'eccezionalità di tale unione, nella schiera di «anime singole» ad attirare l'attenzione di Dante (cfr. A. M. CHIAVACCI LEONARDI, *Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 87).

<sup>1011</sup> *Inferno* V, vv. 87 e 74.

fiducioso – (*Non da vicino ti guarderò in faccia, né da*), salvo poi (*Ma perché la fiera della vanità tiene così lontano*) registrare come la rottura dell’inscindibile legame fra io e tu (Francesca e Paolo) determini l’assenza di poesia (vv. 3-4 «perché gli uccelli volano trasmigratori / [...], ma nel silenzio?»). Perdita che nel componimento di *Serie Ospedaliera* parrebbe rievocata, così come l’infruttuoso tentativo dell’io lirico di porvi rimedio cercando con tutte le sue «forze» (v. 2) di trattenere il tu dal «[s]uo volare via» (v. 3), sforzo che determina la perdita ogni «vocazione» alla ricerca dello spazio metrico (vv. 4-6 «...liquefatta la vocazione ad / una semantica revisione delle beghe / ed uccelli nostri»).

I rimandi interni all’opera rosselliana, però, non finiscono qui, essendo possibile individuare in *Uno strepitare svelto...* due ulteriori richiami intratestuali, i quali, per altro, sembrerebbero ibridati fra loro. Le tessere testuali sulle quali ora è necessario concentrarsi sono presenti negli ultimi tre versi: le espressioni «le scienze / naturali e colte» e «grido di fanciulla», infatti, potrebbero sottendere la presenza nel testo di altri due componimenti di *Variazioni (1960-1961)*.

Si parta dal primo sintagma: l’apparizione della parola «scienze», come già detto, potrebbe motivarsi con un nesso analogico con la parola «fluorescente» del verso precedente, ma non sembra sia questa la reale ragione della sua presenza nel testo. È soprattutto la distinzione fra scienze «naturali» e scienze «colte» a suggerirlo: tale suddivisione, infatti, potrebbe rifarsi alla coppia antinomica «scienza dei / numeri»/«scienza degli amori», che nella variazione *Ma se la morte vinceva era la corrosione ad impedirmi di* rappresenterebbe proprio il conflitto fra poesia lirica e soggettiva e poesia dello spazio metrico<sup>1012</sup>. Le scienze «colte» di *Uno strepitare svelto...* corrisponderebbero a quella «dei numeri» della variazione, quelle «naturali» a quella «degli amori»; è possibile affermare ciò proprio in virtù del secondo richiamo intratestuale, che, oltre a emergere grazie al secondo sintagma «grido di fanciulla», si fonde in realtà al primo proprio nel lessema *naturali*.

Le parole «naturale» (v. 5), «grido» (vv. 12 e 16) e «fanciulle» (v. 24) si riscontrano infatti ne *La pazzia amorosa non è che una stella filante nel deserto*, variazione che rappresenta proprio l’ultima fase del percorso metapoetico che, attraverso il riuso del canto dei lussuriosi, si dipana all’interno della prima raccolta rosselliana, ovvero quella del rammarico per lo smarrimento della poesia adolescenziale precedente allo spazio metrico. Le tre parole, non a caso, sono parole-chiave nell’espressione di questo momento della poetica rosselliana. Il primo sta a indicare quell’istintivo e libero poetare proprio della fanciullezza, che non può esistere all’interno del prescrittivo spazio metrico: «I tuoi sonetti<sup>1013</sup> risuonano falsi, voluti! / Il naturale mi è escluso» (vv. 4-5). La doppia

---

<sup>1012</sup> vv. 2-4 «La scienza dei / numeri era la mia fortitudine, la scienza degli amori la /mia debolezza».

<sup>1013</sup> Cfr. A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 186, in cui Rosselli indica all’origine della ricerca dello spazio metrico la lettura dei «sonetti delle prime scuole italiane»: «Per caso volli rileggere poi i sonetti delle prime scuole italiane; affascinata dalla regolarità volli ritentare l’impossibile».

occorrenza della parola *grido*, invece, ha in entrambi i casi valore eversivo: nel primo caso è la detonazione che fa implodere la gabbia metrica<sup>1014</sup> («...Vince il metallo della cassaforte / su dell'aria invariabile. Non è l'una! È l'infinito! Grido che / ricade nella strada coi suoi mattoni da cassa da sicurezza» vv. 11-13); il «grido» del verso 16 ha la stessa carica dissidente, anche se traslata dal contesto strettamente metrico a quello più ampio dell'esistenza soffocata dalle convenzioni sociali («Le regole della vita sono più asfissianti della mia bellezza. / Non voglio mangiare, non voglio vivere – grido / che ricade nella tua fame» vv. 15-17). Per quanto riguarda l'ultima parola, in *La pazzia amorosa...* l'oggetto dell'«arrivismo delle fanciulle / in fiore» (vv. 24-25) sembrerebbe essere «l'incandescente / turbamento dell'amore. Atto di bellezza che sopravvive alle / necessità», ovvero, in virtù della sovrapposizione fra i due frustrati desideri di liberazione (dalla forma-cubo e dall'alienante quotidianità), la poesia «naturale».

*Uno strepitare svelto di ali smorzate*, insomma, parrebbe ripercorrere le diverse tappe dell'itinerario metapoetico tracciato in *Variazioni Belliche*, evocato tramite l'intreccio di riferimenti intertestuali e intratestuali. La struttura metrica del componimento sembra fornirci un'altra prova a sostegno di ciò: in luogo del cubo rosselliano, si trova infatti un altro tipo di struttura metrica chiusa, dal momento che il componimento parrebbe strutturarsi simmetricamente rispetto a un asse posto fra i versi che formano il distico centrale. Secondo questa costruzione speculare, il primo e l'ultimo verso sarebbero l'esito dell'unione di un ottonario e un quinario, il secondo e il penultimo sarebbero entrambi senari, il terzo e il terz'ultimo quadrisillabi, e, infine, i versi che compongono il distico due quinari doppi. Si tratterebbe, dunque, di una struttura estremamente artificiosa e ragionata, tanto che, per far sì che ci sia perfetta simmetria fra le due metà della lirica, si rende necessaria l'applicazione della dieresi d'eccezione<sup>1015</sup>: affinché infatti il v. 5 risulti un doppio quinario come il v. 4, Rosselli considera il dittongo presente nella parola «fluorescente» come un bisillabo (*flüorescente*)<sup>1016</sup>.

Proprio a causa dell'evidente artificiosità della struttura metrica e della lampante, quasi *verbatim*, citazione manzoniana, si può ipotizzare in *Uno strepitare svelto...* la presenza di una vena ironica e

<sup>1014</sup> Ne *La pazzia amorosa...* si manifesta la crisi della «correlazione [...] tra lo spazio della cella, in cui l'io lirico si relega, e lo 'spazio metrico', il reticolato ritmico e grafico in cui si proietta l'espressione poetica», «spazio della composizione e della sperimentazione poetica, il luogo dove è possibile elaborare e inseguire nuovi linguaggi» (DANIELA LA PENNA, *La cella*, cit., a pp. 22 e 51); infatti, come scrive Alessandro Moro nelle pagine dedicate alla metafora dello spazio metrico come cella monastica (A. MORO, *La ricerca del «supremo potere»*, cit., pp. 94-98) «lo stesso spazio metrico – potenziale strumento di elevazione – diventa talvolta ragione d'insofferenza, e porta il soggetto a denunciarne il carattere costrittivo e soffocante» (p. 97). Cfr. la nota 341.

<sup>1015</sup> PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011, p. 167, rimanda in nota alla definizione che ne dà Casella (MARIO CASELLA, *Sul testo della Divina Commedia*, in «Studi danteschi», VIII, pp. 5-84, a p. 28), per cui la dieresi d'eccezione è «quella che secondo le consuete norme metriche viene regolarmente ammessa in fine di verso soltanto; non mai, non in via eccezionale, nell'interno».

<sup>1016</sup> Anche il v. 6, per risultare un quadrisillabo, richiede l'applicazione della dieresi, che, tuttavia, per quanto oscillante, è comune nei nessi composti da *i* e *u* atone seguite da vocale tonica (P. G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 170).

parodica<sup>1017</sup>, o, meglio, autoparodica. Questa pratica ipertestuale è definita da Gérard Genette, che la rubrica come «*autopastiche*», «un po' fantomatica» e «assai rara», ritenendo che spesso «si finge di sospettar[ne] [...] il carattere volontario», in quanto l'autoparodia intenzionale «presupp[on]e una consapevolezza e una capacità di oggettivazione stilistica poco comuni, che richied[ono] a un autore una forte individualità stilistica e al tempo stesso una grande attitudine all'imitazione»<sup>1018</sup>. Pure, queste caratteristiche sono proprie della poesia rosselliana, una poesia dallo «spiccato carattere autoriflessivo» e «costantemente spinta alla riflessione sulla propria validità gnoseologica, sul suo rapporto con la tradizione e su quelle che dovrebbero essere, idealmente, le sue prerogative»<sup>1019</sup>. Non a caso, nello studio dell'autocitazione in *Serie Ospedaliera* svolto da Daniela La Penna<sup>1020</sup>, l'autocitazione è definita «uno dei meccanismi che rende possibile l'innalzamento dell'opera rosselliana a sistema che *ou tout se tient*» e, congruentemente con quanto è stato osservato nel componimento di cui si è svolta l'analisi, La Penna osserva come «spesso l'autocitazione», nell'opera di Rosselli, «predilige luoghi a loro volta interessati da tensione intertestuale»<sup>1021</sup>. D'altra parte, il riscontro di numerosi esempi di «referenzialità interna»<sup>1022</sup> in *Uno strepitare svelto...* rende la possibilità di identificarvi un esempio di autoparodia un'ipotesi verosimile.

Più che avvalersi della definizione genettiana di *autopastiche*, sarà più utile rifarsi a quanto scrive Linda Hutcheon nel capitolo *The pragmatic range of parody* del libro *A Theory of Parody*<sup>1023</sup>, in cui l'autrice prende in esame la parodia nella sua funzione seria, che, in virtù della sua capacità di «re-creation and creation», svolge al contempo una funzione critica e «a kind of active exploration of form»<sup>1024</sup>. Concentrandosi sull'aspetto ironico piuttosto che comico<sup>1025</sup> della parodia, Hutcheon

---

<sup>1017</sup> Z. G. BARAŃSKI, *The power of influence*, cit., p. 357: «This kind of borrowing [le riscritture più evidenti, le citazioni dirette] is the hardest to integrate successfully into the host composition, or is the kind which is used iconoclastically, ironically, or parodically: all appropriations which can suggest a superficial, even a trite relationship with the original». In effetti, Rosselli stessa, in occasione di un'intervista del 1981, parlando di *Documento* affermò: «pensavo in proposito ad una parodia non umoristica del sonetto. È semplicemente un rifare il sonetto tramite una metrica del tutto non-neoclassica, ma avanzatamente formalista. Nel primo terzo del libro riesco ad ottenere questo risultato» (A. ROSSELLI, *È molto difficile essere semplici* [1981], cit., pp. 51-52).

<sup>1018</sup> GÉRARD GENETTE, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 139-140.

<sup>1019</sup> A. MORO, *La ricerca del «supremo potere»*, cit. p. 84. Si veda anche TATIANA BISANTI, 'Rimava vocabolari tormentosi': il livello metalinguistico e metapoetico nella poesia di Amelia Rosselli, in S. GIOVANNUZZI (a cura di), 'Se / dalle tue labbra uscisse la verità', cit., pp. 79-99, a p. 79, in cui l'autrice parla di un'«isotopia metalinguistica e metapoetica, un percorso semantico relativo all'enunciazione che si snoda lungo l'intero arco della produzione rosselliana».

<sup>1020</sup> D. LA PENNA, *Tracce mnemoniche, spinte trasformative, metafore ossessive*, cit., p. 172.

<sup>1021</sup> Ivi, p. 178.

<sup>1022</sup> NICOLÒ PASERO, *Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle)*, in ALAIN CORBELLARI, JEAN-CLAUDE MUHLETHALER, BARBARA WAHLEN, *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales. Études publiées par Jean-Claude Muhlethaler avec la collaboration d'Alain Corbellari et de Barbara Wahlen*, Parigi, Honoré Champion, 2003, pp. 27-44, a p. 29.

<sup>1023</sup> L. HUTCHEON, *The pragmatic range of parody*, cit.

<sup>1024</sup> Ivi, p. 51.

<sup>1025</sup> Ivi, p. 52: «One critic makes a useful distinction between parodies that use the parodied text as a target and those that use it as a weapon (Yunck 1963). The latter is closer to the truth of modern, extended, ironic parody, while the former is what has more traditionally been considered as parody. Another similar distinction is Markiewicz's (1967, 1271)

sottolinea come l'ironia, coerentemente con il significato insito nella sua radice greca, implichi «both a division or contrast of meanings, and also a questioning, a judging»: l'ironia, dunque, oltre ad avere una funzione antifrastica, equivale anche a una «evaluative strategy»<sup>1026</sup>, che corrisponderebbe alla sua funzione pragmatica<sup>1027</sup>. Come scritto da Hutcheon, tuttavia, quando si tratta di parodia, è sempre necessario prendere in considerazione «the entire act of the *énonciation*»<sup>1028</sup>: l'atto enunciativo parodico, infatti, deve comprendere «an addresser of the utterance», che inserisce nel discorso certe «intentions», e un «receiver of it», che dovrà coglierle «in form of inferences»<sup>1029</sup>. Il ruolo del pubblico, dunque, non è secondario, ma parte integrante del meccanismo parodico in quanto «decoder» dell'«encoded intention»<sup>1030</sup> con cui l'autore lo attiva.

Non sarà allora trascurabile, per sostenere l'ipotesi che si sta avanzando, osservare la costante attenzione rivolta da Rosselli al proprio pubblico. Non solo, infatti, come si ha avuto più volte modo di ricordare, la ricerca poetica sulla quale si struttura tutta la produzione rosselliana, quella della poesia universale dello spazio metrico, ha come scopo quello di rendere con i propri versi una «realtà» che non fosse solo sua, ma «anche degli altri»<sup>1031</sup>, ma l'interesse dell'autrice nei confronti del proprio «l'interlocutore-lettore», che secondo Mengaldo è al contempo «energicamente coinvolto e rigettato»<sup>1032</sup>, si ripresenta in diverse sue dichiarazioni.

Si può partire anzitutto da quello che potrebbe essere considerato il pubblico più importante, il «pubblico [...] immaginario» che vive nella mente della poeta mentre compone, e che, come dichiarato nel 1978 nell'intervista (*ut supra* 3) rilasciata a Petri, è composto dalla «posteriorità», un tipo di pubblico che, quando scelto, porta a «scrive[re] bene», in quanto orientato da «gusti» «inimmaginabil[i]»<sup>1033</sup>; non dunque un pubblico che indirizzi la composizione imponendo le proprie preferenze, un pubblico-consumatore, ma un pubblico del futuro, pensando al quale l'opera è composta, e che dunque è concepita come opera *da ricevere*.

---

differentiation between parody 'sensu largo', which is imitative recasting, and parody 'sensu stricto', which ridicules its model. But both depend, once again, upon the *comic*, instead of upon, as I prefer, the *ironic*. The marking of difference through irony is one way of dealing with what I call the range of parodic ethos».

<sup>1026</sup> Ivi, p. 53: «Both of these functions – semantic inversion and pragmatic evaluation – are implied in the Greek root, *eironeia*, which suggests dissimulation and interrogation: there is both a division or contrast of meanings, and also a questioning, a judging. Irony functions, therefore, as both antiphrasis and as an evaluative strategy that implies an attitude of the encoding agent towards the text itself, an attitude which, in turn, allows and demands the decoder's interpretation and evaluation».

<sup>1027</sup> Ivi, p. 54: «[there are] two functions of irony: the semantic, contrasting one and the pragmatic, evaluative one».

<sup>1028</sup> Ivi, p. 55.

<sup>1029</sup> EAD., *Introduction*, in EAD., *A Theory of Parody*, cit., pp. 1-20, a p. 23.

<sup>1030</sup> Ivi, p. 24.

<sup>1031</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 186.

<sup>1032</sup> P. V. MENGALDO, *Poeti italiani del Novecento*, cit., p. 996.

<sup>1033</sup> A. ROSSELLI, *Perduta in un bosco* [1978], cit., p. 25.

Talvolta, il pubblico immaginato dalla poeta prende la forma di «una grande folla»<sup>1034</sup>, come nel caso de *La Libellula*, poemetto composto senza che Rosselli «sent[isse] nessuna responsabilità di dover pubblicare», e dunque senza che si «preoccupasse di un suo eventuale pubblico colto o letterario»; è tuttavia da segnalare che, quando, «quattro anni» dopo, l'autrice decise di voler «finalmente stampare» *La Libellula*, a guidare il processo di «elimina[zione] [de]gli eccessi» e «purificazione e nettezza dei contenuti» del testo, giudicato «troppo lungo e fiorito», fu proprio il pensiero del proprio pubblico, che Rosselli si aspettava «probabilmente spazientito e cercante risposte, non le solite problematizzazioni delle nostre rispettabilissime nevrosi»<sup>1035</sup>. Talaltra, il pubblico che popola la mente di Rosselli ha da subito contorni ben definiti, tanto da poterselo «ved[ere] davanti agli occhi»: un ristretto gruppo di «*lucky few*», un «pubblico che corrisponde alle qualità» che chi scrive «st[a] cercando, al livello di comunicazione che vuo[le] raggiungere»; è il caso di quello pensato per *Impromptu*, la cui complessità non implica, come ipotizzato da Marina Camboni in occasione di un'intervista del 1981, mancanza di un «destinatario esterno», ma bensì che questo sia chiaramente identificato dalla poeta come un «pubblico di poeti e filologi» capaci di comprendere l'«ultimo sviluppo stilistico e contenutistico», proprio «di certe riflessioni che stanno sempre dentro un libro di poesie» e che sono presenti all'interno del poemetto, che, come tutta «la poesia», Rosselli lo sottolinea, «sempre presuppone un interlocutore»<sup>1036</sup>. Un pubblico ristretto, ma anche postero, è anche quello pensato dall'autrice per *Primi Scritti*, «opera postuma», indirizzata ai «critici» del futuro, dal momento che, sempre in occasione dell'intervista con Camboni, parlando del libro pubblicato l'anno precedente, Rosselli dichiarava: «sto molto attenta a captare quello che potrebbe essere detto dai critici dopo la mia morte»<sup>1037</sup>. Altre volte ancora, invece, come nel caso di *Documento*, Rosselli ha dichiarato di aver mirato a un'identità fra pubblico e soggettività lirica, intesa come una dissoluzione di quest'ultimo in un'«obiettività» alla «Pasternak», nella cui poesia «l'*io* è il pubblico, [...] l'*io* è le cose, l'*io* è le cose che succedono»<sup>1038</sup>. Ed è proprio il tipo di rapporto che il testo può innestare con il pubblico a distinguere *Documento* da *Appunti Sparsi e Persi*, «scritt[i] contemporaneamente a *Documento* (1966-1974)», ma «al pubblico [...] più avvicinati» per il loro «stile medio», dal momento che, scriveva l'autrice nel 1983 nella *Prefazione* al libro, «l'autore corre dietro l'impossibile e non sempre il pubblico corre svelto»<sup>1039</sup>.

