

Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'*Inferno* in *Variazioni belliche*

Clara Santarelli
(Università di Bologna)

Publicato: 10/10/2022

Abstract – Through the textual analysis of eight poems from *Variazioni belliche*, the article intends to demonstrate how Amelia Rosselli's appropriation of *Inferno* V mainly presents a metapoetic connotation. Dantean echoes in *Poesie* (1959), the collection's first section, embody a kind of poetry in which the lyrical I has a distinctive role – hence, the use of the free verse, even if already projected towards the spazio metrico, the fixed form which has the task to distinguish Rosselli's poetry from the previous lyrical tradition. On the contrary, in *Variazioni* (1960-1961), the second section of the volume, the strong lyrical subject conveyed by Paolo and Francesca's canto collides with the «pretesa di universalità» of Rosselli's new poetic form. This conflict results in a deep fracture within the lyrical voice.

Keywords – Amelia Rosselli; Dante; *Inferno* V; Intertextuality; Metric space.

Abstract – Attraverso l'analisi di otto testi selezionati da *Variazioni belliche*, il contributo si propone di dimostrare che le riscritture rosselliane di *Inferno* V sono rette da una tensione preminentemente metapoetica. Nella prima sezione del libro del 1964, *Poesie* (1959), i frammenti danteschi rappresentano una poesia fortemente marcata in senso soggettivo e per questo legata al verso libero, ma già occhieggiante lo spazio metrico, la forma chiusa che l'avrebbe contraddistinta rispetto alla precedente tradizione lirica. Nella seconda sezione della raccolta, *Variazioni* (1960-1961), invece, le riscritture del canto di Paolo e Francesca, ancora portatrici di una poesia in cui si impone l'io lirico, entrano in collisione con la «pretesa di universalità» della nuova metrica rosselliana scatenando una profonda spaccatura all'interno della voce lirica.

Parole chiave – Amelia Rosselli; Dante; *Inferno* V; Intertestualità; Spazio metrico.

Santarelli, Clara, *Amelia Rosselli legge Dante. Il V canto dell'Inferno in Variazioni belliche*, «Finzioni», n. 3, 2 - 2022, pp. 107-136
clara.santarelli@studio.unibo.it
<https://doi.org/10.6092/issn.2785-2288/15622>
finzioni.unibo.it

«Io sono profondamente dantesca e non potrò liberarmene, non c'è niente da fare»:¹ così nel 1995 rispondeva Amelia Rosselli a Pasqualina Deriu, la quale, nonostante la poeta avesse rivendicato la conoscenza «quasi a memoria» della *Commedia* come origine del tema infernale nella propria poesia, aveva obiettato che il suo inferno non sembrava «di tipo dantesco» ma piuttosto «una malattia della vita». Questo appunto, però, non scalfì la posizione di Rosselli, che anzi sottolineava come, proprio come lei, «anche Dante parla[sse] per metafore».² Non era la prima volta che Rosselli menzionava Dante: nel '79 dichiarava che nella prima sezione di *Variazioni belliche, Poesie*, si era permessa «ogni sorta di gioco linguistico o neoclassicismo o dantismo»,³ e che fra i suoi modelli italiani era da ricordare anche Dante, compreso quello delle «opere giovanili».⁴ Due anni dopo, parlando dei neologismi presenti nella sua poesia e in particolare di quelli frutto della commistione di diversi codici linguistici, Rosselli sembrava addurre il 'sommo poeta' come esempio legittimante⁵ di tale pratica. Nel 1987, lo studio «a modo [suo]» di «un canto dell'*Inferno*» e delle poesie di Bachmann è indicato come ciò che aveva suscitato la «scintilla»⁶ per la scrittura di *Impromptu*. L'anno seguente l'autrice prima attribuiva il merito della conservazione della lingua italiana durante gli anni passati negli Stati Uniti alla lettura e al commento di Dante da parte della nonna Amelia Pincherle,⁷ poi replicava affermativamente riguardo all'influenza delle *Rime petrose* dantesche sul «ritmo concreto» che riconosceva alla lingua italiana.⁸ Nel 1992, invece, ricordando le letture di nonna Amelia, a una domanda sugli effetti di tali lezioni, Rosselli rispondeva di aver «divorato tutto Dante e il Trecento fiorentino appena possibile».⁹ Infine, sempre nel '92, riguardo alle sue abitudini di ri-lettura, la poeta affermava: «Dante lo rileggo ogni tanto, un canto qua e un canto là, proprio come esercizio».¹⁰

¹ A. Rosselli, *Ho scritto abbastanza* [1995], in M. Venturini, S. De March (a cura di) *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1964-1995)*, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 172-182: 179. D'ora in avanti il volume sarà indicato con l'abbreviazione CI. Utilizzerò abbreviazioni anche per riferirmi ai seguenti testi: F. Carbognin, *Le armoniose dissonanze. Spazio metrico e intertestualità nella poesia di Amelia Rosselli*, Bologna, Gedit, 2008 = AD; E. Tanello, G. Devoto (a cura di), «Trasparenze», 17-19, 2003 = TRASP; E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007 = FEI; D. La Penna, «La promessa d'un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci, 2013 = PSL.

² *Ibidem*.

³ CI, *A cavalcioni dell'avanguardia* [1979], pp. 183-190: 185.

⁴ Ivi, p. 188. Anche nel 1987 (CI, *Fatti estremi* [1987], pp. 79-90: 87) Rosselli, facendo una breve lista degli autori che maggiormente l'avevano influenzata, fa il nome di Dante, sottolineando la lettura approfondita anche delle «opere giovanili o minori».

⁵ CI, *È molto difficile essere semplici* [1981], pp. 41-57: 55: «In questo periodo sto rileggendo la *Divina Commedia* e noto che Dante spesso usa parole di origine celtica. Alcune forse erano in uso all'epoca, altre sono invenzioni, altre ancora importate in seguito a viaggi».

⁶ CI, *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], pp. 191-222: 209.

⁷ CI, *Poesia non necessariamente ascientifica* [1988], pp. 102-111: 103.

⁸ Ivi, p. 105.

⁹ CI, *Paesaggio con figura* [1992], pp. 265-319: 277.

¹⁰ CI, *Esco dalla realtà ed entro in un'altra* [1992], pp. 320-327: 327.

Tali dichiarazioni portano a pensare che Dante abbia avuto un ruolo non secondario nella vita di Amelia Rosselli, in primo luogo in quanto ‘monumento’ della lingua paterna. Per quanto riguarda invece la prassi poetica,¹¹ anche se si è spesso parlato piuttosto genericamente di dantismo rosselliano, questo non è mai stato oggetto specifico di uno studio, anche se la sua importanza si è resa evidente nei lavori relativi all’intertestualità rosselliana di Francesco Carbognin¹² e Daniela La Penna.¹³ In questi studi, oltre a essere emerso come i rilievi danteschi affiorino sempre contaminati da *senbals* provenienti da altri modelli, è stato appurato come Dante sia presente nel testo rosselliano quando l’autrice svolge riflessioni metapoetiche.¹⁴

Mi sembra opportuno partire proprio dall’intertestualità rosselliana, alla cui fenomenologia è stata dedicata una serie di interessanti studi.¹⁵ In generale, si può sostenere che i modelli della poesia di Amelia Rosselli siano sottoposti a un’irriverente, ma metodica, ‘mis-interpretazione’:¹⁶ avvicinati tramite una pratica di lettura che predilige un approccio musicale, «ritmic[o] e

¹¹ Le poesie di Amelia Rosselli e il saggio *Spazi metrici* saranno sempre tratti da A. Rosselli, *L’opera poetica*, Milano, Meridiani Mondadori, 2012; ricorrerò alle seguenti sigle: OP, *L’opera poetica*; VB, *Variazioni belliche*; SM, *Spazi metrici*; SO, *Serie ospedaliera*; DOC, *Documento*; DTL, *Diario in tre lingue*.

¹² F. Carbognin, ‘Attraversando’ Montale: uno stile in formazione in AD, pp. 45-66. Carbognin, attraverso l’analisi del componimento *perché io non voli...* (VB, p. 34), offre un esempio del «processo di *contaminatio* e [...] rifrazione» (p. 57) al quale Rosselli sottopone i propri ipotesti, Montale e Dante.

¹³ D. La Penna, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, in PSL, pp. 121-152: analizzando i versi 53-59 de *La libellula*, individua la «fusione di due ipotesti», quello montaliano e quello dantesco (*Purgatorio* I, 70-72), che solleva «il problema della qualità della citazione dantesca», anche in rapporto col «più vasto contesto del sistema delle citazioni/allusioni dantesche» presenti nel poemetto (p. 133).

¹⁴ Nel testo rosselliano *perché io non voli, purché tu non...* Carbognin ha ricondotto l’opposizione fra Dante e Montale a quanto Rosselli annotava in *Diario in tre lingue* riflettendo sul secondo, la cui bravura metrica appariva alla poeta limitata dall’«irregolarità» propria del «ritmo moderno dovut[a]» alla «varietà di *durata* (irrazionale musicale) della sillaba» (DTL, p. 601), ovvero, chiosa Carbognin, dall’«irregolarità» del «ritmo» determinata dall’attenzione «prestata dal poeta moderno ai dati contenutistici» (p. 63). In *Perché io non voli...* alla «forma [...] fortemente ‘intenzionata’ nel senso del significato» montaliana è contrapposta «una forma di rappresentazione lirica oggettivamente necessitata e coerente» storicamente esemplificata dall’«allegorismo dantesco» (F. Carbognin, ‘Attraversando’ Montale, in AD, pp. 45-66: 65). La Penna, invece, passate in rassegna le tracce dantesche presenti ne *La libellula*, e più in particolare quelle di *Purgatorio* XXIV, conclude che si tratta di una «ripresa strategica sintonica con il progetto di rinnovamento stilistico» rosselliano, che, riconoscendo gli «attraversamenti come tappe fondamentali della propria autobiografia culturale», attribuisce a Dante il compito di rendere riconoscibile «la testualità organizzata come biografia» (D. La Penna, *Trasformazione e memoria incipitaria nella Libellula*, in PSL, pp. 121-152: 136).

¹⁵ Si possono menzionare quelli di E. Tandello (*Un discorso appena un po’ più largo: Scipione*, in TRASP, pp. 193-207; FEI); di S. Giovannuzzi (*Amelia Rosselli e la funzione Campana*, in TRASP, pp. 133-154); di N. Lorenzini (*Memoria testuale e parola ‘inaudita’: Amelia e Gabriele*, in TRASP, pp. 155-171); di F. Carbognin (*Attraversando Montale’: uno stile in formazione e Una grammatica della dissonanza: Amelia Rosselli e Georg Trakl*, in AD, rispettivamente a pp. 45-66 e 67-88); di D. La Penna (PSL); di C. Carpita («At the 4 pts. of the turning world». *Dialogo e conflitto con l’opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli*, «Per Leggere», v. 12, n. 22, 2012, pp. 81-106).

¹⁶ Cfr. N. Lorenzini, *Memoria testuale e parola ‘inaudita’*, in TRASP, pp. 155-171: 155 e 156; E. Tandello, *Un discorso appena un po’ più largo: Scipione*, in TRASP, pp. 193-207: 198; L. Barile, *Amelia Rosselli*, in C. Segre, C. Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, t. III (Ottocento – Novecento), Torino, Einaudi, 1999, pp. 1629-1642: 1631.

timbric[o]», ad uno prettamente filologico,¹⁷ i testi all'altro sono sottoposti alle restrizioni della «pronuncia provocatoriamente ‘analfabeta’»¹⁸ della poeta trilingue, che se ne appropria straniandoli e rendendoli funzionali alla definizione delle «proprie coordinate poetiche».¹⁹ La fruizione anzitutto sonora e ritmica degli ipotesti si traduce nella loro «disseminazione» nel testo, pratica che, oltre a favorirne «la rielaborazione ‘musicale’», assommandosi a un'altra tendenza intertestuale di Rosselli, l'«ibridazione», rende difficile non solo riconoscere gli ‘eventi’ intertestuali, ma anche attribuirli univocamente a una fonte,²⁰ esercizio reso ancor più arduo dalla reticenza che l'autrice ha sempre mostrato riguardo ai propri ipotesti.²¹

Tenendo conto del funzionamento del dispositivo intertestuale rosselliano, ho provato ad affrontare il problema del dantismo nell'opera di Amelia Rosselli svolgendo una sistematica schedatura delle non poche emergenze dantesche che mi è parso di riconoscervi. A parte alcuni casi più rari di citazione quasi *verbatim*, come in *a Braibanti*,²² in cui le «disperate | grida» (v. 4) in rima con la parola «guida» (v. 5), sono una quasi perfetta trascrizione delle «disperate | strida» di *Inferno* I, 115 (che a loro volta rimano con «guida», v. 113), e i versi 37-38, «sette | porte all'entrata del tuo magnifico castello», sono la ripresa del testo di *Inferno* IV, in cui il «nobile castello | sette volte cerchiato d'alte mura» (vv. 106-107) rende necessario, per raggiungere gli «spiriti magni» (v. 119), l'attraversamento di «sette porte» (v. 110), solitamente le riscritture rosselliane prevedono un maggiore occultamento della fonte dantesca.

Talvolta, Rosselli fonde passi diversi della *Commedia*, come in *Roberto chiama la mamma...*,²³ in cui ai versi 8-9 («car le foglie secche e gialle rapiscono | il vento che le batte») potrebbero

¹⁷ AD, p. 46; nel libro è offerto l'esempio del caso di Montale, che, come appare in *Diario in tre lingue*, è «primariamente avvicinato e interpretato da Rosselli sotto il profilo dell'orchestrazione sonora del testo» (p. 31); tale approccio è verificabile anche nei testi posseduti dall'autrice, come fa presente Carbognin nella sua introduzione a *Variazioni belliche* (F. Carbognin, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1270-1310: 1296): «i testi di d'Annunzio, di Campana, di Montale, di Trakl, di Rimbaud sono costellati di sottolineature che evidenziano la scansione metrica del verso e i richiami fonici tra le parole».

¹⁸ AD, p. 46. Vedi anche quanto scrive G. Palli Baroni (*Lapsus o 'semantica rivoluzione'?*, in A. Cortellessa (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: 44) che, anche attraverso l'analisi di *del tuo ob nulla...* (VB, p. 10), identifica l'origine della pronuncia ‘analfabeta’ nella «saggezza frutto d'inesperienza» e nell'«obliquità [...] dello sguardo che indirizza e regola la parola», che danno luogo a un'«originale ‘esperienza’».

¹⁹ FEI, p. 89.

²⁰ F. Carbognin, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1270-1310: 1296; Carbognin porta come esempio «il modulo [i]o non so», che «pare riferibile tanto a diversi luoghi di Montale, quanto a Campana e a Scipione».