L'opera rosselliana, dunque, è un'opera composta cercando sempre un «rapporto» con un pubblico che possa riceverla, un «rapporto plurale», l'unico che ammetta di «parlare di un discorso ad un

<sup>1034</sup> EAD., *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], cit., p. 211.

<sup>1035</sup> EAD., *Documento*, cit., p. 283-284.

<sup>1036</sup> EAD., *È molto difficile essere semplici* [1981], cit., pp. 53-34.

<sup>1037</sup> Ivi, p. 46.

<sup>1038</sup> EAD., *Paesaggio con figure* [1992], cit., a p. 276.

<sup>1039</sup> EAD., *Prefazione*, in EAD., *Appunti Sparsi e Persi*, cit., pp. 689-690.

pubblico» – e irrinunciabile, dal momento che, come sentenziato dalla poeta nel 1979, «se non è al plurale, tanto vale non farlo»<sup>1040</sup> –; proprio in quanto opera proiettata a un «rapporto [...] plurale», sembra allora non improbabile poter scorgere al suo interno, e in questo caso specifico in *Uno strepitare svelto...*, quella che si potrebbe definire un'autoparodia pragmatica, che si esplicherebbe nell'ostensione, agli occhi del proprio pubblico, della valutazione e dell'attraversamento critico e ironico della propria precedente produzione, rievocata sia attraverso riscritture autotestuali, sia mediante l'elaborazione di una forma metrica che si presenta come una parodizzazione formale dello spazio metrico.

---

<sup>1040</sup> EAD., *La poesia ovvero il discorso plurale* [1979], in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 29-34, a p. 33.

### 4.3 Solo i fatti, reprimere i sentimenti: l'autocitazione dantesca

Solo i fatti, reprimere i sentimenti  
poi ritrovi una «persona» che s'aggancia  
fortemente al pavimento, i bricconi  
le piccole vie pannellate, le testate  
anche i grandi riverberi della tua immaginazione.

Piccoli neri su corona di fil di ferro  
fatti concordano, espongono, giustificando,  
ed altri (che poi divennero te) quel  
obliterare ogni passo della tua vita  
sentimentale.

Furono una corona? La portasti espellendo  
fiori mescolati all'avena? Rimanendo  
un logico bastonarsi quel correre dei  
tempi fu come una grafia utile, desiderabile  
necessaria.

Rivale al cuore alle passioni (molto  
usate e celebrate) desti filo da torcere  
a quel nesso giuridico che operava nella  
tua testa che forzatamente rubando al  
ventre (ombra delle tue pupille) un

rafforzarsi della ragione, salvò quel  
che poté, nell'ombra ragionando d'amore  
mentre in via di trapasso celebravi  
la quinta edizione del tuo errore.

«Solo i fatti, reprimere i sentimenti»: ad aprire la poesia è quella che parrebbe un'espressione di tipo prescrittivo, una norma alla quale attenersi e che impone, appunto, il controllo e il contenimento dei sentimenti; impossibile non pensare allo spazio metrico, alla sua funzione di arginamento della straripante soggettività, che, se non controllata, impedisce la condivisione e l'universalizzazione dell'esperienza<sup>1041</sup>:

Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a scrivere; cioè l'idea o l'esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio. [...] l'idea era logica; ma lo spazio non era infinito, bensì prestabilito, come se *comprimesse* l'idea o l'esperienza o il ricordo [...] il sentimento rivissuto momentaneamente si affermava tramite qualche ritmo fisso<sup>1042</sup>

---

<sup>1041</sup> A. ROSSELLI, *Spazi Metrici*, cit., p. 186.

<sup>1042</sup> Ivi, p. 188. Si giudica non trascurabile la figura etimologica che lega il verbo «reprimere», presente nel primo verso, con quello che nel saggio esprime metaforicamente la funzione dello spazio metrico, *comprimere*; si può ipotizzare che

La regola enunciata in *incipit*, però, parrebbe incappare già al secondo verso in un ostacolo, al quale se ne sommano altri nei versi seguenti (vv. 2-5): una virgolettata «persona» avvinghiata al «pavimento»; i «bricconi»; «le testate»; i «riverberi» dell'«immaginazione». Poiché la strofa parrebbe composta, appunto, da una sintesi della teoria dello spazio metrico e da una serie di intralci che ne impedirebbero l'applicazione, non sorprende troppo il fatto che si possa supporre in essa la presenza di riscritture relative a *Inferno* V. Il riconoscimento della prima “spia” intertestuale è facilitato dalla stessa poeta, che la racchiude fra due segni di interpunzione che ne sottolineano la natura citazionale – evento piuttosto raro nella poesia rosselliana –: la «persona» agganciata al selciato, infatti, potrebbe rimandare alla «bella persona» (v. 101) di Francesca, che, sottratta in vita a Paolo, sarà però per sempre a lui unita nell'eternità della dannazione («che mai da me non fia diviso» v. 135). Avvalorano questa ipotesi sia il verbo «s'aggancia», sia l'avverbio che lo denota, «fortemente»: il primo, infatti, potrebbe riecheggiare *Inferno* V, 100 («Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende»); è invece «sì forte» il modo in cui a sua volta Francesca fu presa dalla bellezza del corpo di Paolo, che la passione da essa suscitata «ancor non [l]'abbandona» (v. 105). È però da notare che, «aggancia[ta] al pavimento», la «persona» della poesia rosselliana, certamente né va «'nsieme» (*Inferno* V, 74) a un compagno, né si lascia trascinare dal vento: se si ripercorre il ragionamento svolto in *Quello stormire...* attraverso la comparazione con i testi di *Variazioni Belliche Non da vicino ti guarderò... e Ma perché la fiera della vanità...* (ut supra 4.2), dove si è potuto osservare come lo scioglimento dell'indivisibile coppia dantesca, nelle riscritture rosselliane, può rappresentare il rapporto dell'io con la tradizione lirica del verso libero e con la propria poesia precedente allo spazio metrico, e come la postura della voce poetica cambi nei confronti di tale duplice tradizione, “filogenetica” e “ontogenetica” (ut supra 3.6). Se in *Quello stormire...* si è scorto il ripensamento da parte di Rosselli delle proprie pregresse tappe poetiche e, come esito di tale rianalisi, la parodizzazione della forma cubo, ora il distacco dalla poetica che è stata *supra* definita quella dell'adolescenza sembra qui nuovamente riconosciuta come un errore, un ostacolo all'attuazione stessa del geometrismo rosselliano. A tal proposito, pare degno di nota il fatto che la parola *riverbero* è postillata dall'autrice con il suo significato francese (*reflet*) nella prima edizione de *La Bufera e altro* presente nella sua biblioteca personale<sup>1043</sup>: questo dato potrebbe apparire poco significativo, tuttavia, oltre al fatto che la poesia in cui occorre la parola è *Due nel crepuscolo* (vv. 30-31, «...Ti guardo / in un molle riverbero»)<sup>1044</sup>, la cui presenza nell'opera

---

la comune radice etimologica segnali nel componimento la volontà di riattraversare, entro una struttura memoriale, la riflessione metapoetica insita nel saggio; tale ripensamento si rivelerebbe critico grazie allo slittamento semantico insito nel passaggio dalla parola più neutra, *comprimere*, a *reprimere*, che ha in sé una valenza maggiormente coattiva.

<sup>1043</sup> E. MONTALE, *La bufera e altro*, cit., p. 50; Per le postille autoriali a questa poesia di Montale cfr. C. CARPITA, *La quête delle forme universali*, cit., pp. 119-120.

<sup>1044</sup> E. MONTALE, *Tutte le poesie*, p. 259-260.

rosselliana, in particolare ne *La Libellula*, è stata già segnalata dalla critica<sup>1045</sup>, sembra significativo che nei versi 32-34 («...so che mai diviso / fui da te come accade in questo tardo / ritorno...»), subito successivi a quello in cui compare il sostantivo *riverbero*) sia possibile scorgere, anche qui ribaltato di segno, proprio il verso 135 del canto dei lussuriosi.

Per apprezzare la rilevanza di questa coincidenza, è opportuno ricordare l'importante ruolo che Montale riveste all'interno del sistematico «processo di straniamento e insieme di rifunzionalizzazione dell[e] fonti[i]»<sup>1046</sup> che caratterizza la scrittura poetica rosselliana. La critica<sup>1047</sup> si è soffermata in più occasioni sull'analisi di questo rapporto intertestuale di cui si può scorgere l'origine, come abbiamo avuto modo di vedere (*ut supra* 2.1.3), già in *Diario in Tre Lingue*, in cui Montale è «avvicinato e interpretato [...] sotto il profilo dell'orchestrazione sonora del testo», tanto che Francesco Carboognin giunge persuasivamente a ritenere che il poeta diviene nella poesia rosselliana uno dei massimi rappresentati «di una tradizione incline ad asservire il metro a esigenze di natura estrinseca rispetto alle ragioni strettamente metriche: di una prassi versificatoria, cioè, di ascendenza simbolista»<sup>1048</sup>, ovvero di quella della poesia del verso libero, di cui Montale è agli occhi di Rosselli un esponente virtuoso, in cui, pertanto, non può non essere registrato il limite proprio di tale tradizione, l'«irregolarità» del «ritmo [...] dovut[a]» alla «varietà di durata (irrazionale musicale) della sillaba»<sup>1049</sup>. Ci sono però altri due aspetti del rapporto intrecciato da Rosselli con Montale che si ritiene di non dover trascurare. Il primo si desume da un'intervista del 1981 in cui il poeta è chiamato in causa dall'autrice relativamente al tema della «dell'eliminazione non totale dell'io» in *Documento*: tale «eliminazione non totale», infatti, dovrebbe tutelare la voce poetica dalla «cad[uta] nell'io-tu di Montale», definito come il «solo rapporto prettamente tipico della donna e dell'ermetismo»<sup>1050</sup>, rapporto che, come hanno dimostrato diversi studi<sup>1051</sup>, è stato profondamente e criticamente meditato dall'autrice. Il secondo, invece, riguarda la già citata (*ut supra* 2.1.3) tendenza dell'intertestualità rosselliana a giustapporre e ibridare Dante e Montale contrapponendo l'uno all'altro. In *Solo i fatti, reprimere i sentimenti*, si pensa di poter ravvisare un'ulteriore evoluzione di tale rapporto antinomico: il “polo negativo”, ora, invece di essere veicolato da un ipotesto altrui,

---

<sup>1045</sup> Cfr. GRABIELLA PALLI BARONI, *Diseguali incantamenti di Amelia Rosselli*, in AMELIA ROSSELLI, *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale. Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Vieusseux 29 maggio 1998*, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999, pp. 26-33, a p. 29; S. GIOVANNUZZI, *La libellula: Amelia Rosselli e il poemetto*, cit., a p. 55; D. LA PENNA, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, cit., pp. 121-151, a p. 145; L. BARILE, *L'uso dei padri*, cit., pp. 88-89.

<sup>1046</sup> N. LORENZINI, *Amelia e Gabriele: esercizi di 'misreading'*, cit., a p. 67.

<sup>1047</sup> Vedi: E. TANDELLO, *La fanciulla e l'infinito*, cit., pp. 59-101; F. CARBOGNIN, *'Attraversando' Montale*, cit., pp. 45-66; D. LA PENNA, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, cit.; EAD., *Tracce mnemoniche, spinte transformative, metafore ossessive*, cit.; L. BARILE, *L'uso dei padri*, cit..

<sup>1048</sup> F. CARBOGNIN, *Dall'unità base' del verso*, cit., pp. 31-32.

<sup>1049</sup> A. ROSSELLI, *Diario in Tre Lingue*, p. 601. Cfr. F. CARBOGNIN, *'Attraversando' Montale*, cit., pp. 62-63.

<sup>1050</sup> A. ROSSELLI, *È molto difficile essere semplici* [1981], cit., p. 54.

<sup>1051</sup> Cfr: E. TANDELLO, *La fanciulla e l'infinito*, cit.; F. CARBOGNIN, *'Attraversando' Montale*, cit..

sembrerebbe sostanziarsi univocamente nella legge dello spazio metrico, tant'è che, come si ha già avuto modo di evidenziare, nel verso incipitario, che si è riconosciuto come un'enunciazione di tale dettame, è stato possibile riconoscere una vicinanza anche etimologica (vedi n. 1038) con un passo che nel saggio *Spazi Metrici* ne descrive il funzionamento.

Fra gli altri "motivi di traviamiento", risultano particolarmente interessanti gli ultimi due, cioè «le testate» e «i grandi riverberi della [...] immaginazione». La prima parola ha nell'opera rosselliana soltanto un'altra occorrenza, al singolare, nella variazione *Dopo il dono di Dio...*<sup>1052</sup>, testo che sembra rappresentare l'anelare dell'io poetico all'elusivo spazio metrico – il «dono di Dio» –, il quale parrebbe, ciclicamente, darsi e sottrarsi; nell'altalenante susseguirsi di nuclei disforici ed euforici che compongono la variazione, la «testata» si potrebbe interpretare come un momento traumatico che precede la scrittura<sup>1053</sup>. Tornando alla poesia di *Documento* di cui si sta svolgendo l'analisi, non sembra dunque un caso che alle «testate» del verso 4 siano connessi, attraverso la congiunzione coordinante, «i grandi riverberi della [...] immaginazione» (v. 5). Il lessema *immaginazione*, infatti, potrebbe forse rimandare alla tecnica terapeutica dell'immaginazione attiva, e a quanto si è già detto (*ut supra* 2.1.2) relativamente a come Rosselli avesse intrapreso il proprio percorso terapeutico junghiano anche come attività propedeutica al raggiungimento di una poesia universale, scevra di quella «nevrosi» che «è inutile esprimer[e] come sostanza della poesia»<sup>1054</sup>.

I «fatti» della prima strofa si ripresentano nella seconda, sospinti per effetto di un iperbato al verso 7<sup>1055</sup>, ponendo in evidenza l'immagine della «corona di fil di ferro» (v. 6), sulla quale questi parrebbero incastonati come «piccol[e] ner[e]» gemme. Compito di questi scuri gioielli sarebbe quello di «concorda[re], espo[rre], giustificando» (v. 7) «quel / obliterare ogni passo della tua vita / sentimentale» (vv. 8-10). L'inibizione dei «sentimenti»<sup>1056</sup> ordinata al v. 1, dunque, è inizialmente attribuita ai fatti stessi, salvo poi essere imputata anche ad «altri», la cui natura o identità viene poi ricondotta in parentetica a un tu («che poi divennero te», v. 8) che potrebbe essere ragionevolmente inteso come un doppio dell'io poetante a causa dell'aggettivo possessivo del verso 9. Tale sdoppiamento dell'io lirico potrebbe dipendere da due fattori: da una parte dalla lontananza temporale che divide l'io enunciante e la sua controparte – un io del passato, dunque –, dall'altra dalla volontà, per l'appunto, di prendere ulteriormente le distanze da questa antecedente versione dell'io poetico, percepita ormai come un'alterità. Tale doppio distanziamento, temporale e identitario, potrebbe

---

<sup>1052</sup> v. 9 «dopo la testata crebbe l'inchiostro».

<sup>1053</sup> Cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 120-122.

<sup>1054</sup> A. ROSSELLI, *Il dolore in una stanza* [1984], cit., pp. 63-64.

<sup>1055</sup> Francesco Carbognin individua qui un esempio di realizzazione della «dissociazione di oggetto e attributo cromatico [...] nei termini di tensione metrico-sintattica» e lo indica come un che possibile elemento di avvicinamento fra la poesia rosselliana a quella di Georg Trakl (F. CARBOGNIN, *Una grammatica della dissonanza*, cit., p. 73).

<sup>1056</sup> Una figura etimologica («sentimenti» «sentimentale») collega il primo verso della prima strofa all'ultimo della seconda.

dunque delineare il riattraversamento della stagione poetica rosselliana della ricerca dello spazio metrico. Rafforzano un'ipotesi interpretativa di tipo metapoetico due dati; il primo è l'immagine della «corona»: come si ha già avuto modo di osservare nel capitolo dedicato al viaggio metrico-mistico, infatti, lo spazio metrico<sup>1057</sup> può essere rappresentato da Rosselli come una corona con cui il proprio capo deve essere cinto (*ut supra* 3.3). Invece di una corona d'alloro (come era invece quella delle variazioni *L'alba si presentò sbracciata e impudica; io e Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire*), qui la «corona» dello spazio metrico, ingemmata di «piccoli neri [...] / fatti», è «di fil di ferro». Tornano alla mente altri due testi rosselliani (vedi sopra 3.1, 3.4), ovvero la visione dei tre cerchi di *Diario in Tre Lingue* e la poesia di *Serie Ospedaliera Addolcimento visionario...*: nel primo testo, infatti, i «*cercles*» rosselliani, che si è supposto riproducano, in un tentativo – se pur fallimentare – di raggiungimento della *visio* metrico-mistica, i «giri» della *visio Dei* di *Paradiso* XXXIII (v. 116), sono «*de fil de fer*»; allo stesso modo, lo si è visto, il «quadro giardino» (v. 2) del componimento di *Serie Ospedaliera* è racchiuso da un recinto di «fili di ferro» (v. 14), che, non a caso, fa sì che il tu (la poesia lirica e la poesia della voce poetica precedente allo spazio metrico) ne rimanga escluso. Il secondo dettaglio da prendere in esame è invece il verbo *obliterare*. In senso figurato la parola significa elidere dalla memoria, nel linguaggio forense, invece, è utilizzata impropriamente (per effetto di un accostamento paretimologico al latino *oblitus*) con il senso di non tenere conto di qualcosa; in senso letterale, invece, ed è questa la definizione sulla quale indugiare, significa cancellare qualcosa scrivendoci sopra, o comunque rendere qualcosa illeggibile; il fatto che *obliterare* abbia in sé l'idea della scrittura potrebbe non essere un caso, e sottolineare invece come la rimozione del sentimento sia un'operazione di tipo letterario.