²¹ N. Lorenzini, *Memoria testuale e parola 'inaudita'*, in TRASP, pp. 155-171: 155. Esempio il caso de *La libellula*: il testo, infatti, nella ri-edizione uscita per la casa editrice milanese SE nel 1985, è seguito dalle *Note a 'La libellula'* (A. Rosselli, *Note a 'La libellula'*, consultabile in S. Giovannuzzi, *Commento a Serie ospedaliera*, in OP, pp. 1311-1344: 1314-1316), che contengono una lista di quelli che dovrebbero essere gli ipotesti del poemetto. In questo elenco sono presenti, oltre a Rosselli stessa, Campana, Scipione, Rimbaud e Montale. Tuttavia, il catalogo non è accurato né completo, dal momento che, oltre a non essere indicate tutte le effettive occorrenze dei modelli elencati, molte delle fonti de *La libellula* non sono menzionate: fra queste c'è anche Dante (S. Giovannuzzi, *Commento a Serie ospedaliera*, in OP, pp. 1311-1344: 1332).

²² SO, pp. 248-249.

²³ VB, p. 7.

essere miscelati *Inferno* III, 109-114 (Caron dimonio, [...] | batte col remo qualunque [anima dannata] 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) e *Inferno* V, 31-32 («La bufera infernal, [...] | mena li spirti con la sua rapina»). Talaltra, Dante è mescolato con altri autori, tant'è che in *E cosa voleva quella folla...*²⁴ (vv. 18-20: «quel fuoco che ora balugina come | un vecchio tronco | del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido») è possibile riconoscere la stratificazione di ben due ipotesti oltre a quello dantesco (*Inferno* V, 83 «dolce nido»), ovvero *Piccolo testamento* di Montale²⁵ (vv. 1 «Questo che a notte balugina» e 11-12 «d'una speranza che bruci più lenta | di un duro ceppo nel focolare») e *X agosto* di Pascoli.²⁶

Un altro procedimento rosselliano è la trasformazione delle figure retoriche dantesche. Ciò può avvenire attraverso un processo di ipocodifica,²⁷ come accade con le tre similitudini ornitologiche di *Inferno* V, quando le «gru» (vv. 40-43), gli «stornei» (vv. 46-49) e le «colombe» (vv. 82-84) sono trasformati in generici «uccellacci» (*Dialogo con i poeti*, v. 5),²⁸ oppure tramite la conversione in una più comune espressione figurata, come nel caso di *Paradiso* III, 10-18, la cui preziosa immagine della «perla in bianca fronte» (atta a spiegare quanto le anime del cielo della Luna appaiano evanescenti), potrebbe forse produrre quella che sembra una versione 'analfabeta' del più noto modo di dire, la fronte «perlata» di sudore (*Prendevo la spada e gridavo...*, vv. 5-6 «la mia fronte è | perlata di sudore»),²⁹ o, ancora, grazie alla parodizzazione, come accade forse in *Son così sola, e ti amo tanto...*,³⁰ se nei «polli» ammaestrati (vv. 4-5) riconosciamo un'allusione ai volatili di *Inferno* V.

Altre volte, invece, Rosselli recupera *topoi* e sequenze narrative della *Commedia* 'traducendoli' nel proprio idioletto poetico. Un esempio calzante è quello della terzina purgatoriale del lampadoforo,³¹ che si può riconoscere nelle principali raccolte di versi della poeta: *Variazioni belliche*

²⁴ VB, p. 20.

²⁵ E. Montale, *Tutte le poesie*, Milano, Meridiani Mondadori, 1984, p. 275.

²⁶ G. Pascoli, *Myricae*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2010, pp. 319-320.

²⁷ U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1985, pp. 190-192; tale procedimento è stato riconosciuto da Carobognin (cfr. AD, pp. 53-56) nel trattamento rosselliano della fonte montaliana, che viene «scomposta in dettagli tematico-lessicali [...] retorici [...], lessicali» (p. 53).

²⁸ SO, p. 265; cfr. S. Giovannuzzi, *Commento a Serie ospedaliera*, in OP pp. 1311-1344: 1340: «il colore infernale della prima strofe di *Dialogo con i Poeti* è largamente debitore del V canto dell'*Inferno*».

²⁹ VB, p. 64. Nella variazione sono presenti diversi possibili ricalchi danteschi, fra i quali il «mare che geme» (v. 5), che potrebbe forse essere umanizzazione di quello mugghiante di *Inferno* V (vv. 28-29: «Io venni in loco d'ogne luce muto, | che mugghia come fa mar per tempesta») e i versi 17-18 («trovava polvere e pipistrelli e formicaioli | e donnaioli sul suo cammino di erbe basse. Sotto al suo | piede si fermava la luce»), in cui parrebbe allestita una parodizzazione della *nekyia* dantesca, in quanto il «cammino» rosselliano, pur avvolto nell'oscurità, non è smarrito in una «selva», ma fra «erbe basse».

³⁰ SO, p. 275, vv. 4-7: «Noialtri ce ne ridiamo | della bufera, tu ammaestri i polli con le | tue lacrime, da buon mercato, il tuo usare | la parola amore»; questi versi sembrano ricchi di richiami a *Inferno* V. Oltre ai «polli», troviamo la «bufera», che, avvicinata al lemma «amore» ricorda la «bufera infernal» dantesca (v. 31) e le «lacrime», che penso si rifacciano al pianto di Paolo (vv. 139-140: «Mentre che l'uno spirito questo disse, | l'altro piangèa»).

³¹ *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».

(*nullo*: «il sicuro | ormezzare della tua candela di notte si | spezza», vv. 4-6),³² *Serie ospedaliera* (*Severe le condanne a tre...*: «tu lanterna | che credevi guidare, io manovella rotta» vv. 6-7)³³ e *Documento* (*Hanno fuso l'ordigno di guerra...*: «è il dovere a farti strada come fosse | una sbiadita lanterna e spaccata che | nulla illumina salvo che il tuo piede | che sbaglia» vv. 13-16).³⁴ La lingua 'analfabeta' della poeta fa anche sì che alcune memorie dantesche siano da recuperare seguendo false piste etimologiche, come nel caso del verso 2 di *Tu con tutto il cuore ti spaventi*,³⁵ «l'aria che ti scuote e ti perde», eco di *Inferno* v 31-33 («la bufera infernal [...] | mena li spirti con la sua rapina; | voltando e percotendo li molesta») e 89 («aere perso»). L'aggettivo 'perso' (che indica un colore fra il nero e il purpureo)³⁶ è infatti trasformato nel verbo 'perdere'; tuttavia, ritengo che Rosselli conoscesse il vero significato del termine: nel «sangue violaceo di violetta abbandonata» (v. 14) di *Prendevo la spada e gridavo...* credo infatti che il modello del canto dei lussuriosi (vv. 89-90 «...per l'aere perso | noi che tignemmo il mondo di sanguigno») potrebbe aver innescato quello dell'Ofelia shakespeariana,³⁷ che, venuta a conoscenza dell'assassinio del padre, distribuisce fiori alla corte danese dicendo: «I would give you some violets, but they withered all when my father died».³⁸

Un canto, tuttavia, per la sua pervasività nel tessuto testuale rosselliano,³⁹ si è distinto rispetto agli altri: *Inferno* v.⁴⁰ Alcuni nuclei tematici del canto dei lussuriosi, infatti, sembrerebbero

³² VB, p. 12.

³³ SO, p. 220. Nel componimento (vv. 4-6 «... la mia mente molto severa, logica | disperata di tanto vuoto: una battaglia, due, tre battaglie | perdute») è presente anche il tema del conflitto interiore come battaglia, quello della psicomachia, che si incontra anche in *Inferno* II, 4-6: «m'apparecchiava a sostener la guerra | sì del cammino e sì de la pietate, | che ritrarrà la mente che non erra».

³⁴ DOC, pp. 394-395.

³⁵ SO, p. 291.

³⁶ Cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, *Inferno*, Bologna, Zanichelli, 2013, p. 91.

³⁷ Cfr. FEI, pp. 68-71 per altre occorrenze della figura di Ofelia nell'opera di Amelia Rosselli.

³⁸ W. Shakespeare, *Amleto*, Milano, BUR Teatro, 2006, p. 402.

³⁹ Ho rinvenuto echi del secondo cerchio in quaranta poesie, diciassette in *Variazioni belliche* (1964), nove in *Serie ospedaliera* (1969), quattordici in *Documento* (1976), con l'aggiunta del caso particolare della lassa ventitreesima del poemetto *La libellula* nella redazione del 1963.

⁴⁰ Per quanto riguarda gli indizi di una esplicita attenzione di Rosselli nei confronti del canto v è da segnalare la sua iscrizione al quindicesimo convegno internazionale di poesia organizzato dal Rotterdam Arts Council nel 1984, che invitava i partecipanti a tradurre e riscrivere alcuni frammenti di *Inferno* v. Non sembra siano rimaste tracce di questo lavoro rosselliano, dal momento che nel Fondo Amelia Rosselli conservato presso il Centro manoscritti Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia sono presenti solo fotocopie del canto: il canto a cura di Natalino Sapegno per La Nuova Italia, privo di note manoscritte; il canto tradotto in tedesco da Hermann Gmelin Stuttgart per Reclam, privo di appunti; le fotocopie della prefazione e della postfazione al canto nell'edizione olandese tradotta da Frederica Bremer per H.D. Tjeenk Willink & Zoon N.V.; il canto tradotto in inglese e commentato da Charles Singleton per la Princeton University Press (ringrazio il professor Carbognin per avermi fornito queste informazioni). Per quanto riguarda la presenza di testi danteschi all'interno della biblioteca personale dell'autrice, conservata presso la Biblioteca di Lingue dell'Università della Tuscia, esiste al momento l'elenco parziale (305 libri su un totale di circa 2500 testi) fornito da Carbognin, in cui compare una copia del *Convivio* e una delle *Rime* (F. Carbognin, *La biblioteca personale di Amelia Rosselli*, in TRASP, pp. 215-225: 216: «Dante Alighieri, *Convivio*, Milano, Rizzoli, 1952» e «Dante Alighieri, *Rime*, con l'aggiunta delle *Ecloghe dei Salmi penitenziali* e della *Professione di fede*, note di Gustavo Rodolfo Ceriello, Milano, Rizzoli, 1952»).

essere stati particolarmente produttivi: la «bufera infernal» (*Inferno* v, 31) metafora della passione;⁴¹ le similitudini ornitologiche (*Inferno* v, 40-43; 46-49; 82-84); il tema dell'inutilità della preghiera dei dannati (*Inferno* v, 91-93). Ma non sono solo questi i passi oggetto della riscrittura di Rosselli, che sembrerebbe interessarsi in modo attento e non privo di complessità al canto.

Attraverso l'analisi di un piccolo *corpus* di testi rosselliani, tutti appartenenti a *Variazioni belliche*,⁴² tenterò di mostrare che *Inferno* v è per la voce poetante emblema di un tipo di poesia, nei confronti del quale la posizione dell'io muta nel tempo. Più nello specifico, in *Poesie (1959)*⁴³ i lacerti danteschi sembrano i vessilli di una poesia ancora fortemente marcata in senso soggettivo (infatti, sotto il profilo metrico le componenti emotive e psicologiche appaiono ancora preponderanti, determinando l'imporsi del verso libero), ma in procinto di approdare alla soluzione della «problematica metrica»⁴⁴ che l'avrebbe distinta dalla precedente tradizione lirica, grazie all'instancabile sperimentare⁴⁵ della voce poetica già occhieggiante il «verso chiuso».⁴⁶ Nella seconda sezione del libro del '64, *Variazioni (1960-1961)*, invece, le riscritture del canto dei lussuriosi, ancora veicolanti una poesia in cui l'io lirico giganteggia, entrano in conflitto con

⁴¹ Poesie che a mio parere contengono richiami a *Inferno* v sono presenti nel saggio *La metafora ventosa nella poesia di Amelia Rosselli* di Daniela La Penna (*La metafora ventosa nella poesia di Amelia Rosselli*, in TRASP, pp. 309-327). La Penna riconosce nella metafora rosselliana, «sia nella sua articolazione lene del soffio – aria, sia nell'articolazione forte della tempesta – burrasca», «diverse funzioni e specificità [...] strumentali alla definizione del soggetto poetico e della sua voce lirica» (ivi, pp. 309-310). Pur rifacendosi principalmente alla tradizione letteraria anglosassone, giustamente La Penna identifica nella metafora ventosa rosselliana la «definizione metaforica del soggetto narrante» (ivi, p. 311), «metafora dell'ispirazione poetica» (ivi, p. 312), «*illustrans* e/o omologo analogico della poesia» (ivi, p. 316), spingendosi fino a identificare nel 'vento' di *In preda a uno shock violentissimo* e *All'insegna del Duca di Buoninsegna* il ruolo di «tentatore» che «incita alla ribellione» l'io lirico «ingabbiato [...] nella [...] 'variazione'» (ivi p. 317).

⁴² I testi che saranno analizzati sono otto: *Non da vicino ti guarderò in faccia, né da* (VB, p. 11); *e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non* (VB, p. 30); *Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza* (VB, p. 48); *Ma se la morte vinceva era la corrosione ad impedirmi di* (VB, p. 49); *Contro del re dell'universo gridavano anacoreta e* (VB, p. 72); *Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga* (VB, p. 105); *Gli angoli che non sanno cadere gli eserciti che non* (VB, p. 107); *La pazienza amorosa non è che una stella filante nel deserto* (VB, p. 115).

⁴³ Circa l'intricato problema della datazione di *Poesie* rispetto a *Variazioni* e in rapporto a *La libellula*, si vedano F. Carbognin e S. Giovannuzzi (*Come lavorava Amelia Rosselli*, in A. Cortellessa (a cura di) *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 20-35: 20-21). Carbognin (*Dall'«unità base» del verso agli Spazi metrici*, in AD, pp. 15-44) ha dimostrato, su basi computazionali, che *Poesie* e *Variazioni* testimoniano altrettante fasi della ricerca metrica rosselliana, giunta a perfezionarsi in *La libellula* (evidentemente coeva alle *Variazioni*, come attesta l'uscita di un suo frammento sul «verri» nel 1963, molto diverso dall'edizione definitiva in *Serie ospedaliera*); ricerca di una forma 'esatta' di versificazione che figurerebbe, essa stessa, tematizzata (oltre che in *Spazi metrici*) nei singoli testi lirici (cfr. *'Attraversando' Montale: uno stile in formazione*, in AD, pp. 45-66), giungendo a motivarvi lo «straniamento inflitto per contrappasso» (p. 60) alla poesia di Montale, spesso da Rosselli rievocata (e svalutata) in contrapposizione al modello dantesco.