Le interrogative poste nei primi due versi della terza strofa avvalorano l'ipotesi per cui a informare la poesia sarebbe lo sguardo retro- e introspettivo dell'io poetico, che, guardando al passato, parrebbe ora mettere in dubbio la severa norma precedentemente imposta a se stesso, quella dello spazio metrico. Il dubbio si insinua anche sulla stessa natura della «corona di fil di ferro» della precedente strofa, che ora si rivela ornamento dell'io del passato, rappresentato nell'atto di «espelle[re] / fiori mescolati all'avena» (vv. 11-12). L'immagine potrebbe alludere all'emesi, forse in virtù dello spiacevole e violento sforzo che tale processo organico presuppone, e vale la pena di soffermarsi sulla materia rigettata dall'io.

Per quanto riguarda i «fiori», lo si è già fatto presente: la parola *fiore* e i suoi derivati ricorrono numerose volte nell'opera rosselliana come metafora della poesia; ora potrà essere utile fare riferimento in particolare ai versi 24-25 della variazione *La pazzia amorosa non è che una stella*

---

<sup>1057</sup> Si ricorda che uno dei titoli ipotizzati da Rosselli per il suo primo libro di poesie era *Incoronazioni*: «'Incoronazioni' è bello, ma suggerisce un che di mistico, che vorrei evitare almeno nel titolo» (A. ROSSELLI, *Lettere a Pasolini*, cit., a p. 10).

*filante nel deserto*<sup>1058</sup>, in cui si staglia l'immagine delle «fanciulle in fiore», il cui «arrivismo» parrebbe rivolto all'«incandescente / turbamento dell'amore. Atto di bellezza che sopravvive alle / necessità» (vv. 23-24), che, conformemente con quanto è stato fino ad ora ipotizzato, sembrerebbe corrispondere a una «modalità poetica abbandonata» e «strettamente legata all'età adolescenziale», quella precedente allo spazio metrico<sup>1059</sup>.

Meno semplice è tentare di spiegare perché, insieme ai fiori-poesia, dal tu-io sia stata espulsa l'«avena». Forse, risalendo all'adolescenziale figura della fanciulla-in-fiore, Rosselli potrebbe aver scelto la graminacea in virtù del fatto che il *porridge*, ovvero la zuppa d'avena, è un piatto tradizionale della cucina anglosassone, e, dunque, potrebbe trattarsi di un riferimento, appunto, alla propria giovinezza. L'ipotesi, tuttavia, è piuttosto debole nelle sue argomentazioni, che risultano prive di fondamenti che non siano congetture dedotte unicamente dalle origini britanniche della madre dell'autrice, Marion Cave, e dagli anni passati da Rosselli negli Stati Uniti e in Inghilterra. Potrebbe invece essere più proficuo rivolgere la nostra attenzione, anche in questo caso, all'opera rosselliana. Nella produzione in lingua inglese della poeta ci si imbatte in due passi che potrebbero fare al caso nostro, uno di *My Clothes to the Wind* («Now we're varnished we call it a luke, a mother dead is any body dead, porridge is as good as a kiss»), l'altro di una poesia della raccolta *October Elizabethans, On Fatherish Men* (vv. 2-4 «The Branch is Loaded / with Ripe Oats, smothered into the Air. With Tinkling fingers / I do Shake it down»). Relativamente al poemetto in prosa, secondo la lettura che ne offre Lucia Re nel saggio *Melina morde la mela: il linguaggio affamato di Amelia Rosselli*, il *porridge*, «cibo banale e scialbo», va a sostituire il «bacio materno e/o erotico»<sup>1060</sup>. È invece intorno alla figura paterna che è costruito il componimento pseudo-elisabettiano, come spiegano, pur fornendo due interpretazioni pressoché opposte, Stefano Giovannuzzi e Chiara Carpita<sup>1061</sup>. In entrambi i testi, come sottolineano gli studiosi, il dato autobiografico è il motore che avvia la composizione poetica: il primo, definito da Re «frammento autobiografico», «prende l'avvio dal ricordo dell'ultimo, amaro incontro con la madre, avvenuto a Londra quando la Rosselli diciottenne si apprestava ormai a trasferirsi in Italia»<sup>1062</sup>; nel secondo, invece, il riferimento «al lutto personale e politico»<sup>1063</sup> dell'autrice produce un «immaginario melmoso e irrisolto» che strappa «il diaframma

<sup>1058</sup> «necessità: specchio delle vanità. Arrivismo delle fanciulle / in fiore».

<sup>1059</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 134-135.

<sup>1060</sup> L. RE, *Melina morde la mela*, cit. p. 46.

<sup>1061</sup> Mentre Giovannuzzi sostiene che nella poesia «il padre morto» venga «messo alla berlina, con la massima irriverenza per i valori politici e civili per cui è stato assassinato» (S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., p. 122), Carpita ritiene che: «si tratt[i] di un testo satirico rivolto ai seduttori-padri che sfruttano la gioventù della fanciulla», ai quali sarebbe contrapposto moralmente il «padre morto per motivi politici» (C. CARPITA, *Nella biblioteca di Amelia Rosselli*, cit., p. 88). In ogni modo, la presenza nella mente dell'autrice, mentre scriveva *Solo i fatti...*, anche di questo componimento potrebbe fornire una motivazione intratestuale per la presenza della parola «bricconi» al v. 3.

<sup>1062</sup> L. RE, *Melina morde la mela*, cit., a p. 45.

<sup>1063</sup> C. CARPITA, *Nella biblioteca di Amelia Rosselli*, cit., p. 87.

della letteratura»<sup>1064</sup>. Pertanto, nella poesia rosselliana parrebbe essere attestata una correlazione fra l'avena e il dato autobiografico, e ciò andrebbe a chiarire perché il tu-io, incoronato dallo spazio metrico, la espellerebbe frammista ai fiori, l'adolescenziale poesia in versi liberi.

Il contenimento dell'emotività soggettiva prende successivamente la forma di «un logico bastonarsi», che, in un «cortocircuito spaziotemporale» che sovrappone stasi («rimanendo» v. 12) e movimento («quel correre dei / tempi» vv. 13-14), «fu come una grafia utile, desiderabile / necessaria» (vv. 13-15): l'accostamento tramite similitudine dell'atto «logico» – ma brutale – del percuotersi alla «grafia», ovvero la scrittura, potrebbe essere un ulteriore incoraggiamento per la lettura metapoetica che si sta svolgendo.

La voce poetica nella quarta strofa continua a rivolgersi a quello che si è proposto di identificare come un suo doppio del passato, che, pur opponendosi alle «passioni (molto / usate e celebrate)»<sup>1065</sup> (vv. 16-17) diede «filo da torcere / a quel nesso giuridico che operava nella / [s]ua testa» (vv. 17-19). L'emersione in questa lassa di un'altra espressione che rinvia alla lingua del diritto fornisce all'interpretazione proposta sin dalla prima strofa nuova forza, forza che si irrobustisce ancora grazie alla ricomparsa della parola «filo» a pochi versi di distanza della parola «testa», permettendo di instaurare un collegamento analogico<sup>1066</sup> con la «corona di fil di ferro» del verso 6, già riconosciuta come possibile metafora dello spazio metrico. All'interno di queste coordinate esegetiche, nelle «passioni (molto / usate e celebrate)» si potrà scorgere la lunga tradizione della poesia lirica.

Così come l'io poetico del presente, anche il tu-io del passato appare a sua volta scisso, il suo corpo dissezionato: da una parte il «cuore» (v. 16) e il «ventre (ombra delle tue pupille)» (v. 20), dall'altra la «testa» (v. 19); tentando di penetrare la metafora, si potrebbe leggervi che il sentimento e il desiderio erotico sono contrapposti alla razionalità e alla ragione. Questa interpretazione, oltre a risuonare in una dichiarazione dell'autrice del 1995, in cui Rosselli indicava il «dividere i sentimenti, il cuore cosiddetto, dal pensiero, dal cervello» come la «più difficile» condizione necessaria al «raggiungere l'eliminazione dell'io in poesia»<sup>1067</sup>, trova riscontri nella produzione rosselliana: per quanto riguarda la *testa*, si pensi, oltre a quanto già detto riguardo alla parola *testata*, a come nel capitolo precedente (*ut supra* 3.3) la testa sia già stata identificata, in particolare in *Ma se la morte*

---

<sup>1064</sup> S. GIOVANNUZZI, *Rocco Scotellaro, ovvero Carlo e la famiglia Rosselli*, cit., p. 123.

<sup>1065</sup> L'uso errato della preposizione *a* in luogo di *di* con la parola *rivale* sembrerebbe dovuto a un calco sintattico dalla lingua inglese, in cui la parola regge la preposizione *to*; l'interferenza fra le «tre lingue-madri» (L. BARILE, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, cit., p. 19), per quanto più frequente nella prima raccolta dell'autrice, è una caratteristica della lingua poetica rosselliana.

<sup>1066</sup> Cfr. S. AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, cit., p. 134: «Il caso della Rosselli apparirà sufficientemente abnorme se si pensa che, lì, la competenza associativa non solo si dà come prioritaria nel processo di produzione degli enunciati, ma spesso giunge a gestire l'intero spazio della rappresentazione verbale. Dal cortocircuito del *lapsus* (si ricordi Pasolini), e passando per le più svariate modalità di associazione per contiguità foniche e semantiche degli elementi, la competenza associativa giunge insomma a costituirsi come un vero e proprio principio strutturante del testo».

<sup>1067</sup> A. ROSSELLI, *Ho scritto abbastanza* [1995], cit., p. 177.

*vinceva...* («...Su della mia / testa veramente tonda nasceva il quadrato della / certitudine. Se nella testa veramente tonda nasceva il ritorno / impossibile alle antiche maniere allora nella mia testa veramente / tonda cadeva il grano il sale di Dio, l'ultima miniera», vv. 8-12), come parte del corpo che accoglie lo spazio metrico.

Il ventre, invece, lo si è visto (*ut supra* 3.3), rappresenta «una componente femminile, erotica [...] materna e generativa»<sup>1068</sup>, tanto da poter diventare, come nella poesia *Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente*, «correlativo oggettivo del desiderio fisico»<sup>1069</sup>. Si può poi proporre, forse un po' azzardatamente, che l'apposizione «ventre (ombra delle tue pupille)» (v. 20), che permette di mettere gli occhi e il ventre in una relazione di equivalenza che li pone come «spazi corporei» di elaborazione del desiderio erotico, Rosselli possa averla mutuata dalla ballata *Deh, Violetta, che in ombra d'Amore*; la ballata, infatti, nella copia delle *Rime*<sup>1070</sup> di Dante presente nella biblioteca dell'autrice è inserita fra quei componimenti in cui è possibile avvertire «l'imitazione del Cavalcanti»<sup>1071</sup>; proprio questo passo della nota al testo di Ceriello è postillato dall'autrice con una riga verticale. In questa ballata l'apparizione improvvisa di Violetta nelle sembianze d'Amore («Deh, Violetta, che in ombra d'Amore / negli occhi miei sì subito apparisti» vv. 1-2) scatena nella «mente» del poeta un «foco» (v. 6), il desiderio. È forse possibile che Rosselli abbia volontariamente ignorato la nota che nell'edizione in suo possesso chiarisce il significato del sintagma «ombra d'Amore»<sup>1072</sup>, ovvero «con la sembianza di amore», decidendo di prelevare la parola nel suo significato di zona oscura, che, per altro, può rimandare anche all'oscura cavità uterina. Sulla base di quanto detto fino ad ora, si crede dunque plausibile considerare «cuore» e «ventre» come catalizzatori della poesia lirica, che, però, per evitare un eccesso di «passionalità»<sup>1073</sup>, deve essere inserita nella gabbia metrica; secondo questa lettura, luogo di elaborazione di tale pensiero e congegno metrico costrittivo sarebbe dunque la «testa». Nella poesia, insomma, parrebbe riattraversata e riformulata quella dicotomia che proprio in *Ma se la morte vinceva...* (vv. 2-4) si sostanziava nello scontro fra «scienza / dei numeri» e «scienza degli amori».

L'ultima strofa, prosecuzione della quarta – che a differenza delle precedenti non è suggellata da un punto fermo e la cui connessione con la quinta è anzi sottolineata dal forte *enjambement* che separa articolo e verbo pronominale («un / rafforzarsi» vv. 20-21) e da una figura etimologica (fra la forma

---

<sup>1068</sup> G.M. ANNOVI, «*Time can stop (and it does)*», a p. 37.

<sup>1069</sup> C. CARPITA, «*Trova queia Parola Soave*», cit. p. 32.

<sup>1070</sup> D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., pp. 26-27.

<sup>1071</sup> GUSTAVO RODOLFO CERIELLO, *Nota*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., pp. 5-10, a pp. 8-9: «Vi si avvertono dapprima echi della scuola toscana e poi l'imitazione del Cavalcanti, col quale Dante fu maggiormente in corrispondenza poetica: richiamano, infatti, allo stile musicale e fantastico dell'amico di giovinezza le ballate: *Per una ghirlandetta* e *Deh, Violetta che in ombra d'Amore*, e il celebre sonetto *Guido, i' vorrei*». Il testo è citato anche nel capitolo dedicato alla ballata in M. FUBINI, *Metrica e poesia*, cit., p. 125.

<sup>1072</sup> G. R. CERIELLO, *Note*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., p. 26: «con la sembianza di amore».

<sup>1073</sup> A. ROSSELLI, *È molto difficile essere semplici* [1981], cit., p. 54: «la passionalità in poesia può diventare un difetto: difetto di gioventù e di femminilità».

aberrante «forzutamente»<sup>1074</sup> e «rafforzarsi») che congiunge i versi 19 e 21 – mostra come, in realtà, pur tentando il tu-io di attenersi alla legge dello spazio metrico, la «ragione» si alimentasse di quanto la «testa» sottraeva al «ventre» (vv. 19-20). Ed ecco infatti che, «nell'ombra», ovvero di nascosto, ma anche nello stesso spazio in cui risiede il desiderio erotico (il «ventre (ombra delle tue pupille)», v. 20) la «testa», dopo aver tentato di «salv[are]» quanto poteva dal «nesso giuridico» (prima definito l'elisione di «ogni passo della [...] vita / sentimentale» vv. 9-10), «ragion[ava] d'amore», mentre il tu-io «celebrav[a] / la quinta edizione del [s]uo errore» (vv. 22-24).

Il sintagma «ragionando d'amore» non può che destare la nostra attenzione, che si rivolge a quei componimenti danteschi in cui ricorrono, non a distanza, il verbo *ragionare* e il sostantivo *amore*<sup>1075</sup>: i sonetti *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io*<sup>1076</sup>, *Deh ragioniamo insieme un poco, Amore*<sup>1077</sup> e *Gentil pensero che parla di voi*<sup>1078</sup>, la ballata grande *Voi che savete ragionar d'Amore* e la canzone *Amor che ne la mente mi ragiona*.

Fra i cinque testi danteschi citati, quelli sui quali sembra più utile soffermarsi sono il sonetto *Gentil pensero che parla di voi* e *Amor che ne la mente mi ragiona*. I due componimenti, infatti, sono entrambi oggetto dell'auto-esegesi dantesca e tutt'altro che irrelati fra di loro, dal momento che, come scritto da Ignazio Baldelli, «il motivo e le parole che costituiscono il musicale avvio» della canzone «sono ampiamente presenti nel sonetto»<sup>1079</sup>, tanto che questa può essere considerata «quasi simbioticamente congiunta»<sup>1080</sup> ad esso.

Partiamo dal sonetto; nell'auto-commento presente in *Vita nova* troviamo un fondamentale punto di vicinanza con *Solo i fatti, reprimere i sentimenti*. Secondo quanto scritto nel prosimetro, all'origine

<sup>1074</sup> La forma aberrante 'forzutamente' potrebbe non essere stata inserita da Rosselli inavvertitamente; bensì, l'autrice potrebbe averla scelta per sottolineare la componente corporea della parola, immettendovi un'idea di forza muscolare. Ciò potrebbe essere motivato dall'importante ruolo svolto dal corpo, dalle sue parti, all'interno del testo.

<sup>1075</sup> Alessandro Baldacci rimanda l'emersione del «*topos* lirico per eccellenza» in *Solo i fatti, reprimere i sentimenti* al modello petrarchesco in virtù della rima (vv. 22 e 24) *amore : errore*, pur riconoscendo anche la matrice dantesca: «Il ragionamento d'amore, *topos* lirico per eccellenza (che fu ovviamente anche di Dante e che ritroviamo poi nel leopardiano *A Silvia*), echeggia con timbro funesto nell'opera rosselliana. [...] Il filo che lega emblematicamente nel sonetto che apre il *Canzoniere* amore ed errore torna più volte nella Rosselli [...], sino a fissarsi addirittura, in ossequio al canone lirico più consolidato, in posizione di rima [...] L'eros che alimenta la scrittura petrarchesca in quanto scrittura del desiderio prende nell'opera della Rosselli, come appena visto, la 'via del trapasso'» (ALESSANDRO BALDACCI, *Il Petrarca di Amelia Rosselli: da Mallarmé verso Celan*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *Un'altra storia: Petrarca nel Novecento italiano. Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 271-277, a p. 274). Per la presenza petrarchesca nella poesia di Rosselli si veda anche: E. TANDELLO, *Between Tradition and Transgression*: cit.; EAD., *La fanciulla e l'infinito*, cit., pp. 94-95; S. GENTILI e I. GUALDO, *Amelia Rosselli lettrice di Petrarca*, cit.

<sup>1076</sup> v. 12 «e quivi ragionar sempre d'amore».

<sup>1077</sup> Come segnalato da Chiara Carpita, questo è uno dei testi che nel volume delle *Rime* (D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., pp. 28-29) posseduto da Rosselli presenta interventi d'autrice (cfr. C. CARPITA, *"Trova queia Parola Soave"*, cit., p. 32). Si tratta di appunti relativi alla scansione metrica dei versi.

<sup>1078</sup> v. 3: «e ragiona d'amor sì dolcemente».

<sup>1079</sup> IGNAZIO BALDELLI, *Linguistica e interpretazione: l'amore di Catone, di Casella, di Carlo Martello e le canzoni del Convivio II e III*, in PALMIRA CIPRIANO, PAOLO DI GIOVANNI, MARCI MANCINI (a cura di), *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, Roma, Il Calamo, 1994, pp. 535-555, a p. 543. Per un'analisi dettagliata dei punti di contiguità fra i due componimenti cfr. pp. 540, 543-44, 550 e 553.