⁴⁴ CI, *Pensare in tre lingue* [1990], pp. 112-115: 113.

⁴⁵ Cfr. PSL, p. 44, dove La Penna indica la sezione *Poesie* come occasione di «esplorazione di diverse modalità metrico-ritmiche».

⁴⁶ Amelia Rosselli sosteneva che *Poesie* fosse espressione di un «programma poetico» già tendente al «verso chiuso» (CI, *Fatti estremi* [1987], pp. 79-90: 84).

la nuova metrica rosselliana – che dovrebbe assicurare l'esclusione della soggettività⁴⁷ e la conquista delle «forme universali»⁴⁸ – scatenando una violenta scissione all'interno della voce lirica.

Diamo il via a questo percorso ermeneutico con l'analisi di *Non da vicino ti guarderò in faccia...*, quinta lirica della sezione *Poesie*.

Non da vicino ti guarderò in faccia, né da
quella lontana piega della collina tu chiami
la tua bruciata esperienza. 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. Io
intanto guarderò te piangere, per i valli
del tuo istante non goduto, la preghiera getta tutto
nelle sozze lavanderie di chi fugge: prega tu: sarcastica
ti livello al suolo raso della rosa città di cui
tu conosci solo il risparmiato ardore che la tua viltà
scambiò.

Il tu, fuggendo (v. 10) dalla condivisione dell'esperienza (l'«istante non goduto», v. 9), diventa oggetto di un netto rifiuto (vv. 1-2) e della condanna di viltà (v. 12) da parte dell'io. Una struttura di tipo antinomica (vv. 3-5), infatti, pone su due posizioni irriducibili il tu e l'io: anche se il tu definisce la propria esperienza come «bruciata» (il «tu chiami» del v. 2 sembra introdurre una prima nota di sarcasmo, poi esplicitato al v. 10),⁴⁹ l'aggettivo è 'estorto' dal soggetto, che, in modo tendenzioso, se ne appropria attraverso il poliptoto «brucio», seguito da «in un ardore», come a smascherare l'ipocrisia di un tu che, pur professandosi solidale con l'io lirico (vv. 2-3), in realtà è capace solo di un'esistenza di rimpianto (vv. 3-4). Ma l'io lirico – lo fa sopporre l'uso del futuro (v. 7) – minacciosamente premonisce l'irruzione della «rissa di vento» (v. 6) che ridurrà il tu, sadicamente contemplato dall'io, alle lacrime e alla posizione di supplice (vv. 7-10). L'umiliazione del tu parrebbe tradotta letteralmente dall'io, che lo schiaccia «al suolo raso della rosa città» (v. 11), ribadendo come la sua presunta «bruciata esperienza» altro non sia che «risparmiato ardore», un ardore avaro, l'unico che la natura vile del tu può concepire.

⁴⁷ Come scrive E. Tandello (*Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, in S. Giovannuzzi (a cura di), *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. 7-18: 15-16) analizzando *La passione mi divorò giustamente* (DOC, p. 442), la soggettività da eliminare è quella «autobiografica [...] e non l'io che si autointerpreta e trae dal proprio giudizio "risposte poetiche e morali valide, valori utili anche alla società" [Tandello cita CI, *Un dolore in una stanza* [1984], pp. 62-67: 64]».

⁴⁸ SM, p. 184.

⁴⁹ La sfumatura ironica potrebbe essere segnalata anche dall'elisione del pronome relativo 'che', calco sintattico dall'inglese, alle cui «restrizioni grammaticali» è sottoposta la lingua italiana (cfr. F. Carbone, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1292-1310: 1303). L'interferenza linguistica potrebbe essere parte di una 'strategia di ritorsione' dell'io (portatore della 'lingua analfabeta') nei confronti del tu, operazione più evidente a partire dal verso seguente.

Non da vicino ti guarderò... sembra ispirato a suggestioni provenienti dal canto di Paolo e Francesca⁵⁰ quasi al fine di allestire un violento attacco a un ‘Paolo mancato’. Indizi di questa consonanza sono lo scatenarsi «dell’invernale | rissa di vento, grandine,⁵¹ e soffio di mista primavera» (vv. 5-6), che riporta alla mente la «bufera infernal, che mai non resta, | mena li spirti con la sua rapina; | voltando e percotendo li molesta» e il «freddo tempo»⁵² del canto dantesco, forse evocato di nuovo nel verso successivo, dove la «riga» solcata dalle «gioconde terrazze [...] cruenta» potrebbe essere la rielaborazione della dantesca «lunga riga» di gru, similitudine ornitologica che ritrae le anime dei lussuriosi trascinate dal vento,⁵³ qui però affiancata da un aggettivo, «gioconde», che si incontra solo nella terza cantica. Anche il pianto («guarderò te piangere» v. 8) e la futile preghiera del tu (che «getta tutto | nelle sozze lavanderie di chi fugge» vv. 9-10) sembrerebbero prelevati dal V canto. Infatti, mentre l’io si scaglia nell’invettiva amorosa, il tu, passivamente, piange: allo stesso modo, mentre Francesca racconta a Dante del proprio sventurato amore, Paolo non fa che piangere (*Inferno* v, 139-140: «Mentre che l’uno spirto questo disse, | l’altro piangëa»). In opposizione al pianto del tu, all’io è invece attribuita l’imperturbabilità nei confronti delle preghiere dei dannati che nel canto è propria del divino (*Inferno* v, 91-92: «se fosse amico il re de l’universo, | noi pregheremmo lui de la tua pace»). Dietro alla giustapposizione dei due tasselli danteschi potrebbe celarsi una «sarcastica» (v. 10) manipolazione del modello del canto dei lussuriosi, che sarebbe rovesciato e assunto dall’io in chiave positiva, riservandone al tu – punito, al contrario di Paolo, per ciò che *non* ha fatto – soltanto gli elementi di sconfitta: il pianto e la vana orazione. Tale sovvertimento assiologico potrebbe svelare la funzione della ‘spia paradisiaca’ intravista poco fa nel testo («gioconde» v. 5), componente che fornirebbe supporto all’operazione rosselliana di rivalutazione di *Inferno* v; alla luce di quanto è appena emerso, è possibile avanzare anche un’ipotesi riguardo il sintagma «rosa città» (v. 11), che potrebbe essere inteso come un *calembour* evocante la patria celeste attraverso la sintesi di due modi danteschi per definire l’Empireo, ovvero la città di Dio e la candida rosa.⁵⁴

⁵⁰ Forse non è un caso che ricopra la quinta posizione all’interno del libro di poesia.

⁵¹ Nel canto dei lussuriosi non c’è grandine, che però appare in quello successivo (*Inf.* vi, 10-11). Dal canto VI potrebbero derivare anche le espressioni «mista primavera» (v. 6) e «sozze lavanderie» (v. 10), che riprenderebbero, diffrangendola, la «sozza mistura» dantesca (*Inf.* vi, 100). 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 viscidie tracce...*, DOC, p. 386).

⁵² *Inferno* v, 31-33 e 41.

⁵³ *Inferno* v, 46-49: «E come i gru van cantando lor lai, | facendo in aere di sé lunga riga, | così vid’io venir, traendo guai, | ombre portate da la detta briga»; se così fosse, l’aggettivo «cruente» avrebbe il valore di segnalare la riscrittura rosselliana, ipocodifica di *Inferno* v, 90: «noi che tignemmo il mondo di sanguigno».

⁵⁴ Le due espressioni si incontrano nei seguenti passi: *Inferno* I, 126 «sua città» e 128 «quivi è la sua città e l’alto seggio»; *Purgatorio* XIII, 95 e XVI, 96 «vera città»; *Paradiso* XXX, 130 «vedi nostra città quant’ella gira»; *Paradiso* XXXI, 1 «candida rosa».

Che il ‘riscatto’ del canto V sia attuato anche mediante allusioni al «ciel ch’è pura luce» (*Paradiso* XXX, 39) potrebbe non essere un caso. Infatti, come messo in luce da Chiara Carpita⁵⁵ nel suo saggio sul rapporto che lega Rosselli a T. S. Eliot, in *Diario in tre lingue* il tema della quadratura del cerchio – che, come è noto, è presente ai versi 133-135 di *Paradiso* XXXIII – parrebbe essere immagine metaforica dello spazio metrico.⁵⁶ È certo che la poeta sapesse che l’argomento è anche dantesco poiché in una sua copia del saggio di Eliot su Dante è sottolineato il passo in cui la conclusione di *Paradiso* XXXIII è esempio della perfetta *vision literature*.⁵⁷ Considerato ciò, si può supporre che qui l’autrice attivi un confronto con la tradizione lirica occidentale, la quale, a partire dal simbolismo francese, aveva determinato attraverso il verso libero la disintegrazione della forma metrica tradizionale, sostituita da un tipo di versificazione a dominante ritmica, sensibile alle esigenze del contenuto,⁵⁸ ma anche con la sua stessa poesia, dal momento che, come scrive Rosselli in *Spazi metrici*, nelle prime prove di versificazione, la poeta si dimostrava «insofferente di disegni prestabiliti» e incline piuttosto alla «varia[z]ione», sulla base «dell’associazione o del [suo] piacere». In *Non da vicino ti guarderò in faccia...*, allora, attraverso l’appropriazione del modello dantesco, portatore di una «forma di rappresentazione lirica oggettivamente necessitata e coerente»,⁶⁰ la voce poetica sembrerebbe avere scorto la ‘dritta via’ che l’avrebbe potuta condurre allo spazio metrico. Il ‘tu’ della poesia, dunque, potrà rappresentare sia la tradizione lirica post-simbolista, sia quella parte dell’io che avrebbe voluto evadere la forma metrica per assecondare un ritmo «psicologico musicale e istintivo». ⁶¹

Incoraggiante per questa ipotesi appare la lettura che Maddalena Vaglio Tanet ha dato dell’ultima poesia del libro, *Tutto il mondo è vedovo...*,⁶² «variazione che», come già aveva osservato Tandello, «più di tutte rivela il meccanismo dello spazio metrico dal punto di vista musicale e sintattico»,⁶³ nonostante tale «tentativo di astratto ordinamento» non fosse riuscito del tutto a raggiungere la «perfetta regolarità ritmica», portando Rosselli a «chius[ur]e il libro». ⁶⁴ Tanet ritiene che in *Tutto il mondo è vedovo...* la poeta spingerebbe, «non senza una sfumatura polemica, la dialettica amorosa della tradizione lirica alle sue estreme

⁵⁵ C. Carpita, «*At the 4 pts. of the turning world*», cit., pp. 81-106.

⁵⁶ Ivi, p. 87: «I ‘4 pts. of the turning world’ immagine della ‘forma-cubo’ rosselliana rappresentano la quadratura del cerchio dantesco, la soluzione artistica più vicina a Dio come sognava Dante sfidando l’ineffabilità della visione della Trinità nell’ultimo canto del *Paradiso*».

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Cfr. E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, Milano, Franco Angeli editore, 1992, pp. 14-15: «è infatti con il simbolismo francese [...] che si stabilisce quell’accentuazione del ‘senso’ (anzi, di un sovrasenso) rispetto alla forma (una forma, beninteso, prestabilita) che sarà gravida di implicazioni per l’arte novecentesca».

⁵⁹ SM, p. 186.

⁶⁰ AD, p. 65.

⁶¹ SM, p. 186.

⁶² M. Vaglio Tanet, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism in Amelia Rosselli’s Poetry*, New York, Columbia University, 2017, pp. 170-178.

⁶³ E. Tandello, *Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, cit., pp. 7-18: 10.

⁶⁴ SM, p. 188.

conseguenze⁶⁵ e allo stesso tempo scopr[irebbe], davvero dolorosamente e leopardianamente, il nodo inestricabile che lega lo slancio vitale al desiderio e all'infelicità.⁶⁶ Anche in questa poesia entrerebbe in gioco la mistica, ma l'unione al divino sembrerebbe «per Rosselli impossibile, proprio come il soddisfacimento amoroso».⁶⁷ Nell'ultima variazione del volume il pensiero della poeta giunge a conclusioni pessimistiche, a questa altezza del libro, invece, l'ideale di una poesia d'amore che sfugga a queste dinamiche e che possa aspirare alla forma metrica perfetta sembra ancora vitale, e soprattutto sembra che per Rosselli sia incarnato nella propria poetica.

E cosa voleva quella folla dai miei sensi... parrebbe portare avanti la riflessione metapoetica in forma marcatamente narrativa:

e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non
 l'arsa mia disfatta, o io che chiedevo
 giocare con gli dei e brancolavo
 come una povera mignotta su e giù
 l'oscuro corridoio – oh! lavatemi gli piedi, scostate
 le feroci accuse dal mio
 reclino capo, reclinate
 le vostre accuse e scombinare ogni
 mia viltà: non volei io rompere il delicato strato di ghiaccio
 non volei rompere la battaglia crescente, no, giuro, non volei
 irrompere fra le vostre risa
 irrisorie! – 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: non più io correrò
 dietro ogni passaggio di bellezza, – la bellezza è vinta, mai più
 smorzerò all'attenti quel fuoco che ora balugina come
 un vecchio tronco
 del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido, gioco d'infanzia,
 incalcolante miseria, incalcolante miseria di simpatia.

Anche questa poesia si articola sin dall'inizio su un'opposizione: da una parte il soggetto, dall'altra una «folla» (v. 1) in posizione di antagonismo («voleva [...] | l'arsa⁶⁸ mia disfatta», v. 2). Il «giocare con gli dei» del terzo verso potrebbe alludere alla pratica di saccheggio e riformulazione cui Rosselli sottopone le proprie fonti (qui un 'olimpico poetico'), che vorrebbe

⁶⁵ Cfr. A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Editori Laterza, 2007, p. 59: lo studioso sostiene che in *Variazioni Belliche* si articola «una microapocalisse del soggetto, una parodia del lirico che [...] prenderà la forma di un percorso che scinde schizofrenicamente l'io e di un continuo sottrarsi dell'oggetto del desiderio».

⁶⁶ M. Vaglio Tanet, *Babeling: Language, Meter, and Mysticism*, cit., pp. 175-176.

⁶⁷ Ivi, pp. 172-173.