<sup>1080</sup> Ivi, p. 550.

di questo sonetto è una «battaglia de' pensieri», lo scontro fra quei pensieri che si opponevano alla consolazione offerta dall'amore della donna gentile e quelli che, invece, spronavano Dante ad accogliere lo «spiramento d'Amore» mossosi dagli occhi della donna<sup>1081</sup>. Tale psicomachia è resa nel sonetto da Dante attraverso un'operazione che il poeta definisce «f[are] due parti di [sé]»:

In questo sonetto fo due parti di me, secondo che li miei pensieri erano divisi. L'una parte chiamo cuore, cioè l'appetito; l'altra chiamo anima, cioè la ragione; e dico come l'uno dice con l'altro<sup>1082</sup>.

È lampante l'adiacenza con il testo rosselliano, in cui la scissione dantesca si moltiplica e l'io poetico è rifratto più e più volte: prima nella frattura fra io del presente e tu-io del passato, poi nella spaccatura interna al tu-io che si rispecchia nella scomposizione del suo corpo (da una parte testa-ragione, dall'altra sentimento-cuore e desiderio-ventre/occhi), infine nel dissidio interno alla testa-ragione stessa. È Rosselli a rassicurarci riguardo a queste ipotesi: nella copia del 1952 della *Vita nuova*<sup>1083</sup> presente nella sua biblioteca, infatti, possiamo trovare segni della mano dell'autrice sia ai margini del sonetto<sup>1084</sup>, sia, e questo è per noi maggiormente interessante, a quelli dell'auto-esegesi dantesca e, più in particolare, proprio al già citato paragrafo del «f[are] due parti di [sé]».

Passiamo ora a *Amor che ne la mente mi ragiona*, canzone alla quale Dante stesso riserva un'attenzione particolare, dal momento che, dopo averla commentata nel *Convivio* e citata nel *De vulgari eloquentia*, ne preleva il verso incipitario per farne la prima delle tre autocitazioni della *Commedia* (*Purgatorio* II, 112; *Purgatorio* XXIV, 51; *Paradiso* VIII, 37). Se da un punto di vista letterale fra il contenuto di *Solo i fatti, reprimere i sentimenti* e quello della canzone dantesca non ci sono sostanziali corrispondenze, tuttavia, ad attrarre l'attenzione dell'autrice potrebbe essere stata l'allegorizzazione alla quale Dante la sottopone nel *Convivio* e il fine emendativo di tale operazione poetica, il rispecchiamento della metamorfosi insita nell'autore e nella sua poetica<sup>1085</sup>. Un'intenzione di tipo correttivo emerge chiaramente nel *Convivio*, in cui la *Vita Nova*, pur essendo indicata come un'opera della giovinezza a cui Dante non desidera «in parte alcuna derogare», è distinta dal trattato, in quanto «quella [è] fervida e passionata, quest[o] temperat[o] e virile»<sup>1086</sup>. È poi espressa nell'autocommento dantesco la volontà di rettificare la disonorevole opinione diffusasi per effetto del

---

<sup>1081</sup> D. ALIGHIERI, *Vita Nova*, cit., p. 160 (27, 3-4).

<sup>1082</sup> Ivi, (27, 5).

<sup>1083</sup> D. ALIGHIERI, *Vita Nuova*, cit., pp. 86-87.

<sup>1084</sup> La prima quartina del sonetto è accostata da una riga verticale e la rima della seconda quartina *costui : nui* è messa in evidenza da un archetto che collega le due parole.

<sup>1085</sup> cfr. TEODOLINDA BAROLINI, *Dante's poets. Textuality and truth in the Commedia*, Princeton, Princeton University press, 1984, p. 29: «[Dante] at a certain point in his career, choose to read (or write) selected love poems allegorically. In so doing, he effects a transition from one stage of his career to the next, moving to poems that function only as love poems to poems that function only as doctrine».

<sup>1086</sup> D. ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di G. FIORAVANTI, cit., p. 106 (I, I, 16).

“ciclo della donna gentile” interno al libello giovanile, ovvero l’«infamia di tanta passione avere seguita»:

infamia si cessa, per lo presente di me parlare, interamente, lo quale mostra che non passione ma virtù sia stata la movente cagione. Intendendo anche mostrare la vera sentenza di quelle, che per alcuno vedere non si può s’io non la conto, perché è nascosta sotto figura d’allegoria.<sup>1087</sup>

Nella nota d’introduzione alla copia del trattato dantesco<sup>1088</sup> posseduto da Rosselli, si trovano alcune postille – righe verticali a lato del testo, talvolta accompagnate da *x* a sottolinearne l’importanza – che sembrerebbero darci conferma sulla natura dell’interesse rosselliano. Fra i passi messi in rilievo<sup>1089</sup> dalla poeta ci sono i seguenti:

Il *Convivio*, dunque, si presenta come una continuazione e uno sviluppo della *Vita nova*, riprende il tema della finzione della ‘donna gentile’: e questa, anche se fu una creatura che accese realmente i sensi del poeta, è allegoricamente trasfigurata, sicché essa, prima vinta dalla memoria di Beatrice, s’incarna poi in un simbolo di maggiore e più duratura consolazione, quale poteva essere la filosofia.<sup>1090</sup>

E la trasformazione del suo [di Dante] mondo spirituale fu quanto mai radicale: la potenza affettiva rimase intatta, ma l’idea mutò, poiché tutto era cambiato intorno a lui, col tramonto delle illusioni giovanili, con le dure lotte, le persecuzioni, l’esilio<sup>1091</sup>

Così il poeta dell’amore giovanile diventa il cantore della rettitudine, il maestro di dottrina, che accoglie ancora gli inni della giovinezza, ma li trasforma secondo le nuove esigenze dello spirito maturo alla filosofia<sup>1092</sup>

‘Se nel precedente trattato prevale l’astronomia, in questo [il terzo]’, scrive lo Zingarelli, ‘la dottrina dell’anima, la psicologia’<sup>1093</sup>

Se si focalizza invece lo sguardo sull’aspetto strutturale del componimento dantesco, il primo elemento da prendere in considerazione è che nella conformazione del testo di *Documento* è possibile riconoscere una vicinanza alla canzone dantesca: il componimento è suddiviso in cinque lasse – di cui le prime di cinque versi e l’ultima di quattro – come *Amor che ne la mente mi ragiona* è costituita da cinque stanze. Risulta poi rilevante quanto scritto da Dante nel *De vulgari eloquentia*, in cui *Amor*

---

<sup>1087</sup> Ivi, a p. 114 (I, II, 16-17). Cfr. T. BAROLINI, *Dante’s poets*, cit., p. 23.

<sup>1088</sup> D. ALIGHIERI, *Convivio*, cit..

<sup>1089</sup> Oltre ai passi citati, l’autrice ne appunta altri, riportati *supra* 2.2.

<sup>1090</sup> Ivi, a p. 7.

<sup>1091</sup> Ivi, p. 8: oltre a una riga verticale qui Rosselli appone anche una *x* accanto al testo.

<sup>1092</sup> Ivi, p. 9: anche qui, oltre alla riga, si trova una *x*.

<sup>1093</sup> Ivi, p. 11. La citazione di Zingarelli proviene da NICOLA ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano, Dottor Francesco Vallardi, 1931, vol. I, p. 540.

*che ne la mente mi ragiona* è l'esempio tratto dalla sua opera nell'elenco delle «illustres cantiones», quelle in cui si manifesta un «gradum constructionis excellentissimum», che è al contempo «sapidus et venustus etiam et excelsus»<sup>1094</sup>. Se davvero, come si è proposto di supporre fino ad ora, *Solo i fatti, reprimere i sentimenti* può essere letta come l'attraversamento critico della poetica dello spazio metrico, questo dato difficilmente potrà ritenersi trascurabile. È di nuovo la stessa poesia rosselliana a fornire i puntelli che rafforzano tale congettura: nei versi che chiudono *Ma se la morte vinceva...*, variazione che si è già rivelata un'interlocutrice importante per questo tentativo di analisi, è possibile infatti vedere un precedente della riflessione qui svolta. Nei versi 14-16 («antica civiltà descritta nei libri tu sei la rivolta che / non si fece domare, tu sei il mare che tinge di rosso la / sfuriata dei venti e porta all'alba una canzone»), infatti, sembrerebbe essere registrata dall'io poetico l'impossibilità di rinchiudere la tradizione lirica nella forma-cubo, e, al contempo, come tale tradizione, anche se svincolata dallo spazio metrico, continui a generare poesia<sup>1095</sup>.

Il rimando a *Gentil pensero che parla di voi e Amor che ne la mente mi ragiona* inoltre, parrebbe giustificare (e a sua volta essere giustificato da) la presenza nella poesia rosselliana di tessere testuali che sembrerebbero provenire da *Purgatorio* II, canto nel quale il musico Casella, su richiesta di Dante, intona la canzone (vv. 106-114). La canzone (e di conseguenza il sonetto, che a sua volta risuona in essa), tuttavia, non si manifesta nel canto solo grazie alla citazione dell'*incipit*, infatti nei versi 112-117 è possibile avvertire il riecheggiamento ritmico-musicale dei due piedi di due quartine della prima stanza<sup>1096</sup>.

Il primo verso del canto che parrebbe ripreso da Rosselli è il 75: le anime, appena toccate le coste del secondo regno, dopo aver chiesto indicazioni sulla strada da prendere a Virgilio e Dante, si accorgono con enorme stupore che quest'ultimo respira e che dunque è vivo, e la loro sorpresa è tale che la loro attenzione converge tutta su di lui, «quasi obliando d'ire a farsi belle». Ai versi 9-10 di *Solo i fatti, reprimere i sentimenti* si trova infatti sia il verbo 'obliterare', che potrebbe innescare una connessione di tipo paronomastico e pseudoetimologico con quello dantesco, sia l'immagine della vita (in questo caso quella «sentimentale») come cammino, scomposto da Rosselli nei «pass[i]» che lo costituiscono. D'altra parte, se già nel verso 75 è presente una parafrasi che indica il viaggio di purificazione e salvezza che porterà le anime alla *visio Dei*, si può anche sottolineare che appena dieci versi prima, nelle parole pronunciate da Virgilio («per altra via, che fu sì aspra e forte», v. 65), si scorge una stratificata riscrittura di *Inferno* I (v. 91 «A te convien tenere altro viaggio»; v. 5 «esta

<sup>1094</sup> DANTE ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di MIRKO TAVONI, in ID., *Opere*, Milano, Meridiani Mondadori, vol. I, 2011, pp. 1067-1550, a pp. 1442-1450 (II VI, 4-6).

<sup>1095</sup> C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 124-125.

<sup>1096</sup> Cfr. I. BALDELLI, *L'amore di Catone, di Casella, di Carlo Martello*, cit., pp. 541-542, per una dettagliata analisi di tutti i rimandi ritmico-musicali.

selva selvaggia e aspra e forte»; la parola «via» ricorre nel canto cinque volte, vv. 3, 12, 29, 95), canto che – è forse superfluo farlo presente – si apre con la metafora della vita come cammino.

Sono poi i versi 106-107 («...se nuova legge non ti toglie / memoria o uso a l'amoroso canto») a risuonare nel componimento rosselliano, in cui, come si è già visto, la poeta usa alcune espressioni riconducibili alla sfera del linguaggio giuridico per indicare sia lo spazio metrico sia la funzione da questo assolta (v. 18 «nesso giuridico», v. 9 «obliterare»). Il fatto che nel canto dantesco la legge che potrebbe impedire «l'amoroso canto» sia quella divina offre un altro punto di appoggio alla lettura che si sta esponendo, se si tiene a mente che nel libro del 1964 si può osservare la sovrapposizione fra ricerca metrico-stilistica e ricerca mistica e fra spazio metrico e quadratura del cerchio.

Pochi versi dopo, in *Purgatorio* II è poi presente la parola «persona» (v. 110), che, come già detto, rappresenta nella prima lassa di *Solo i fatti, reprimere i sentimenti* una delle difficoltà incontrare dall'io poetico nell'attuazione del dogma che dà forma al primo verso, quello dello spazio metrico. Che precedentemente la parola sia stata collegata a *Inferno* V non rappresenta un problema, al contrario: si tratta infatti di una delle numerose riscritture del quinto canto presenti in *Purgatorio* II, tanto che, citando la lettura che ne dà Pasquale Stoppelli, «l'episodio di Casella, proprio in ragione della costellazione lessicale mutuata dal V dell'*Inferno*» può essere definito «una variazione sul tema di Francesca»<sup>1097</sup>. La trama di legami intratestuali fra i due canti è infatti molto fitta e, fra i tanti collegamenti<sup>1098</sup>, comprende: la rima *pace : piace : tace* di *Inferno* V (vv. 92, 94, 96), che si ripete quasi alla lettera in *Purgatorio* II (*piace : face : pace*, vv. 95, 97, 99), e che, vale la pena di sottolinearlo, si snoda a partire da una delle terzine del canto che Rosselli riscrive con più frequenza, quelle sull'inutilità della preghiera dei dannati<sup>1099</sup>; i versi 97-98 («siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende») del canto infernale e i versi 100-101 («ond'io, ch'era ora a la marina vòlto / dove l'acqua di Tevero s'insala») di quello purgatoriale, che condividono lemmi, costruzione sintattica e simile contenuto; la presenza, in entrambi i canti, della similitudine dei colombi<sup>1100</sup> – anche in questo caso, insieme alle altre due similitudini ornitologiche, si tratta di uno dei passi del canto V prediletti dall'intertestualità rosselliana<sup>1101</sup> –; la sovrapposibilità<sup>1102</sup> fra l'emblematico verso

---

<sup>1097</sup> PASQUALE STOPPELLI, *Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in ENRICO MALATO, ANDREA MAZZUCCHI (a cura di), *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio I. canti I-XVII*, Roma, Salerno editrice, 2015, pp. 48-64, a p. 62. Stoppelli rimanda ai precedenti lavori di Gorni (GUGLIELMO GORNI, *Costanza della memoria e censura dell'umano nell'antipurgatorio*, in «Studi danteschi», n. 44, 1982, pp. 54-70) e Barolini (T. BAROLINI, *Dante's poets*, cit., pp. 34-35).

<sup>1098</sup> Cfr. P. STOPPELLI, *Il canto di Casella*, cit., p. 60 per altri punti di contatto testuale.

<sup>1099</sup> Cfr. C. SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante*, cit., pp. 107-136, a p. 113.

<sup>1100</sup> *Inferno* V, vv. 82-84: «Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere, dal voler portate»; *Purgatorio* II, vv. 124 e seguenti: «Come quando, cogliendo biado o loglio, / li colombi adunati a la pastura...».

<sup>1101</sup> *Ibidem*.

<sup>1102</sup> P. STOPPELLI, *Il canto di Casella*, cit., p. 60: «Nei due versi coincidono non solo l'avvio *Amor che* e la clausola trisillabica con rima in *-ona (perdona : ragiona)*, ma anche la coppia allitterante *nella/nulla* e ancora la ripetizione del suono bilabiale nelle sequenze *mente mi/amato amar*». Barolini (T. BAROLINI, *Dante's poets*, cit., p. 12) sostiene che la

«Amor ch'a nullo amato amar perdona» (*Inf.* v, 103) e quello intonato da Casella, «Amor che ne la mente mi ragiona» (*Purg.* II, 112).

Non pare inverosimile, considerato il ruolo che gioca il canto v nella produzione rosselliana e l'importanza che il meccanismo intertestuale in essa riveste, che la poeta abbia potuto cogliere alcuni, se non tutti, rimandi al canto di Paolo e Francesca presenti in *Purgatorio* II. Tale supposizione giustificerebbe, fra l'altro, l'inserimento al verso 2 del lessema *persona* fra virgolette, segni d'interpunzione che, esplicitando il carattere citazionale della parola, andrebbero a evidenziare il riconoscimento, da parte di Rosselli, della rete di riscritture che si stende fra i due canti. Un'osservazione che potrebbe risultare non insignificante è la funzione che la parola svolge all'interno dei tre testi, nei quali è sempre motivo di sviamento dalla «retta via». In *Inferno* v, infatti, nella prima delle tre terzine che illustrano le regole dell'amor cortese è la bellezza del corpo di Francesca (la sua «bella persona» v. 101) a fare innamorare Paolo e a condurlo a «sommett[ere] al talento» la ragione (v. 39); in *Purgatorio* II, invece, è per lenire la propria anima affaticata dal peso del suo corpo carnale (v. 110, la «persona») che Dante chiede a Casella di consolarlo con «l'amoroso canto» (vv. 107) che incanterà tutti i presenti distogliendoli dall'intraprendere il cammino di purificazione<sup>1103</sup>; infine, in *Solo i fatti, reprimere i sentimenti*, come si è già proposto di interpretare, la «'persona' che s'aggancia / al pavimento» (vv. 2-3) è il primo di una serie di ostacoli all'applicazione della legge dello spazio metrico.

Infine, il testo del canto purgatoriale, può forse rivelarsi un'ulteriore chiave di lettura per i versi 11-12 («espellendo / fiori mescolati all'avena»); a offrirci un appoggio per l'interpretazione di questa espressione è la già citata similitudine dei colombi, in particolare i versi 24-25, «come quando, cogliendo biado o loglio, / li colombi adunati a la pastura». Rosselli, infatti, potrebbe aver sottoposto l'immagine dantesca a un ribaltamento (in Dante l'atto rappresentato è quello dell'ingestione del nutrimento, nella poesia rosselliana, invece, si è proposto di intendere il verbo *espellere* come *vomitare*), e poi trasformato il «biado o loglio» in «fiori» e «avena». È possibile avanzare tale ipotesi in virtù della presenza nella biblioteca di Rosselli del *Dizionario della Divina Commedia* di Siebzechner-Vivanti, nelle cui definizioni dei lemmi *biada* e *loglio*<sup>1104</sup> si riscontra la parola *poacea* e che l'avena appartiene alla famiglia delle poacee; d'altra parte, sia l'enciclopedia Treccani, sia il Grande Dizionario della Lingua Italiana nelle rispettive definizioni della voce *biada* menzionano

---

citazione *verbatim* dell'incipit della canzone allegorica equivarrebbe a una «redemption of the love lyric», necessaria dopo la condanna in *Inferno* v; la citazione alla lettera, infatti, andrebbe a redimere la «misquot[ation]» guinzelliana del v. 100 («Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende»), esito del *pastiche* di due versi della canzone *Al cor gentile rempaira sempre Amore* (cfr. G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta*, cit., p. 66).

<sup>1103</sup> *Purgatorio* II, vv. 106-120.