⁶⁸ L'aggettivo potrebbe essere messo in relazione con *Non da vicino ti guarderò in faccia...*, in cui l'io sembra reclamare per sé il nucleo semantico dell'ardore. Il dialogo con questa poesia sarebbe suggerito anche dal lemma «viltà» (v. 9).

essere un gioco, ma si traduce in una posizione di isolamento (vv. 3-5).⁶⁹ A questa condizione di esclusione il soggetto si ribella, come fa pensare il fatto che indirizzi alla parte contrapposta una serie di imperativi (vv. 5-9) che attivano la cristologizzazione dell'io.⁷⁰ Segue ai versi 9-12 quella che sembrerebbe un'ironica sequenza di scuse, dal momento che la serie apologetica, scandita dalla forma letteraria e arcaicizzante⁷¹ «volei», è interrotta da un'avversativa («ma la grandine...» vv. 12-16). Ricompaiono proprio nel momento in cui il soggetto sembra impugnare le proprie ragioni poetiche quelli che, per la frequenza con cui vengono accostati,⁷² potremmo indicare come due segnali di *Inferno* V, la «grandine» e il «vento»: l'io rifiuta di prendere una posizione servile e la sua poesia continuerà a configurarsi come «disincantati singhiozzi di leone», espressione che potrebbe forse rielaborare la «babelante orazione»⁷³ di *Roberto, chiama la mamma...*, poesia che apre la raccolta. La «bellezza», che per La Penna sarebbe la tradizione,⁷⁴ «è vinta», e «mai più»⁷⁵ l'io lirico permetterà che il suo «gioco» poetico sia frenato da essa (vv. 16-21). Anche nel canto dei lussuriosi compaiono e ricoprono un ruolo chiave sia il verbo 'vincere', sia il nucleo semantico della 'bellezza': è infatti per la bellezza dei rispettivi corpi che Paolo e Francesca furono sconvolti da Amore,⁷⁶ e a vincere le loro remore fu proprio la letteratura, dal momento che cedettero al desiderio leggendo del bacio fra Lancillotto e Ginevra.⁷⁷ La voce poetica, imponendo il verbo dantesco al lemma 'bellezza', sembrerebbe intervenire sul modello al fine di epurarlo degli elementi che svierebbero la ricerca metrica, ovvero

⁶⁹ Il «brancola[re] | come una povera mignotta su e giù | l'oscuro corridoio» potrebbe far risuonare *Inferno* V 42-43, in cui è descritto il modo in cui i lussuriosi sono trascinati dal vento: «così quel fiato li spiriti mali | di qua, di là, di giù, di sù li mena».

⁷⁰ Cfr. A. Rosselli, *glossarietto esplicativo*, in TRASP, pp. 15-22: 17: «... *lavatemi gli piedi... | le feroci accuse... | reclino capo*: riferimento a Cristo». Uno di questi sintagmi («reclino capo» v. 7) per La Penna (PSL, p. 173), sarebbe tratto da *La Chimera*, vv. 15-16: «Ma per il tuo vergine capo | Reclino» (D. Campana, *Canti Orfici*, Milano, BUR Rizzoli, 2017, pp. 123-124), ma potrebbe anche trattarsi di un elemento baudelairiano, riprendendo il «crâne incliné» di *Spleen* (C. Baudelaire, *I fiori del male*, in ID., *Baudelaire. Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton editori, 1982, pp. 176-182), già forse implicato dalla *Chimera* di Campana.

⁷¹ Cfr. A. Rosselli, *glossarietto esplicativo*, TRASP, pp. 15-22: 17: «volei = 'volli' ant. e lett.».

⁷² Cfr. nota 51.

⁷³ *Roberto, chiama la mamma*, v. 8 (VB, p. 7). Nella poesia si pone un'opposizione fra quelle che possono interpretarsi come due distinte lingue poetiche, la «convinta orazione» (v. 7), che rappresenterebbe la tradizione, e il «babelare commosso», una poesia nuova (PSL, pp. 34-35).

⁷⁴ Ivi, p. 49.

⁷⁵ Gli stessi sintagmi «la bellezza è vinta» e «mai più» seguito da verbo all'infinito sembrano alludere a due modelli letterari, rispettivamente a Baudelaire di *Spleen* (C. Baudelaire, *I fiori del male*, cit., pp. 176-182, «l'Espoir, | Vaincu») e a Montale di *Sarvofiggi* (E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., pp. 21-24, «Mai più si muoverà», v. 37). Carbognin (cfr. AD, pp. 49-50) ha dimostrato quanto l'osso montaliano sia stato saccheggiato da Rosselli.

⁷⁶ *Inferno* V, 100-105: «Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, | prese costui de la bella persona | che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende. | Amor, ch'a nullo amato amar perdona, | mi prese del costui piacer sì forte, | che, come vedi, ancor non m'abbandona».

⁷⁷ *Inferno* V, 127-138: «Noi leggiamo un giorno per diletto | di Lancialotto come amor lo strinse; | soli eravamo e senza alcun sospetto. | Per più fiate li occhi ci sospinse | quella lettura, e scolorocci il viso; | ma solo un punto fu quel che ci vinse. | Quando leggemmo il disiato riso | esser baciato da cotanto amante, | questi, che mai da me non fia diviso, | la bocca mi basciò tutto tremante. | Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse: | quel giorno più non vi leggemmo avante».

l'irrefrenabile passione, che, se non controllata, scrive Tanello commentando *La passione mi divorò giustamente*, poesia di *Documento*, genera «il sé di una poesia confessionale, interamente concentrata su se stessa, che non conosce sintesi né selezione»,⁷⁸ il traboccante io della lirica post-simbolista, e di conseguenza «un verso non controllato, privo di geometria e dunque privo di ordine, al quale lo spazio metrico si oppone come alternativa ideale».⁷⁹

Rosselli parrebbe rivendicare la capacità di interagire con questa tradizione senza cadere nei medesimi 'errori', e, quasi a darne prova, nei versi 18-20⁸⁰ per rappresentare la propria poesia sembrerebbe sfruttare da una parte il Montale di *Piccolo testamento*,⁸¹ dall'altra, per significare l'importanza del tema del lutto familiare nella sua poetica, il «dolce nido» dantesco (*Inferno* V, 83) e «de rondinelle» pascoliane.

Il tema metapoetico della ricerca delle «forme universali»⁸² pare motivare il diverso trattamento riservato alle immagini attinte dal canto V tra la prima e la seconda sezione di *Variazioni belliche*. La Penna ha infatti notato come in *Variazioni* la lotta per la conquista dello spazio metrico sia spesso metaforizzata nella ricerca di Dio.⁸³ All'interno di tale ricerca di tipo metrico, che in Rosselli assume le sembianze e il valore di tensione mistica, i frammenti del canto dei lussuriosi, che in *Poesie* parrebbero orgogliosi emblemi della poesia rosselliana, diventano in *Variazioni* elementi di traviamiento, ostacoli (emotivi e psicologici) alla costruzione dello spazio metrico e segnali di un dissidio interno all'io, che non riesce a liberarsi della propria ingombrante soggettività. Che Dante abbia avuto un ruolo nel concepimento di questa metafora sembra darne prova il già citato saggio di Carpita «*At the 4 pts. of the turning world*»⁸⁴ (vedi *supra*).

Quanto appena sostenuto ritengo possa essere suffragato partendo dall'analisi delle variazioni ottava e nona, *Dopo il dono di Dio...* e in *Ma se la morte vinceva...*, che sembrerebbero essere

⁷⁸ E. Tanello, *Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, cit., pp. 7-18: 16.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ «quel fuoco che ora balugina come | un vecchio tronco | del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido». Riguardo l'aggettivo 'deriso', Tanet (M. Vaglio Tanet, *Babeling*, cit., p. 200) sostiene che «il nesso rondine | riso | derisione | ironia [...] ha origine, almeno in parte, in una relazione sonora, quella del francese *ironie/hi-rondelle*. Ce lo conferma DTL 613: 'irons-nous | aux rivières | -irondelles | ironisons-nous'». Aggiungerei un'ipotesi: la parola 'deriso' potrebbe anche essere motivata dalla riscrittura del passo dantesco, dal momento che le colombe sono portate dal «disio» al «dolce nido» (*Inferno* V, 82-83): dunque, con un salto logico e sonoro si passerebbe da un 'desiderato nido' a un 'deriso nido'.