<sup>1104</sup> G. SIEBZECHNER-VIVANTI, *Dizionario della Divina Commedia*, cit., rispettivamente a p. 72 («mangime per animali, in chicchi, prodotto da una poacea») e a p. 338 («i chicchi di una poacea, mangiare per uccelli»).

l'avena<sup>1105</sup>. Se poi si considera che la similitudine ornitologica ha il compito di rendere la reazione all'improvvisa comparsa e al tonante monito di Catone degli «spiriti lenti» (*Purg.* II, 120), cui il «veglio onesto» intima di «corre[re] al monte» (vv. 119 e 122), si può arrivare a ipotizzare che il rimprovero e l'ordine catoniani potrebbero aver fornito a Rosselli le fondamenta per la costruzione del verso 13, «un logico bastonarsi quel correre...».

Il secondo canto del *Purgatorio*, insomma, parrebbe essere stato scelto dalla poeta in virtù della fittissima trama intertestuale in cui è avviluppato, trama che si articola in una serie di riferimenti sia interni ai confini testuali della *Commedia*, sia esterni ad essi e dunque correlati a precedenti tappe del percorso poetico dantesco, *Vita nova* e *Convivio*.

La critica, come già fatto presente, ha potuto repertare in *Purgatorio* II un gran numero di rinvii al canto di Paolo e Francesca, con cui condivide anche la centralità del tema della lirica d'amore; la vicinanza fra i due canti è tale che Teodolinda Barolini, nel suo libro del 1984 *Dante's poets*, ritiene che sia possibile considerare quello purgatoriale come una correzione di quello infernale e Casella, coerentemente con quanto osservato anche da Stoppelli (*ut supra*), come una nuova versione di Francesca<sup>1106</sup>. Inoltre, lo si ricorda, quella di *Purgatorio* II è la prima delle tre autocitazioni presenti nella *Commedia*, e, secondo la studiosa<sup>1107</sup>, anche questa scelta dantesca implicherebbe una volontà di rettifica, il cui oggetto sarebbe la devozione per la donna gentile che caratterizza il *Convivio*. Segnali di questa volontà sarebbero sia l'inserimento in *Purgatorio* II del rimprovero catoniano, sia la subordinazione della canzone del *Convivio* rispetto alla seconda – e ultima – autocitazione purgatoriale, il primo verso di *Donne ch'avete intelletto d'amore* (*Purgatorio* XXIV, 51), canzone della *Vita nova* scelta da Dante per rappresentare nella *Commedia* un importante momento di mutazione della sua “autobiografia poetica”<sup>1108</sup>, l'approdo allo stile della loda<sup>1109</sup>. L'ubicazione delle due citazioni all'interno del poema, scrive Barolini, fa sì che «the praise song for Beatrice must be ranked spiritually and poetically above the praise song for Lady Philosophy», e ciò, nella delineazione

---

<sup>1105</sup> Cfr. voce 'biada' nel Vocabolario Treccani dell'italiano: «nome generico dei cereali usati come foraggio per le bestie: particolarmente, in Toscana e nelle regioni subalpine, l'avena coltivata»; e nel Grande Dizionario della lingua italiana: «foraggio per le bestie (specie le cavalcature da tiro e da soma), costituito da cereali, in particolare l'avena».

<sup>1106</sup> T. BAROLINI, *Dante's poets*, cit., p. 12: «The love lyric is a major theme on *Purgatorio* II as it is of *Inferno* V; indeed, one could say that *Purgatorio* II stands as a corrective to *Inferno* V, and that Casella is in this sense a new version of Francesca».

<sup>1107</sup> Ivi, p. 37

<sup>1108</sup> cfr. G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, cit., p. 61.

<sup>1109</sup> Ivi, p. 81: «descrizione trascendentale d'Amore, lode della persona amata; non più poesia, per dir così, feudale e solo formalistica, ma dedita e obbediente all'oggetto, conoscitiva [...] il 'libello' [D. ALIGHIERI, *Vita nova*, cit., p. 88 (10, 12)] precisa che la trovata della lode si attua parlando 'a donne in seconda persona', ma solo alle 'gentili' e non 'pure femmine'. 'Gentile' è vocabolo pregnante, tecnicizzato, e le sue implicazioni ci sono state additate dall'analisi del 'cor gentil': ovunque Dante dica 'donna gentile' (e si sa che rilevanza per la biografia interna assume quest'espressione), bisogna leggere in filigrana l'estensione della gentilezza alla donna [...]; non 'pure femmine', e allora germinalmente [...] non femmina ma angelo. Anche questa, che importa virtualmente una promozione ontologica dell'oggetto della poesia, è la novità asserita da Dante».

del proprio itinerario poetico tracciato da Dante nella *Commedia*, implica che, contrariamente a quanto la sola cronologia delle opere potrebbe far pensare, «Dante views the earlier canzone as an advance over the later one»<sup>1110</sup>. Dante, calando nel poema autocitazioni depositarie del suo passato poetico, ci rivela la volontà di controllare e indirizzare la ricezione da parte dei suoi lettori della parabola evolutiva della sua poesia, dalle «origins to the engendering of the great poem»<sup>1111</sup>. D'altra parte, nel libro di Barolini<sup>1112</sup> è anche sottolineato come, già prima della *Commedia*, *Vita nova* e *Convivio* siano esempi della tendenza dantesca alla rivalutazione della sua precedente produzione poetica al fine di orientarne la ricezione attraverso un processo di revisione che, nel libello e nel trattato, è messo in atto sia attraverso la selezione dei testi per inclusione, sia attraverso l'autocommento, che permette ai componimenti selezionati di essere risemantizzati in una chiave che sia in linea con le istanze della nuova poetica dantesca.

Ad attrarre Rosselli e a spingerla a inserire in *Solo i fatti, reprimere i sentimenti* i riferimenti danteschi succitati, sembrerebbero essere state, al contempo, la disposizione del poeta alla messa in discussione del proprio passato poetico e la sua volontà di restituire testualmente, ovvero all'interno della propria produzione letteraria, il processo e l'esito di tali "ripensamenti poetici". Non sarebbe dopotutto la prima volta che l'autrice riserva un'attenzione particolare a questo tipo di fenomeno dantesco; infatti, nelle pagine del suo libro *'La promessa di un semplice linguaggio'* dedicate al "nodo dantesco" della *Libellula*<sup>1113</sup>, Daniela La Penna ha riconosciuto ai versi 209-226 del poemetto rosselliano la ripresa della seconda autocitazione dantesca del *Purgatorio* (XXIV, 52-54). Anche in questo caso la riscrittura dantesca sembra essere orientata e motivata proprio dal valore metapoetico che sottende, ovvero, come già accennato, il superamento del modello provenzale e cavalcantiano e

<sup>1110</sup> T. BAROLINI, *Dante's poets*, cit., p. 37.

<sup>1111</sup> Ivi, p. 14: «The autocitations reflect a poetic history. In that they are depositories of a poetic past, deliberately inscribed into a poetic present, the autocitations are markers of a space in the text, a space defined as the relation between their previous existence outside the poem and their new existence within it. Why did Dante choose these specific poems for inclusion in the Comedy? Why did he place them where he did? Such questions face us with authorial decisions whose unraveling yields a definitive autobiography of the poet's lyric past, Dante's final statement regarding the way he wants us to perceive his poetic development, from its origins to the engendering of the great poem»

<sup>1112</sup> Ivi, p. 15: «The *Vita Nuova* and the *Convivio* are both texts in which Dante overtly reassesses his previous performance and seeks to revise his audience's perception of his poetic production. Indeed, these texts are both primary examples of Dante's tendencies toward autoexegesis, for the genesis of each can be located in an act of revision. Dante's quintessential authorial persona first manifests itself in the reflexivity that generates the *Vita Nuova*: circa 1292 to 1294 the poet looks over the lyrics he has already composed, which run the gamut from those in his earliest Guittonian mode of a decade earlier to more recent poems of the most rigorous stilnovist purity, and he chooses some of them to be set in a prose frame. The lyrics thus chosen undergo not only a passive revision in the process of being selected for inclusion, but also an active revision at the hands of the prose narrative, which bends them into a new significance consonant with the poet's 'new life'. The violations of original intention that occur result in certain narrative reversals; poems written for other ladies in other contexts are now perceived as written for Beatrice. [...] This line of reasoning is even more applicable to the *Convivio*».

<sup>1113</sup> D. LA PENNA, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, cit., pp. 134-138. La riflessione di La Penna prende il via da un'intuizione di Tiziana Mancinelli (TIZIANA MANCINELLI, *La Libellula e Impromptu, due poemetti a confronto. Quando l'informatica incontra un testo letterario*, in MYRIAM TREVISAN (a cura di), *Saggi di informatica applicata all'analisi letteraria*, Milano, Unicopli, 2008, pp. 157-182, a p. 178).

il conseguente affermarsi del nuovo stile dantesco<sup>1114</sup>. Quella effettuata in questi versi, secondo La Penna, sarebbe una «ripresa strategica sintonica con il progetto di rinnovamento stilistico» insito nel poemetto, nel quale gli «attraversamenti» ipotestuali costituiscono le «tappe fondamentali» della «biografia culturale» dell'autrice, e in cui la riscrittura di *Purgatorio* XXIV è il dispositivo fondamentale per l'elaborazione di una «testualità organizzata come biografia»<sup>1115</sup>. Dunque, all'altezza della *Libellula*, prima concreta sperimentazione dello spazio metrico, Rosselli parrebbe aver utilizzato l'ipotesto dantesco (insieme agli altri, concorrenti, Campana e Montale) come modello che fornisce autorevolezza al proprio «progetto stilistico», metrico e linguistico<sup>1116</sup>. Al fianco delle citazioni altrui, inoltre, La Penna rileva nel poemetto anche la presenza di autocitazioni prelevate dalla produzione poetica rosselliana pregressa rispetto alla scoperta dello spazio metrico – quella relativa alla prima sezione di *Variazioni Belliche, Poesie (1959)* –, le quali svolgerebbero la funzione di «snodo dialettico»<sup>1117</sup> necessario all'evoluzione stilistica della poeta.

Il fatto che all'interno del poemetto nei cui primi versi sarebbe emerso per la prima volta il «nuovo geometrismo»<sup>1118</sup> rosselliano si incontri un ordito testuale che, al fine di innestarvi un articolato discorso metapoetico, intreccia la seconda delle tre autocitazioni della *Commedia* con autocitazioni rosselliane, costituisce un precedente niente affatto trascurabile di quanto si è potuto osservare svolgendo l'analisi di *Solo i fatti, reprimere i sentimenti*. Anzi, se davvero, come si crede, la poesia di *Documento* è l'attraversamento critico di quella stessa fase poetica che dovrebbe vedere la sua prima concreta attuazione nella *Libellula*, allora si potrà supporre che alla base della stesura della lirica di *Documento* ci sia proprio questo antefatto della storia poetica rosselliana, che qui, in definitiva, verrebbe ribaltato di segno. Ora, infatti, invece di celebrare il raggiungimento dello spazio metrico, e dunque di una poesia nuova – come «novo» è il «dolce stil» che giunge alle orecchie di Bonagiunta in *Purgatorio* XXIV, 57 –, Rosselli mette in atto un autoattraversamento critico che ricalca quello insito nel secondo canto del *Purgatorio* e negli stessi testi danteschi che in esso confluiscono (*Vita nova* e *Convivio*) e lo rivolge proprio alla stagione poetica dello spazio metrico. Tuttavia, un'importante differenza divide l'autoattraversamento dantesco da quello rosselliano: mentre il primo fornisce la correzione allo sviamento poetico che permette al pellegrino di cominciare il proprio viaggio di mondatura delle proprie colpe e di proseguire il proprio *iter ad Deum*, il secondo non offre nessun tipo di redenzione. Al contrario, descritto e ripercorso con minuzia il proprio smarrimento

<sup>1114</sup> Ivi, p. 136.

<sup>1115</sup> Ivi, pp. 136-137.

<sup>1116</sup> D. LA PENNA, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, cit., p. 137.

<sup>1117</sup> *Ibidem*.

<sup>1118</sup> A. ROSSELLI, *Introduzione a Spazi metrici*, cit., p. 12: «Pur scrivendo già dai diciassette anni, prose e poesie in diverse lingue, come tentando nuove forme valide in qualsiasi lingua, non riuscii, dopo molti studi di matematica, fisica, e analisi logica, a formulare questo nuovo geometrismo, sino ai ventotto anni, e cioè all'aprirsi dei primi versi del poemetto 'La Libellula' (1958)».

poetico, Rosselli chiude l'ultima strofa di *Solo i fatti, reprimere i sentimenti* proprio sul tu-io che, «in via di trapasso», (in una condizione, dunque, che potrebbe forse rimandare alla selva di *Inferno* I, poco più amara della morte, v. 7), pur smembrato dal dissidio interiore che lo divide, continua a «celebra[re]» il rinnovarsi del proprio «errore»<sup>1119</sup> (vv. 23-24). L'affinità fra l'errore-erranza che conchiude la poesia rosselliana e lo smarrimento che apre la *Commedia* sollecita un'ultima nota; infatti, intravista quest'ultima possibile memoria dantesca, un'altra, in principio trascurata, salta all'occhio. Come Dante in *Inferno* I si «ritrov[a]» nella «selva oscura» (v. 2), così il tu-io rosselliano «ritrov[a]» (v. 2) sul suo cammino metrico-mistico una serie di ostacoli, che ora potremo paragonare alle fiere dantesche. I due richiami liminari (o, meglio, doppiamente liminari, se si tiene conto del referente ipotestuale) potrebbero calare *Solo i fatti, reprimere i sentimenti* all'interno di una *Ringkomposition* dal fortissimo potenziale semantico, in quanto rivelerebbe come Amelia personaggio-poeta, a differenza di Dante, non sia mai uscita dalla selva, ma sia rimasta intrappolata in un «girotondo»<sup>1120</sup> che conduce sempre al punto di partenza.

---

<sup>1119</sup> Si può supporre qui anche l'influenza di un'altra rima dantesca del ciclo della donna gentile, *Parole mie che per lo mondo siete*. Secondo Barolini (T. BAROLINI, *Dante's poets*, cit., p. 30), infatti, anche in questo sonetto, rubricato nella copia delle *Rime* (D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., p. 56) dell'autrice – che segue l'edizione Barbi tranne che per «poche varianti suggerite dai più recenti studi» (G. R. CERIELLO, *Note*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., p. 7) – fra le *Rime allegoriche e dottrinali*, Dante, attraverso la citazione al verso 4 del verso incipitario della canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*, metterebbe in atto un ripensamento metapoetico. Al verso 3, infatti, troviamo il verbo 'errare' («a dir per quella donna in cui errai»), e secondo la studiosa, «although 'errai' is variously translated as 'I erred', 'I suffered', 'I was deceived', *errare* conserves its primary meaning of 'to wander', hence 'to stray'. This use of *errare* with respect to a poetic mistake reinforces our sense of a textual *selva oscura*, a poetic wandering which only from the providential perspective of the Comedy could be retrospectively arranged as a *diritta via*. From this point of view, the strange shifts and turnabouts of the donna gentile poems begin to fall into place as signs of textual stress, external indicators of a profound uneasiness» (*ibidem*). Nelle note all'edizione della biblioteca rosselliana Ceriello accoglie la lettura di Barbi (G. R. CERIELLO, *Note*, in D. ALIGHIERI, *Rime*, cit., p. 56: «a cantare quella donna (la donna gentile) per la quale sofferarsi, ritenendola innamorata»), tuttavia Rosselli potrebbe comunque aver riconosciuto nel verbo tale plurima potenzialità semantica. Del resto, nella copia dell'autrice, proprio la prima quartina del sonetto reca segni della sua mano: i primi tre versi sono sottolineati e lo schema della rima incrociata è evidenziato da archetti che collegano le parole in rima. La poeta, poi, oltre a sottolineare l'avverbio *unquemai* e il verso 10 («ma gite a torno in abito dolente», in cui, per altro, torna l'immagine dell'erranza), si sofferma proprio sulla già citata nota relativa al verso 3, in cui, con due *x*, interviene sulle ultime due parole, forse perché riconosciute come non effettivamente presenti nel testo ma inserite da Ceriello solo al fine di chiarire il senso del verso. D'altra parte, l'espressione rosselliana potrebbe essere interpretata senza ricorrere a ulteriori ipotesti danteschi: il fatto che ad essere celebrata sia proprio «la quinta edizione» dell'«errore», potrebbe non essere un caso, ma consistere invece in un altro rimando al quinto canto dell'*Inferno*, allusione, forse, sia alla parabola metapoetica dell'uso rosselliano del canto, sia alla funzione correttiva svolta da *Purgatorio* II nei confronti del canto infernale (cfr. T. BAROLINI, *Dante's poets*, cit., p. 12).

<sup>1120</sup> A. ROSSELLI, *Non è mia ambizione essere eccentrica* [1987], cit., p. 208: «...andai da Servadio e gli posi il problema consciamente, qual era: cioè, c'era un girotondo junghiano e non riuscivo a uscirne».

## 5. Conclusioni: un *dantismo inevitabile*

Il capitolo *Amelia Rosselli e Dante* si apriva con una domanda: in che modo Amelia Rosselli, pur non avendo avuto accesso, come i poeti italiani della sua generazione, a quel ricco patrimonio dantesco che Contini ha definito una «memoria collettiva»<sup>1121</sup> – quasi un corrispettivo letterario dello junghiano inconscio collettivo, un sostrato mnestico, fatto di formule divenute parte integrante della vita di tutti i giorni, capaci di incidersi nella memoria e restarvi impresse a tal punto che il critico, parlando della *Commedia*, dice: «la poesia di Dante è [...] meno nel libro, dove la materia corre e si sdipana, che nella memoria, la quale ferma la sua potenza terrificata e la rimette lentamente in moto»<sup>1122</sup> – in che modo, dicevamo, Amelia Rosselli vi si è trovata tanto immersa e permeata da definirsi, un anno prima della sua morte, «profondamente dantesca»?

Nel capitolo si è ricostruito quello che potrebbe essere stato il Dante consegnato a Rosselli da alcune importanti figure di mediazione. La nonna paterna, letterata e patriota di stampo risorgimentale che, prima del Ventennio fascista, era attivamente coinvolta nella vita culturale di Firenze, città nella quale estetizzanti e storicizzanti si scontravano proprio su quale fosse il modo più corretto di confrontarsi con Dante e la sua opera, e, dopo, durante l'esilio americano, decise di servirsi di Dante, il grande padre degli esuli, per nutrire l'italianità, ed evitarne la dissipazione, dei nipoti. La donna, sembra verosimile, avrà offerto ai propri nipoti Dante come esempio da seguire e nel quale identificarsi, in quanto padre della nazione e della lingua italiane, oltre che fiero esule politico. T. S. Eliot, che, lontano dalle diatribe che venivano discusse sul suolo italiano, poté coltivare un Dante europeo, dotato di uno stile la cui trasparenza ed esattezza lo rendono il più universale dei poeti moderni, e approcciarsi alla sua opera sia con lo spirito dell'imitatore, sia con quello dello studioso. Eugenio Montale, uno dei principali interlocutori di Amelia Rosselli, che lo inserisce, nella sua poesia, all'interno di un serrato dialogo e confronto con Dante, al fine di trarre da tale bellico intreccio verità sulla propria poesia. Passando fra Eliot e Montale, però, ci si è imbattuti in un altro possibile mediatore del dantismo rosselliano, Gianfranco Contini, che potrebbe aver giocato un ruolo decisivo per la connotazione in senso marcatamente metapoetico delle riscritture dantesche operate da Rosselli.

Proprio sulla risemantizzazione metapoetica della metafora dantesca del viaggio mistico verso la *Visio Dei* si concentra il capitolo *Il viaggio metrico-mistico*, nel quale, analizzando i luoghi dell'opera rosselliana in cui ci si imbatte nel lessema *visione*, sembra di aver potuto tracciare all'interno di essa l'itinerario di un viaggio metapoetico, il racconto della *quête* rosselliana dello spazio metrico, una

---

<sup>1121</sup> G. CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, cit., p. 78.

<sup>1122</sup> Ivi, pp. 70-71.

ricerca protratta per tutta la sua vita poetica e caratterizzata da continue riformulazioni e rinegoziazioni, sempre riunite, però, nell'immagine dantesca dell'*iter ad Deum*.

All'interno del grande e trasversale palinsesto del viaggio dantesco è sembrato di poter rintracciare, nel capitolo «*Autobiografia [...] di un poeta*», applicazioni più minute dell'ipotesto medievale, che, nelle tre ampie analisi che compongono il capitolo, sembrerebbe essere stato meditato profondamente da Amelia Rosselli. L'autrice, infatti, sembrerebbe essersi soffermata anche su quei meccanismi metatestuali che vengono descritti in saggi continiani ormai celebri, nei quali è posto l'accento sull'estrema autoriflessività della mente e dell'opera dantesca, capace di generare dispositivi metatestuali che tessono all'interno della *Commedia* una fittissima rete di rimandi. Questa «immensa ragnatela di corrispondenze»<sup>1123</sup> non è tesa solo all'interno al poema, ma anche retroflessa verso le precedenti opere di Dante, che in tal modo continuano a vivere, rivitalizzate e risemantizzate, nel poema.

In conclusione, il dantismo che emerge dall'opera di Amelia Rosselli sembrerebbe essere l'esito di una conscia e ragionatissima operazione poetica. Operazione caratterizzata da una tale consapevolezza che, se dovessimo utilizzare l'aggettivo *inevitabile* per descriverlo, dovremmo discostarci dalla definizione che ne dà Barański, che parla di irrefrenabili e involontarie intrusioni dantesche nella mente del poeta, per avvicinarci, invece, a quelle dell'autrice stessa; il dantismo di Amelia Rosselli sarebbe inevitabile in quanto oggetto di riflessioni tanto attive e profonde da renderlo essenziale per la comprensione di alcuni fondamentali aspetti della sua poesia.

---

<sup>1123</sup> E. MONTALE, *Dante ieri e oggi*, cit., a p. 30.

## 6. Bibliografia

### Opere di Amelia Rosselli

I testi poetici di Amelia Rosselli sono tutti citati, salvo diversa indicazione, da:

AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012.

EAD., *Impromptu*, poésie traduite par J.-C. Vegliante, Librairie La Tour de Babel («Les Feuilles de Babel»), Paris, 1987.

EAD., *Impromptu*, Genova, San Marco dei Giustiniani, 2003.

### Saggistica ed elementi paratestuali

AMELIA ROSSELLI, *Alla ricerca dell'adolescenza*, in «La Fiera Letteraria», 25 luglio 1968.

EAD., *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale. Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Vieusseux 29 maggio 1998*, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999

EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di FRANCESCA CAPUTO, Novara, Interlinea, 2004.

EAD., *Tre inediti*, a cura di CHIARA CARPITA, in «Allegoria», Teoria e critica, n. 55, 2007, pp. 135-145.

EAD., *Lettera a Franco Fortini*, in, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 39-41.

EAD., *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a. c. di Stefano Giovannuzzi, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2008.

EAD., *Introduzione a Spazi metrici*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 11-13.

EAD., *Spazi Metrici*, in EAD., *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 181-189.

EAD., *Esperimenti narrativi*, in EAD., *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 581-582.

EAD., *Per Bernhard*, in EAD., *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1205-1209.

EAD., *Glossarietto esplicativo per «Variazioni Belliche»*, in FRANCESCO CARBOGNIN, *Notizie su Variazioni Belliche*, in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1273-1276.

EAD., *Note a «La Libellula»*, in STEFANO GIOVANNUZZI, *Notizie su Serie Ospedaliera*, in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1311-1344, a pp. 1314-1316.

EAD., *Nota per l'editore*, in S. GIOVANNUZZI, *Notizie su Serie Ospedaliera*, in EAD., *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1311-1344, a p. 1336.

EAD., *Promemoria*, in CHIARA CARPITA, *Notizie su Primi Scritti*, in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1379-1414, a pp. 1384-1385.

### Interviste

AMELIA ROSSELLI, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1964-1995)*, MONICA VENTURINI, SILVIA DE MARCH (a cura di), Firenze, Le Lettere, 2010.

*Scienza e istinto* [1977], pp. 18-22.

*Perduta in un bosco* [1978], pp. 23-26.

*La poesia ovvero il discorso plurale* [1979], pp. 29-34.

*A cavalcioni dell'avanguardia* [1979], pp. 183-190.

*È molto difficile essere semplici* [1981], pp. 41-57.

*Il dolore in una stanza* [1984], pp. 62-67.

*Il ritorno al volo* [1987], pp. 76-78.

*Fatti estremi* [1987], pp. 79-90.

*Per fuggire gli addii* [1987], pp. 95-98.

*Non è mia ambizione essere eccentrica* [1987], pp. 191-222.

*Poesia non necessariamente ascientifica* [1988], pp. 102-111.

*Pensare in tre lingue* [1990], pp. 112-115.

*Il linguaggio della realtà* [1991], pp. 125-131.

*Leggere Dylan Thomas* [1991], pp. 132-136.

*Partitura in versi* [1992], pp. 142-146.

*In una noce protettiva* [1993], pp. 150-153.

*Ho fatto la poeta* [1993], pp. 331-351.

*Non si può diventare poeti forzati* [1995], pp. 157-166.

*Tra le lingue* [1995], pp. 167-171.

*Ho scritto abbastanza* [1995], pp. 172-180.

## Opere di Dante

Il testo della *Commedia* è sempre citato seguendo Anna Maria Chiavacci Leonardi, che aderisce, salvo in determinati luoghi testuali indicati in nota dalla curatrice, a quello stabilito da Giorgio Petrocchi per l'*Edizione Nazionale delle opere di Dante* (Firenze, 1994). La ragione di tale scelta dipende anche dal fatto che, anche se Amelia Rosselli non poteva aver avuto il primo contatto con Dante attraverso il testo della *Commedia* secondo l'antica vulgata non è possibile verificare quale edizione, o edizioni, la poeta possedesse.

DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, edizione critica a cura di GIORGIO PETROCCHI per l'Edizione Nazionale delle opere di Dante, Firenze, 1994, con il commento di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, Bologna, Zanichelli, 1999–2001.

ID., a. c. di STEFANO CARRAI, *Vita Nova*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2019.

ID., *De vulgari eloquentia*, a cura di MIRKO TAVONI, in ID., *Opere*, Milano, Meridiani Mondadori, vol. I, 2011, pp. 1067-1550.

ID., *Convivio*, a cura di GIANFRANCO FIORAVANTI, canzoni a cura di CLAUDIO GIUNTA, in ID., *Opere*, Milano, Meridiani Mondadori, vol. II, 2014, pp.81-808.

## Commenti alla Commedia

TOMMASO CASINI, *Inferno*, a cura di MICHELE BARBI, Firenze, Sansoni, 1954.

NATALINO SAPEGNO, *La Divina Commedia, vol. I Inferno*, Firenze, La Nuova Italia, 1955.

*Ottimo Commento della Divina Commedia*, t. I, a cura di ALESSANDRO TORRI, Bologna, Arnaldo Forni Editori, 1995.

ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, *Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2013.

EAD., *Paradiso*, Bologna, Zanichelli, 2013.

EAD., *Purgatorio*, Bologna, Zanichelli, 2013.

GIORGIO INGLESE, *Paradiso*, Roma, Carocci editore, 2016

## Studi su Amelia Rosselli

STEFANO AGOSTI, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *La poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 133-151.

DONATELLA ALESI, *Attraversando Breton. La poesia di Amelia Rosselli oltre l'avanguardia surrealista*, «Avanguardia», anno IV, n. 11, 1999, pp. 106-131.

GIAN-MARIA ANNOVI, «*Time can stop (and it does)*»: un 'inedito' da «*Sleep*» di Amelia Rosselli, in «*Italian poetry review*», vol. II, 2007, pp. 35-40.

ID., *Altri corpi: poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit, 2008.

ID., *On the Border of Silence: Amelia Rosselli's Impromptu*, in AMELIA ROSSELLI, *Impromptu. A Trilingual Edition*, Toronto, Guernica Editions, 2014, pp. 7-43.

ID., «*e l'una era una donna, e l'altro non era un uomo*». *Lingua, corpo e scambio di genere nella Libellula*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 60-68.

PAOLO BAGNOLI, *Amelia Pincherle Moravia Rosselli*, in PATRIZIA GUARNIERI, *Intellettuali in fuga dall'Italia fascista. Migranti, esuli e rifugiati per motivi politici o razziali*, Firenze, Firenze University Press, 2a ed. riv. e ampl. 2023, (consultabile sul sito: <https://www.intellettualinfuga.fupress.com>).

ALESSANDRO BALDACCI, *Amelia danza Kafka*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «*Trasparenze*», 17-19, 2003, pp. 119-132.

ID., *Il Petrarca di Amelia Rosselli: da Mallarmé verso Celan*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *Un'altra storia: Petrarca nel Novecento italiano. Atti del Convegno di Roma, 4-6 ottobre 2001*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 271-277

ID., *Amelia Rosselli*, Roma, Laterza, 2007.

LAURA BARILE, *Montale, Londra e la luna*, Firenze, Le Lettere, 1998.

EAD., *Amelia Rosselli*, in CESARE SEGRE, CARLO OSSOLA (a cura di), *Antologia della poesia italiana. Novecento*, Torino, Einaudi, 2003, t. II, pp. 959-972.

EAD., *Due parole-tema in Sleep di Amelia Rosselli*, in «*Rivista di Letterature moderne e comparate*», vol. LXIII, 3, 2010, pp. 297-310.

EAD., *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, Roma, Nottetempo, 2014.

EAD., *L'uso dei padri*, in EAD., *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pisa, Pacini editore, 2015, pp. 63-100.

EAD., *Trasposizioni: i due mestier idi Amelia Rosselli*, in «California Italian Studies», 8, 1, pp. 1-23.

ALFONSO BERARDINELLI, *Prefazione*, in AMELIA ROSSELLI, *Diario Ottuso*, Roma, IBN, 1990, pp. 5-8

MARCO BERISSO, *Amelia Rosselli e la neoavanguardia*, in PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024, pp. 113-145.

TATIANA BISANTI, *Il dialogo negato: tentazione mistica e ricerca del 'tu' nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», vol. 7, n. 1-2, 2004, pp. 411-449.

EAD., *'Rimava vocabolari tormentosi': il livello metalinguistico e metapoetico nella poesia di Amelia Rosselli*, in STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *'Se / dalle tue labbra uscisse la verità'. Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa. Atti del Convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno 2006*, «Quaderni del Circolo Rosselli», XXVII, vol. XCVIII, 3, 2007, pp. 79-99.

EAD., *Urlo e geometria: Amelia Rosselli sulle tracce di Gottfried Benn*, in AMELIA VALTOLINA e LUCA ZENOBI (a cura di), *Ah, la terra lontana... Gottfried Benn in Italia*, Pisa, Pacini editore, 2018, pp. 139-160.

FRANCESCO BRANCATI, *Ideale reale. Sulla poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2025.

PAOLO CAIROLI, *Spazio metrico e serialismo musicale. L'azione dell'avanguardia postweberniana sulle concezioni poetiche di Amelia Rosselli*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 289-300.

MARINA CALLONI, *Le due Amelie e la diaspora della lingua m/paterna*, in STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *'Se / dalle tue labbra uscisse la verità'. Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa. Atti del Convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno 2006*, «Quaderni del Circolo Rosselli», XXVII, vol. XCVIII, 3, 2007, pp. 13-36.

IDA CAMPEGGIANI, *Sull' "oggettività" dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per La Libellula*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 40, n. 3, 2011, pp. 121-147.

PAOLO CANETTIERI, *Impromptu*, in ALBERTO ASOR ROSA (a cura di) *Dizionario delle Opere della letteratura italiana*, vol. I, A-L, Torino, Einaudi, 2006.

FRANCESCO CARBOGNIN, *La biblioteca personale di Amelia Rosselli*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 215-225.

ID., *Le armoniose dissonanze. "Spazio metrico" e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008.

ID., *Notizie su Variazioni Belliche*, in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1292-1310.

ID., *Dalla postilla al verso. D'Annunzio nella poesia di Amelia Rosselli*, in PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024, pp. 35-56.

FRANCESCO CARBOGNIN e STEFANO GIOVANNUZZI, *Notizie su Poesie non riunite in volume*, in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1505-1512.

CHIARA CARPITA, *Amelia Rosselli e il processo di individuazione. Alcuni inediti*, in «Allegoria», Teoria e critica, n. 55, 2007, pp. 146-179.

EAD., *Diventare una*, in SANDRA TERONI (a cura di), *Al Femminile*, Firenze, NICOMP L.E., 2010, pp. 150-187.

EAD., «*At the 4 pts. of the turning world*». *Dialogo e conflitto con l'opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Per leggere», n. 22, primavera 2012, pp. 83-105.

EAD., *Notizie su Primi scritti*, in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1379-1414.

EAD., «*Spazi metrici*» *tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del 'nuovo geometrismo' di Amelia Rosselli*, in «Moderna», XV, 2, 2013, pp. 61-106.

EAD., *La persistenza del Modernismo nella poesia di Amelia Rosselli: consonanze con The Waves*, in «Moderna», XIX 1-2, 2017, pp. 123-150.

EAD., «*Elle est touchante!*» *Dal caso clinico dell'«âme errante» alla denuncia politica del genio creativo. la 'nouvelle' Nadja in Le Chinois à Rome di Amelia Rosselli*, in «Moderna», XXI, 1-2, 2019, pp. 163-190.

EAD., *Nella biblioteca di Amelia Rosselli: un inedito in dialogo con Alibi di Elsa Morante*, in GIULIANA ZAGRA, MONICA DAVINI, MAGDALENA MARIA KUBAS, *Archivi letterari del '900. Parte II: gli archivi femminili*, «Quaderni del '900», XIX, 2019, pp. 75-96.

EAD., «*Trova queia Parola Soave*»: *il dantismo modernista di Amelia Rosselli*, in «Moderna», XXV, 1, 2023, pp. 23-56.

EAD., *Perché cercavo essere semplice*, in PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024, pp. 57-82.

EAD, *La quête delle forme universali: sulle postille della biblioteca di Amelia Rosselli*, in ANDREA AVETO, DAVIDE DALMAS, LUCA STEFANELLI (a cura di), *Scrivere a margine. Postille d'autore dal cartaceo al digitale*, Genova, Genova University Press, 2024, pp. 115-142.

ALBERTO CASADEI, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle Variazioni belliche*, in «Strumenti critici», XXXIV, 3, settembre 2009, pp. 353-388.

RICCARDO COLLINA, *'Nel verso impenetravi la | tua notte' Appunti per un'eredità pasoliniana nei versi di Amelia Rosselli*, in «Incontri», anno 37, f. 2, pp. 1-19.

ANDREA CORTELLESA, *Il bosco, il sonno, la sipida musica*, in DANIELA ATTANASIO e EMMANUELA TANDELLO (a cura di), *Amelia Rosselli*, «Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura», fasc. n. 1-2, gennaio-agosto 1997, pp. 96-112.

ID., *Amelia Rosselli. La figlia della guerra*, in «Poesia» n. 205, maggio, 2006, pp. 45-46.

FAUSTO CURI, *Sulla giovane poesia*, in ID., *Ordine e disordine*, Milano, Feltrinelli, 1965, pp. 76-95.

SILVIA DE MARCH, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli, L'ancora mediterranea, 2006

EAD., *Voci di creature incatenate. Amelia Rosselli ascolta Ingeborg Bachmann*, in «Enthymema», VII, 2012, pp. 173-182.

SILVIA DE MARCH e STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *Cronologia*, in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. XLIII-CXLIII.

LUCA DEGL'INNOCENTI, *Dante e Amelia Rosselli*, in SIMONE MAGHERINI (a cura di), *Dante e i poeti del Novecento*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2022, pp. 359-278.

SARA DI GIANVITO, *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli. Il plurilinguismo dei Primi scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2022.

GIULIO FERRONI, *Un'"altra" vita perduta*, in DANIELA ATTANASIO e EMMANUELA TANDELLO (a cura di), *Amelia Rosselli*, «Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura», fasc. n. 1-2, gennaio-agosto 1997, pp. 15-24.

FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli: la propagazione bloccata*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 253-265.

EAD., *Amelia Rosselli*, Palermo, Palumbo, 2007.

NICOLA GARDINI, *Amelia Rosselli e lo spazio della fuga*, «Italianistica», n. 2-3, maggio-dicembre 2002, pp. 125-130.

SONIA GENTILI e IRENE GUALDO, *Amelia Rosselli lettrice di Petrarca*, in PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024, pp. 21-34.

STEFANO GIOVANNUZZI, *La libellula: Amelia Rosselli e il poemetto*, in AMELIA ROSSELLI, *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale. Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Vieusseux 29 maggio 1998*, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999, pp. 45-57.

ID., *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 133-154.

ID., *Il nodo della lingua: Pier Paolo Pasolini e Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), *'Se / dalle tue labbra uscisse la verità'. Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa. Atti del Convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno 2006*, «Quaderni del Circolo Rosselli», XXVII, vol. XCVIII, 3, 2007, pp. 103-123.

ID., *Come lavorava Amelia Rosselli*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 20-35.

ID., *Notizie su Serie Ospedaliera*, in AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1311-1344.

ID., *Notizie su Diario Ottuso*, AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1457-1470.

ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016.

ID., *Rosselli: Dopo il dopo di Dio*, Roma, Carocci, 2023.

ID., *Attraverso la biblioteca di Amelia Rosselli: Pitagora, i numeri, l'oriente*, in PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024, pp. 3-20.

GIOVANNI GIUDICI, *Per Amelia: l'ora infinita*, in AMELIA ROSSELLI, *Le poesie*, Milano, Garzanti, 1997, pp. VII-XIII.

ARDUINO GOTTARDO, *Le utopie musicali di Amelia Rosselli. Una proposta di analisi del progetto-saggio La serie degli armonici*, in PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024, pp. 207-225.

IRENE GUALDO, «*Contro gli Dei brandivo una piuma*». *Per una lettura 'dantesca' delle Variazioni Belliche di Amelia Rosselli*, in «Lettere italiane», anno LXXIII, n. 3, 2021, pp. 515-533.

EAD., «*Nel mezzo di un gracile cammino*». *Un percorso dantesco nell'opera di Amelia Rosselli*, in «L'Ellisse. Studi storici di letteratura italiana», XVII 1-2, 2022, pp. 225-238.

DANIELA LA PENNA, *La mente interlinguistica. Strategie dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli*, in VINCENZO ORIOLES e FURIO BRUGNOLO (a cura di), *Plurilinguismo e letteratura*.

*Atti del XXVIII convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000)*, Roma, Il calamo, 2002, pp. 397-415.

EAD., *La metafora ventosa nella poesia di Amelia Rosselli*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 309-327.

EAD., *'La promessa d'un semplice linguaggio'. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013.

ROSARIA LO RUSSO, *I Santi Padri e la Figlia dal cuore devastato*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 69-86.

NIVA LORENZINI, *Amelia e Gabriele: esercizi di 'misreading'*, in EAD., *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, 2003, pp. 67-91.

EAD., *Memoria testuale e parola 'inaudita': Amelia e Gabriele*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 155-171.

ANTONIO LORETO, *I santi padri di Amelia Rosselli. «Variazioni Belliche» e l'avanguardia*, Milano, Arcipelago edizioni, 2014.

VALENTINA MAINI, *'Io sono grande e piccola insieme': divenire Amelia Rosselli*, in «La Deleuziana – rivista online di filosofia», n. 2, 2015, pp. 109-123.

MATILDE MANARA, *Lettere di Amelia Rosselli a Mario Trevi (1956-1960). Con una lettera di Trevi ad Amelia e due lettere tra Trevi e John Rosselli*, «Strumenti critici», n. 2, maggio-agosto 2024, pp. 331-402.

MANUELA MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), in «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 227-252.

LORENZO MARCHESE, CHIARA SCHIRATO, *Paesaggio Scotellaro. Materiali per Cantilena (e per la prima Rosselli)*, in «L'ospite ingrato», n. 13, 2023, pp. 119-143.

PAOLO MARINI, *Per «una degna e utile collocazione» della biblioteca di Amelia Rosselli*, in PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024, pp. VII-XX.

NELSON MOE, *At the Margins of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli*, in «Italica», n. 2, 1992, pp. 177-197.

ALESSANDRO MORO, *La ricerca del «supremo potere». La vena mistica e metapoetica di Variazioni belliche di Amelia Rosselli*, «Rivista di letteratura italiana», XXXVI, 3, 2018, pp. 83-98.

MATTIA MOSSALI, *"Condizionata alla morte essa rimava vocaboli tormentosi". Declinazioni del luto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath*, in «Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», VI, 2018, pp. 245-261.

GABRIELLA PALLI BARONI, *Diseguali incantamenti di Amelia Rosselli*, in A. ROSSELLI, *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale. Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Viesseux 29 maggio 1998*, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999., pp. 26-33.

EAD. (a cura di), *Nei dintorni della Libellula. Tre note*, ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 36-41.

EAD., *Lapsus o 'semantica rivoluzione'?*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 42-47.

EAD., *Notizie su Impromptu*, ID., *Notizie su Diario Ottuso*, AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1457-1470, pp. 1415-1434.

EAD., *Notizie su Appunti Sparsi e Persi*, ID., *Notizie su Diario Ottuso*, AMELIA ROSSELLI, *L'opera poetica*, a cura di STEFANO GIOVANNUZZI con la collaborazione per gli apparati critici di FRANCESCO CARBOGNIN, CHIARA CARPITA, SILVIA DE MARCH, GABRIELLA PALLI BARONI, EMMANUELA TANDELLO. Saggio introduttivo di EMMANUELA TANDELLO, Milano, Mondadori, 2012, pp. 1435-1455.

PIER PAOLO PASOLNI, *Notizia su Amelia Rosselli*, «Il menabò», 8, 1963, pp. 66-69.

CLARA PELLACINI, *Una storia tra i versi: Impromptu di Amelia Rosselli*, in «Trasparenze», n. 33, 2008, pp. 43-56.

ULDERICO PESCE, *La Donna che vola*, in AMELIA ROSSELLI, *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale. Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Viesseux 29 maggio 1998*, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999, pp. 38-44.

THOMAS E. PETERSON, *The Religious Experimentalism of Amelia Rosselli*, in ID., *The Revolt of the Scribe in Modern Italian Literature*, Toronto, University of Toronto press, 2010, pp. 181-194.

CARMELO PRINCIOTTA, *Una rilettura di Impromptu*, in «Studi (e testi) italiani», 39, 2017, pp. 213-236.

LUCIA RE, *Melina morde la mela: il linguaggio affamato di Amelia Rosselli*, in «Moderna», 1-2, 2013, pp. 43-60.

EAD., *Introduction*, in AMELIA ROSSELLI, *War Variations. Variazioni belliche*, trad. di Lucia Re e Paul Vangelisti, Los Angeles, Otis Books/Seismicity Editions, 2016, pp. 5-25.

MARILENA RENDA, *La Libellula, o della Giustizia*, in ANDREA CORTELLESA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 94-104.

MARA SABIA, *Rocco Scotellaro e Amelia Rosselli: tracce di un ininterrotto dialogo poetico*, in «Studi (e testi) italiani», 50, 2023, pp. 147-184.

CLARA SANTARELLI, *Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'Inferno in Variazioni belliche*, in «Finzioni», 2(3), 2022, pp. 107-136.

CARLO SERAFINI, *Pier Paolo Pasolini nel fondo Amelia Rosselli*, in PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024, pp. 93-112.

CRISTIANA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella Libellula*, ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 48-59.

SARA SERMINI, «*E se paesani / zoppicanti sono questi versi*». *Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*, Firenze, Olschki, 2019.

SIRIANA SGAVICCHIA, *La mistica della Poesia-Madre*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari, Variazioni Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 100-104.

EAD., *Darmstadt, estate 1961. Gli armonici di Amelia Rosselli*, in «Italianistica», XXXIII, 3, 2012, pp. 43-65.

ADRIANO SPATOLA, *Amelia Rosselli: Variazioni Belliche*, in «il Verri», n. 17, 1964, pp. 121-122.

EMMANUELA TANDELLO, *Doing the splits: language(s) in Amelia Rosselli's poetry*, in «The Journal of the Institute of Romance Studies», 1, 1992, pp. 363-373.

EAD., *Amelia Rosselli o la geometria della passione*, in AMELIA ROSSELLI, *Un'apolide alla ricerca del linguaggio universale. Atti della giornata di studio, Firenze, Gabinetto Viesseux 29 maggio 1998*, «Quaderni del Circolo Rosselli», n. 17, 1999, pp. 7-18.

EAD., *Un discorso appena un po' più largo: Scipione*, in EMMANUELA TANDELLO e GIORGIO DEVOTO (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 193-207.

EAD., *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007.

EAD., *Between Tradition and Transgression: Amelia Rosselli's Petrarch*, in MARTIN McLAUGHLIN, LETIZIA PANIZZA, PETER HAINSWORTH (a cura di), *Petrarch in Britain: Interpreters, Imitators, and Translators over 700 years*, Londra, Oxford University Press, 2007, pp. 301-31.

EAD., *Natura, idillio e «souffrance»: Leopardi in «Serie Ospedaliera» di Amelia Rosselli*, in MARIA VALERIA DOMINIONI e LUCA CHIURCHIÙ (a cura di), *Leopardi e la cultura del Novecento. Modi e forme di una presenza. Atti del XIV Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 27-30 settembre 2017)*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2020, pp. 305-318.

MADDALENA VAGLIO TANET, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism in Amelia Rosselli's Poetry*, New York, Columbia University, 2017.

MARIA VENERUSO, *La Libellula: alle origini della sperimentazione di Amelia Rosselli*, in «InOpera», II, 3, dicembre 2024, pp. 105-129.

AMBRA ZORAT, *Intorno a libertà e prigionia: alcune riflessioni su Variazioni Belliche di Amelia Rosselli*, in «RiLUnE», n. 2, 2005, pp. 1-11.

ANNALISA ZUNGRI, «*ed è dolce il naufragare in questo / sonno così spiritato*»: proposte di lettura per Serie Ospedaliera, in «Quaderni del '900», n. 16, 2016, pp. 39-48.

## Studi su Dante

ROBERTO ANTONELLI, *La morte di Beatrice e la struttura della storia*, in *Beatrice nell'opera di Dante e nella memoria europea: 1290-1990. Convegno internazionale: 10-14 dicembre 1990*, a cura di M.P. SIMONELLI, con la collaborazione di A. Cerere e M. Spinetti, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 34-56.

MARCO ARIANI, *'Lux inaccessibilis'. Metafore e teologia della luce nel Paradiso di Dante*, Roma, Aracne, 2010.

IGNAZIO BALDELLI, *Linguistica e interpretazione: l'amore di Catone, di Casella, di Carlo Martello e le canzoni del Convivio II e III*, in PALMIRA CIPRIANO, PAOLO DI GIOVANNI, MARCI MANCINI (a cura di), *Miscellanea di studi linguistici in onore di Walter Belardi*, Roma, Il Calamo, 1994, pp. 535-555.

TEODOLINDA BAROLINI, *Dante's poets. Textuality and truth in the Commedia*, Princeton, Princeton University press, 1984.

BRUNO CAPACI (a cura di), *Dante oscuro e barbaro. Commenti e dispute (secc. XVII e XVIII)*, Roma, Carocci, 2009.

MARIO CASELLA, *Sul testo della Divina Commedia*, «Studi danteschi», VIII, pp. 5-84.

DANIELA CASELLI, *Modernist Dante*, in MANUELE GRAGNOLATI, ELENA LOMBARDI, and FRANCESCA SOUTHERDEN, *The Oxford handbook of Dante*, Oxford, Oxford University Press, 2021, 634-650.

CARLA CHIUMMO, *Dante in veste post-risorgimentale (1870-1900)*, in «Studi Rinascimentali», 8, 2010, pp. 57-65.

ANDREA CICCARELLI, *Dante and Italian Culture from the Risorgimento to World War I*, in «Dante Studies, with the Annual Report of the Dante Society», n. 119, 2001, pp. 125-154.

FULVIO CONTI, *il "gran padre degli esuli". Il mito di Dante fra gli esuli politici italiani nel Risorgimento*, in ROSA MARIA DELLI QUADRI (a cura di), *Storie di esuli. Mediterraneo Atlantico e oltre*, Napoli, Guida editori, 2024, pp. 35-52.

GIANFRANCO CONTINI, *Un'idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976.

ALFREDO COTTIGNOLI, *Mazzini e l'amor patrio di Dante (24 settembre 2011)*, in ID. (a cura di), *Dante nel Risorgimento italiano*, «Lecture Classensi», vol. 40, pp. 21-38.

MARIA CORTI, «*Esposizione sopra a Dante*» di Eugenio Montale, in EAD., *Metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 1969, pp. 53-62.

BENEDETTO CROCE, *Il monoteismo dantesco. Due lettere*, in «La Critica», 1, 1903, pp. 230-232.

ID., *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. XLVII. La critica erudita della letteratura e i suoi avversari*, in «La Critica», 11, 1913, pp. 261-275.

ID., *La poesia di Dante*, a cura di GIORGIO INGLESE, Napoli, Bibliopolis, 2021.

CARLO DIONISOTTI, *Varia fortuna di Dante*, in ID., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 255-303.

T. S. ELIOT, *Dante*, in ID., *Selected essays*, London, Faber & Faber, 1932, pp. 237-277.

T. S. ELIOT, *Dante* [1920], in ID., *The Sacred Wood. Essays on poetry and criticism*, London, Methuen&co, 1957, pp. 159-171.

UGO FOSCOLO, *Studi su Dante*, parte prima, a cura di G. Da Pozzo, Edizione Nazionale delle Opere, vol. IX, Firenze, Le Monnier, 1979.

ENRICO GHIDETTI, *La Società Dantesca, e il «Dante del '21». Cronaca di un'edizione*, in DANTE ALIGHIERI, *Le opere di Dante. Testo critico 1921 della Società Dantesca Italiana*, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 9-49.

GUGLIELMO GORNI, *Costanza della memoria e censura dell'umano nell'antipurgatorio*, in «Studi danteschi», n. 44, 1982, pp. 54-70.

ID., *Dante nella selva. Il primo canto della Commedia*, Firenze, Franco Cesati editore, 2002.

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Presenze della Divina Commedia nella poesia del Novecento*, in MARGHERITA QUAGLINO e RAFFAELLA SCARPA (a cura di), *Metodi Testo Realtà. Atti del Convegno di Studi (Università degli Studi di Torino, Torino, 7-8 maggio 2013)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014, pp. 69-100.

RENÉ GUÉNON, *L'esoterismo di Dante*, Milano, Adelphi, 2021.

ROBERT HOLLANDER, *Il Virgilio dantesco: la tragedia nella «Commedia»*, Firenze, Olschki, 1983.

ID., *Paradiso XXX*, in «Studi danteschi», LX, 1988, pp. 1-33.

AMILCARE A. IANNUCCI, *Beatrice in Limbo: A Metaphoric Harrowing of Hell*, in «Dante Studies», 97 (1997), pp. 23-45.

GIUSEPPE LEDDA, *Tópoi dell'indicibilità e metaforismi nella Commedia*, «Strumenti critici», 1, gennaio 1997, pp. 117-140.

ID., *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Ravenna, Longo, 2002.

ID., *Modelli biblici nella Commedia: Dante e san Paolo*, in ID. (a cura di), *La Bibbia di Dante. Esperienza mistica, profezia e teologia biblica in Dante. Atti del Convegno internazionale di studi (Ravenna, 7 novembre 2009)*, Ravenna, Longo Editore, 2011, pp. 179-216.

GIANCARLO MAZZACURATI, *La critica dantesca di Francesco Torraca tra due generazioni desanctisiane*, in ID., *L'albero dell'Eden. Dante tra mito e storia*, Roma, Salerno Editrice, 2007, pp. 169-195.

GIUSEPPE MAZZINI, *Dell'amor patrio di Dante [1826-1827]*, in ID., *Scritti editi ed inediti*, vol. I, Imola, Galeati, 1906, pp. 3-23.

ID., *Moto letterario in Italia*, in ID., *Scritti editi ed inediti*, vol. VIII, Imola, Galeati, 1910, pp. 347-391.

ID., *Dante [1941]*, in ID., *Scritti editi ed inediti*, vol. XXIX, Imola, Galeati, 1919, pp. 3-15.

ID., *Commento foscoliano alla "Divina Commedia" [1842]*, in ID., *Scritti editi ed inediti*, vol. XXIX, Imola, Galeati, 1919, pp. 33-47.

GUIDO MAZZONI, *Il nome di D. e le due società italiane intitolate da lui*, in ID., *Almae luces Malae cruces. Studii Danteschi*, Bologna, Zanichelli, 1941, pp. 89-98.

EUGENIO MONTALE, *Dante ieri e oggi*, in ID., *Sulla Poesia*, a cura di GIORGIO ZAMPA, Mondadori, Milano 1976 pp. 15-34

VINCENZO MONTI, *Discorso recitato dal Cittadino Vincenzo Monti Commissario del Potere Esecutivo della Repubblica Cisalpina [1797]*, in ID., *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassinetti, prefazione di Gennaro Barbarisi, Ravenna, Longo, 1998.

UBERTO MOTTA, *La poesia di Dante. Da Croce a Contini*, in CRISTINA CAPPELLETTI (a cura di), *Il centro e il cerchio. Convegno dantesco. Brescia, Università Cattolica, 30-31 ottobre 2009*, «Testo», 61-62, anno XXXII, gennaio-dicembre 2011, pp. 45-64.

GIOVANNI PAPINI, *Il dantismo*, in ID. e GIOVANNI PREZZOLINI, *La coltura italiana*, Firenze, Lumachi, 1906, pp. 61-67.

ERNESTO GIACOMO PARODI, *Moderno antidantismo, a proposito di recenti pubblicazioni di Georg Trobridge, Howard Candler, Giuseppe Prezzolini e Giovanni Papini, G.L. Passerini*, in «Bulettno della Società Dantesca Italiana», vol. XIII, f. 2, giugno 1906, pp. 121-148.

EMILIO PASQUINI, *Le metafore della visione nella Commedia (23 febbraio 1985)*, in ALDO VALLONE (a cura di), *Letture classensi. Volume sedicesimo*, Ravenna, Longo editore, 1987, pp. 129-151.

DANIELE MARIA PEGORARI, *Amore cercato, amore perduto: Dante, Beatrice, Montale*, in «Dante: Rivista internazionale di studi su Dante Alighieri», vol. 4, 2007, pp. 55-76.

LINO PERTILE, *La puttana e il gigante. Dal Cantico dei Cantici al Paradiso terrestre di Dante*, Ravenna, Longo Editore, 1998.

JACQUELINE RISSET, *Dante scrittore*, Milano, Mondadori, 1984.

EAD, *Traduction et mémoire poétique. Dante, Scève, Rimbaud, Proust...*, Paris, Hermann, 2007.

VITTORIO RUSSO, *Beatrice “beatitudinis non artifex” nella “princeps” (1576) della «Vita Nuova»*, in *Beatrice nell’opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990: atti del Convegno internazionale: 10-14 dicembre 1990*, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 77-86.

PASQUALE SABBATINO, «*Noi volevamo la patria, e la patria fu per noi tutto*». *Dante e l’identità della nuova Italia in Francesco De Sanctis*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», anno 116°, serie IX, n. 2, luglio-dicembre 2012, pp. 495-511.

MARCO SANTAGATA, *Cognati e amanti. Francesca e Paolo nel V dell’Inferno*, «Romanistisches Jahrbuch», 48, 1997, pp. 120-156.

GIUSEPPE SANGIRARDI, *La ‘mondializzazione’ di Dante: linee guida per un’esplorazione*, in «Italianistica: Rivista di letteratura italiana», vol. 49, n. 2, maggio-agosto 2020, pp. 11-24.

CHARLES S. SINGLETON, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino, 1978.

PASQUALE STOPPELLI, *Il canto di Casella: seduzione estetica e valori etici*, in ENRICO MALATO, ANDREA MAZZUCCHI (a cura di), *Lectura Dantis romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio I. canti I-XVII*, Roma, Salerno editrice, 2015, pp. 48-64.

DUCCIO TONGIORGI, «*Il profeta della nazione*». *Dante nel Risorgimento*, in GIOVANNA FROSINI e GIUSEPPE POLIMENI (a cura di), *Dante, l’italiano*, Firenze, Accademia della Crusca, 2021, pp. 49-56.

ID., *Variazioni di canone. Dante nelle antologie scolastiche fra Sette e Ottocento*, in FLORIANA CALITTI, SANDRO COVINO, ENRICO TERRINONI (a cura di), *La “varia fortuna” di Dante in Italia e in Europa*, Alessandria, Edizioni dell’Orso, 2024, pp. 155-166.

JOËL F. VAUCHER-DE-LA-CROIX, *Il dantismo fra ’800 e ’900*, in ADELE DEI (a cura di), *L’Istituto di studi superiori e la cultura umanistica a Firenze*, vol. II, Ricerca coordinata da Adele Dei, 2016 Pacini Editore, pp. 513-539.

CARLO VECCE, *Beatrice e il numero amico*, in *Beatrice nell’opera di Dante e nella memoria europea, Beatrice nell’opera di Dante e nella memoria europea 1290-1990: atti del Convegno internazionale: 10-14 dicembre 1990*, Firenze, Cadmo, 1994, pp. 101-135.

ALDO VALLONE, *De Sanctis e Dante*, in ID., *Profili e problemi del dantismo otto-novecentesco*, Napoli, Liguori, 1985, pp. 107-128.

NICOLA ZINGARELLI, *La vita, i tempi e le opere di Dante*, Milano, Dottor Francesco Vallardi, 1931, vol. I.

## Opere di altri autori

CHARLES BAUDELAIRE, *Tutte le poesie*, testo francese a fronte, introduzione di Giacinto Spagnoletti, a c. e tradotto da Claudio Rendina, Newton, 1982.

ANDRE BRETON, *Nadja*, Paris, Gallimard, 1998.

DINO CAMPANA, *Canti Orfici*, Milano, BUR Rizzoli, 2017.

GABRIELE D’ANNUNZIO, *Alcyone*, a c. di FEDERICO RONCORONI, Milano, Mondadori, 1982.

MARIA MADDALENA DE' PAZZI, *Parole dell'estesa*, Adelphi, Milano, 1992.

JOHN DONNE, *Poesie*, Milano, BUR, 2007, p. 558.

GIACOMO LEOPARDI, *Canti*, a cura di EMILIO PERUZZI con la riproduzione degli autografi, Milano, Rizzoli, 1981.

ID., *Trattato delle passioni*, in ID., *Zibaldone di pensieri. Edizione tematica condotta sugli Indici leopardiani*, FABIANA CACCIAPUOTI (a cura di), Roma, Donzelli editore, 2018.

ALESSANDRO MANZONI, *I promessi sposi*, a cura di EZIO RAIMONDI E LUCIANO BOTTONI, Roma, Carocci, 2021.

EUGENIO MONTALE, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1977.

GIOVANNI PASCOLI, *Myricae*, Milano, BUR, 2010.

PIER PAOLO PASOLINI, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 2016.

ID., *La Divina Mimesis*, Torino, Einaudi, 1975.

FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di MARCO SANTAGATA, Milano, Mondadori, 2019.

ARTHUR RIMBAUD, *Illuminazioni*, a cura di Ivos Margoni e Cesare Colletta, testo francese a fronte, Milano, BUR, 2018.

ID., *Una stagione all'inferno*, Milano, Longanesi, 1951.

AMELIA ROSSELLI, *Anima: dramma in tre atti*, Torino, S. Lattes & C., 1901.

LEONARDO SINISGALLI, *Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 2020.

WILLIAM SHAKESPEARE, *Amleto*, Milano, BUR, 2006.

## Altri saggi e studi

TIZIANA ARVIGO, *Guida alla lettura di Montale*, Ossi di seppia, Roma, Carocci, 2001.

ANDREA BATTISTINI, *La missione profetica di Dante nel pensiero di Giuseppe Mazzini*, in «Il Pensiero Mazziniano», anno LV, n. 2, aprile-giugno 2000, pp. 52-61.

ZYGMUNT G. BARAŃSKI, *Dante and Montale: the threads of influence*, in ERIC HAYWOOD e BARRY JONES, *Dante Comparisons. Comparative studies of Dante and: Montale, Foscolo, Tasso, Chaucer, Petrarch, Propertius and Catullus*, Dublino, Irish Academic Press, 1985, pp. 11-47.

EAD., *The power of Influence: Aspects of Dante's presence in Twentieth-century Italian Culture*, in «Strumenti critici», n. 53, f. 3, settembre 1986, pp. 343-376.

ROLAND BARTHES, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1993.

PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011.

WALTER BENJAMIN, *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi, 1971.

GIOVANNI BATTISTA BRONZINI, *L'universo contadino e l'immaginario poetico di Rocco Scotellaro*, Bari, Edizioni Dedalo, 1987.

PATRICIA BULLETTI, *Amelia nel Lyceum di Firenze (1908-1937)*, in VIERI DOLARA (a cura di), *Amelia Pincherle Rosselli*, «Quaderni del Circolo Rosselli», 26, 3, 2006, pp. 29-47.

MARINA CALLONI, *(Auto)biografie di intellettuali ebrae italiane: Amelia Rosselli, Laura Orvieto e Gina Lombroso*, in CLOTILDE BARBARULLI, LIANA BORGHI (a cura di), *Visioni in/sostenibili. Genere e intercultura*, Cacigliari, CUEC, 2003, pp. 158-139.

IDA CAMPEGGIANI e STEFANO CARRAI, *Commento*, in EUGENIO MONTALE, *La bufera e altro. A cura di Ida Campeggiani e Niccolò Scaffai, con un saggio di Guido Mazzoni e scritti di Gianfranco Contini e Franco Fortini*, Milano, Mondadori, 2019.

ZEFFIRO CIUFFOLETTI (a cura di), *I Rosselli: epistolario familiare 1914-1937*, Milano, Mondadori, 1997.

GIANFRANCO CONTINI, *L'influenza culturale di Benedetto Croce*, in ID., *Altri esercizi. 1942-1971*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 31-70.

ID., *Introduzione a Ossi di seppia*, in ID., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 3-12.

BENEDETTO CROCE, *Per il centenario di Francesco De Sanctis*, in «La Critica», 15, 1917, pp. 202-203.

ERNST ROBERT CURTIUS, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1992, pp. 411-17.

ERNESTO DE MARTINO, *Morte e pianto rituale nel mondo antico*, Milano, Bollati Boringhieri, 2008.

TIZIANA DE ROGATIS, *Montale tra Eliot e Dante*, in «Annali della Facoltà di lettere e filosofia. Università di Siena», vol. XVII, 1996, pp. 231-264.

FRANCESCO DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Milano, BUR, 2013.

T. S. ELIOT, *Tradition and the Individual Talent*, in ID., *Selected essays*, London, Faber & Faber, 1932, pp. 13-22.

GIUSEPPE FIORI, *Casa Rosselli: vita di Carlo e Nello, Amelia, Marion e Maria*, Roma, Laterza, 2022.

FRANCO FORTINI, *Su alcuni paradossi della metrica moderna*, in ID., *Saggi ed epigrammi*, Milano, Mondadori, 2003, pp. 809-817.

ID., *I poeti del Novecento*, DONATELLO SANTARONE (a cura di), Roma, Donzelli, 2017.

MARGHERITA FRANKEL, *Le code dantesque dans l'œuvre de Rimbaud*, Paris, Nizet, 1975.

YANN FREMY, *Un impossible adieu à la poésie*, in «Parade sauvage», n. 20, Décembre 2004, pp. 139-166.

AURÉLIE GENDRAT-CLAUDEL, «*Per istrada ripeto a mente il Paradiso*». *Dante talismano e bandiera degli esuli italiani in Francia*, in *Culto e mito di Dante dal Risorgimento all'Unità. Atti del Convegno di Studi, Firenze, Società Dantesca Italiana, 23-24 novembre 2011*, «La rassegna della letteratura italiana», anno 116°, serie ix, n. 2, luglio-dicembre 2012, pp. 527-538.

GÉRARD GENETTE, *Figure III*, Torino, Einaudi, 2006 [1992].

ID., *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Torino, Einaudi, 1997.

ANTONIO GRAMSCI, *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1966.

LORENZO GRECO (a cura di), *Montale commenta Montale*, Parma, Pratiche Editrice, 1980.

MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Dislocazioni. Epifanie e metamorfosi in Montale*, Lecce, Piero Manni editore, 1998.

LINDA HUTCHEON, *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 2000.

GIOVANNA IOLI, *Eugenio Montale. Le laurier e il girasole*, introduzione di Marziano Guglielminetti, Centre d'Études Franco-Italien, Université de Turin e de Savoie, Paris-Gèneve, Edition Slatkine, 1987.

CARL GUSTAV JUNG, *Ricordi, sogni, riflessioni*, Milano, Rizzoli, 1998.

ID., *Simbolismo del mandala*, in ID., *Gli archetipi e l'inconscio collettivo*, in ID., *Opere*, 9.1, Torino, Bollati Boringhieri, 2011, pp. 345-377.

GEORGERS KLIEBENSTEIN, *Rimbaud dantesque et cartésien*, in STEVE MURPHY (a cura di), *Lectures des "Poésies" et d'"Une saison en enfer" de Rimbaud*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2009, pp. 317-331.

ROSALIND KRAUSS, *Teoria e Storia della Fotografia*, Milano, Mondadori, 1990.

JULIA KRISTEVA, *Sole nero. Depressione e melanconia*, Roma, Donzelli, 2013.

GILBERTO LONARDI, *Il Vecchio e il Giovane e altri studi su Montale*, Bologna, Zanichelli, 1980.

NIVA LORENZINI e STEFANO COLANGELO, *Giuseppe Ungaretti*, Firenze, Le Monnier, 2012.

ROMANO LUPERINI, *L'incontro e il caso. Narrazioni moderne e destino dell'uomo occidentale*, Bari, Laterza, 2007.

PIER VINCENZO MENGALDO, *La tradizione del Novecento: da D'Annunzio a Montale*, Milano, Feltrinelli, 1975.

ID., *Poeti italiani del Novecento*, Milano, Mondadori, 2018.

EUGENIO MONTALE, *Su "Giorno e Notte": una lettura di Eugenio Montale e una nota di Glauco Cambon*, in «Aut Aut», n. 67, 1962, pp. 44-45.

BICE MORTARA GARAVELLI, *Manuale di retorica*, Sonzogno, Bompiani, 1997.

GIOVANNI PAPINI, *Il Risorgimento*, «La Voce», anno I, n. 29, 1° luglio 1909, pp. 1-2.

NICOLO PASERO, *Satira, parodia e autoparodia: elementi per una discussione (in particolare su Guido Cavalcanti e Adam de la Halle)*, in ALAIN CORBELLARI, JEAN-CLAUDE MUHLETHALER, , BARBARA WAHLEN, *Formes de la critique: parodie et satire dans la France et l'Italie médiévales. Études publiées par Jean-Claude Muhlethaler avec la collaboration d'Alain Corbellari et de Barbara Wahlen*, Parigi, Honoré Champion, 2003, pp. 27-44.

PIER PAOLO PASOLINI, *La libertà stilistica*, in *Officina [1-12; n.s. 1-2]. Bologna 1955-1959*, riproduzione anastatica di tutti i fascicoli, a cura del Centro Studi - Archivio P.P. Pasolini, presentazione di Roberto Roversi, Bologna, Pendragon, 2004.

PAOLO FRANCESCO PIERI, *Dizionario Junghiano. Edizione ridotta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005.

EZRA POUND, *The Spirit of Romance*, New York, New Directions, 1968 [1910].

ID., *Literary Essays of Ezra Pound*, edited by T.S. ELIOT, New York, New Directions, 1968.

MARIO PRAZ, *T.S. Eliot e Dante*, in ID., *Machiavelli in Inghilterra ed altri saggi sui rapporti letterari anglo-italiani*, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 337-364.

JACQUELINE RISSET, *Une saison au Paradis. Rimbaud lecteur de Dante*, in STEFANO AGOSTI (a cura di), *Rimbaud. Strategie verbali e forme della visione*, Pisa, ETS, 1993, pp. 117-127.

MARICA ROMOLINI, *Commento a La bufera e altro di Montale*, Firenze, University press, 2012.

ASOR ROSA, *Letteratura, testo, società*, in ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana. Il letterato e le istituzioni*, vol. I, Torino, Einaudi 1982.

ENRICO TESTA, *Montale*, Milano, Mondadori Education, Milano, 2016.

CORRADO TUMIATI, *Amelia Rosselli scrittrice*, in «Il ponte: rivista di dibattito politico e culturale», 12, 4, 1956, pp. 576-586.

NICOLAS VALAZZA, *Le bateau dans le ciel, de Dante à Rimbaud*, «Parade sauvage», n. 31, 2020, pp. 169-188.

GIOVANNI, MATTEO, FILIPPO VILLANI, *Croniche*, VIII 10, Milano, Borroni e Scotti, 1848.

HARALD WEINRICH, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*, Bologna, il Mulino, 2004.

RICHARD WILHELM (a cura di), *I Ching. Il libro dei mutamenti*, Milano, Adelphi, 1991.

PAOLO ZUBLENA, *Dopo la lirica*, in GIUSEPPE ANTONELLI, MATTEO MOTOLESE e LORENZO TOMASIN (a cura di), *Storia dell'italiano scritto. I. Poesia*, Roma, Carocci, 2014, pp. 403-453.

## Opere e saggi presenti nel Fondo Amelia Rosselli

Il catalogo del fondo è consultabile in:

PAOLO MARINI, MARIA GIOVANNA PONTESILLI, LAURA TAVOLONI (a cura di), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici*, Firenze, Casa editrice Leo S. Olschki, 2024.

DANTE ALIGHIERI, *Convivio*, Milano, BUR, 1952 (FAR 776).

    ID., *Rime. Con l'aggiunta delle ecloghe dei salmi penitenziali e della professione di fede*, Milano, BUR, 1952, p. 58, (FAR 2354).

    ID., *Vita Nuova*, Milano, BUR, 1952 (FAR 129).

    ID., *Opere latine*, Milano, BUR, 1965 (FAR 214).

    ID., *Dante Alighieri*, a cura di SANDRO ONOFRI, presentazione di EDOARDO SANGUINETI, Roma, L'Unità, 1993 (FAR 1419).

ERNST BERNHARD, *Mitobiografia*, Milano, Adelphi, 1969 (FAR 1823).

DINO CAMPANA, *Canti Orfici*, a cura di ENRICO FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1941 (FAR 145).

    ID., *Canti Orfici e altri scritti*, a cura di ENRICO FALQUI, Firenze, Vallecchi, 1952 (FAR 146);

GABRIELE D'ANNUNZIO, *Il fiore della lirica di Gabriele D'Annunzio*, Milano, Edizioni scolastiche Mondadori, 1961 (FAR 2828).

LEONARDO DA VINCI, *Pensieri*, in ID. *Scritti Letterari*, a cura di AUGUSTO MARINONI, Milano, Rizzoli, 1952 (FAR 2354).

ALAIN DANIELOU, *Traité de musicologie comparée*, Paris, Hermann, 1959 (FAR 1881).

PIERO DELLA FRANCESCA, *L'opera completa di Piero della Francesca*, presentazione di ORESTE DEL BUONO, apparati critici e filologici di TIZIANA FRATI, Milano, Rizzoli, 1967 (FAR 566).

MARIO FUBINI, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane. I. Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1962 (FAR 2346 1)

MATILA C. GHYKA, *Essai sur le Rythme*, Paris, Gallimard, 1931 (FAR 2775).

    ID., *Le nombre d'or*, Paris, Gallimard, 1938 (FAR 2545 1).

ENZO GOLINO, GIACINTO SPAGNOLETTI, MARIA CORTI (a cura di), *Dante e l'umanesimo: duecento, trecento, quattrocento*, Milano, Bompiani, 1989 (FAR 380 1).

EUGENIO MONTALE, *La Bufera e altro*, Vicenza, Neri Pozza, 1956 (FAR 143).

    ID., *La Bufera e altro*, Milano, Mondadori, 1963 (FAR 119).

GIANNI POZZI, *La Poesia italiana del novecento. Da Gozzano agli ermetici*, Torino, Einaudi, 1965 (FAR 2269).

EDGAR ALLAN POE, *The Poems and Three Essays on Poetry*, Oxford University Press, London 1948 (FAR 1547).

SALVATORE QUASIMODO, *Tutte le poesie*, Milzano, Mondadori, 1965 (FAR 800).

GIORGIO SIEBZEHNER-VIVANTI, *Dizionario della Divina Commedia*, Milano, Feltrinelli, 1965 (FAR 273).

ROBERT SWANN, *The Making of Verse a Guide to English metres*, London, Sigwick & Jackson, 1955 (FAR 648).

GIUSEPPE UNGARETTI, *Vita di un uomo. I. Poesie. l'Allegria. 1914-1919*, Milano, Mondadori, 1954 (FAR 2688).

ID., *Vita di un uomo. V. Il dolore. 1937-1946*, Milano, Mondadori, 1966 (FAR 1979 4).

## Siti e strumenti

Archivio per la Memoria e la Scrittura delle Donne "Alessandra Contini Bonacossi" (consultabile sul sito <https://archiviodistatofirenze.cultura.gov.it/memoriadonne/cartedidonne/index.html> ).

*Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995.

Dizionario Biografico degli Italiani:

GIOVANNA AMATO (a cura di), *Pincherle, Amelia*, in *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 83* (2015), (consultabile sul sito: [https://www.treccani.it/enciclopedia/amelia-pincherle\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/amelia-pincherle_(Dizionario-Biografico)/)).

FULVIO CONTI (a cura di), *Nathan, Ernesto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 77 (2012) (consultabile sul sito: [https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-nathan\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ernesto-nathan_(Dizionario-Biografico)/) ).

Enciclopedia Dantesca Treccani (consultabile sul sito: [https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia\\_Dantesca/](https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca/) ).

Grande Dizionario della Lingua Italiana (consultabile sul sito: <https://www.gdli.it/> ).

Sito del museo Centre Pompidou (consultabile sul sito: <https://www.centrepompidou.fr/en/> ).

Vocabolario Treccani dell'italiano online (consultabile sul sito: <https://www.treccani.it/vocabolario/> )