⁸¹ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 275, v. 1 «Questo che a notte balugina» e vv. 11-12 «d'una speranza che bruciò più lenta | di un duro ceppo nel focolare».

⁸² SM, p. 186.

⁸³ PSL, p. 57: «Il primo libro rosselliano è animato da un'acuta tensione metapoetica e metaletteraria che segna e colora l'evoluzione della stessa voce poetante [...] la ricerca di Dio costituisce una metafora della ricerca [...] di un nuovo 'vocabolario' e 'alfabeto' con cui comporre e 'rimare'».

⁸⁴ C. Carpita, «*At the 4 pts. of the turning world*», cit., pp. 81-106.

l'una il proseguimento dell'altra,⁸⁵ o, meglio, variazioni su un unico tema,⁸⁶ dal momento che in entrambe la poesia è «dono di Dio»⁸⁷ o il frutto della conformità fra «la tonda testa di Dio» e la «testa veramente tonda»⁸⁸ della poeta.

Dopo il dono di Dio... sembrerebbe parlare dell'altalenante sforzo della voce poetica di assimilare la forma-cubo.⁸⁹ Il componimento, infatti, pur reggendosi su un'apparentemente razionale cronologia, in realtà è articolato da una logica simmetrica,⁹⁰ che ammette la compresenza di elementi che, nel rispetto del principio di non contraddizione, non potrebbero coesistere:

Dopo il dono di Dio vi fu la rinascita. Dopo la pazienza
dei sensi caddero tutte le giornate. Dopo l'inchiostro
di Cina rinacque un elefante: la gioia. Dopo della gioia
scese l'inferno dopo il paradiso il lupo nella tana. Dopo
l'infinito vi fu la giostra. Ma caddero i lumi e si rinfocillarono
le bestie, e la lana venne preparata e il lupo divorato.
Dopo della fame nacque il bambino, dopo della noia scrisse
i suoi versi l'amante. Dopo l'infinito cadde la giostra
dopo la testata crebbe l'inchiostro. Caldamente protetta
scrisse i suoi versi la Vergine: moribondo Cristo le rispose
non mi toccare! Dopo i suoi versi il Cristo divorò la pena
che lo affliggeva. Dopo della notte cadde l'intero sostegno
del mondo. Dopo dell'inferno nacque il figlio bramoso di
distinguersi. Dopo della noia rompeva il silenzio l'acre
bisbiglio della contadina che cercava l'acqua nel pozzo
troppo profondo per le sue braccia. Dopo dell'aria che
scendeva delicata attorno al suo corpo immenso, nacque
la figliola col cuore devastato, nacque la pena degli uccelli,
nacque il desiderio e l'infinito che non si ritrova se
si perde. Speranzosi barcolliamo fin che la fine peschi
un'anima servile.

⁸⁵ Sono legate da una 'quasi cabfinidas': l'ottava chiude su un'immagine di attesa della morte («Speranzosi barcolliamo fin che la fine peschi | un'anima servile» vv. 20-21) e sulla morte apre la nona («Ma se la morte vinceva» v. 1).

⁸⁶ Cfr. F. Carbognin, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1270-1310: 1299: «lo stesso titolo attribuito al libro di poesia [VB] [...] risulta in parte mutuato dalla teoria musicale, ove il termine 'variazione' designa una particolare tecnica basata sull'ostinata modulazione di un originario disegno armonico. Tale procedimento nella seconda sezione delle *Belliche* si manifesta con particolare evidenza, nella consuetudine di alterare (anche attraverso veri e propri 'attentati' ai danni della norma linguistica) i sintagmi sottoposti a parossistica ripetizione infratestuale (all'interno della singola lirica) e intertestuale (all'interno del libro di versi)».

⁸⁷ *Dopo il dono di Dio...*, v. 1.

⁸⁸ *Ma se la morte vinceva...*, v. 13 e v. 9.

⁸⁹ Lo fa ipotizzare l'espressione «l'inchiostro | di Cina» (vv. 2-3), infatti gli studi di etnomusicologia di Rosselli, concentrati sui sistemi musicali non temperati, confluirono nella sua teorizzazione metrica: «la connessione è evidente tra strutturazione metrica e sottostrutturazione della musica del terzo mondo, orientale», CI, *Non è la mia ambizione essere eccentrica* [1987], pp. 191-222: 193.

⁹⁰ Alberto Casadei (A. Casadei, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle Variazioni belliche*, «Strumenti critici», XXIV, 3, settembre 2009, pp. 353-388: 379) definisce la poesia «un affannato accumulo di frasi-sentenze che sembrerebbero costituire una cronologia plausibile, mentre invece indicano condizioni compresenti nell'inconscio e qui reificate».

La poesia alterna vertiginosamente apici e baratri, andando a toccare iperbolicamente anche i due antitetici regni danteschi, inferno e paradiso (v. 4). La prima serie di sintagmi introdotti dall'avverbio di tempo 'dopo' è chiusa da un'avversativa, la quale mette in crisi le coordinate forniteci fino a questo momento: «il lupo», inizialmente appartenente al 'polo negativo' (v. 4), diventa pasto delle «bestie»⁹¹ e oggetto di una sorta di metamorfosi in agnello, animale sacrificale e cristologico⁹² (v. 6). Dal divoramento del lupo-agnello si sviluppa l'immagine della fame generante un bambino e della noia ispiratrice dei versi dell'«amante» (vv. 7-8). I versi 7-8, 1 e 2-3 parrebbero le 'maglie' di una 'catena associativa',⁹³ come fanno pensare il poliptoto 'rinas-cita'-'rinacque'-'nacque' e l'assonanza fra 'elefante' e il lemma francese '*enfant*' – 'bambino' –. Ciò spinge ad aggregare semanticamente anche i termini 'elefante'-'bambino'-'versi', che indicherebbero la poesia rosselliana.

Segue la ripresa con variazione della correlazione infinito-giostra, che ora (v. 8) è definita come un trauma che porta di nuovo alla scrittura («dopo la testata crebbe l'inchiostro», v. 9). Da qui si innestano due modelli: quello della Vergine e quello cristologico (vv. 11-12), che fan sì che il bambino-poesia del verso 7 possa essere identificato con Gesù bambino. Non a caso la Vergine Madre sembra *variatio* dell'«amante» (v. 8), dal momento che entrambe sono il soggetto della medesima azione, ripetuta *verbatim*: lo scrivere versi. Non sorprenderà troppo, allora, vederle indirizzate le parole che Gesù rivolge a Maria Maddalena⁹⁴ dopo la resurrezione (anche se qui il Cristo risorto è «moribondo»). Poi, un'altra trasformazione: la scrittura di versi è ora imputata a Gesù (v. 11), il quale poi divora «la pena che lo affliggeva», quasi il dolore fosse il nutrimento della poesia.

Apparentemente chiusa la 'parentesi sacro-blasfema', si dispiega un'immagine apocalittica, che da una situazione notturna porta alla perdita di ogni riferimento.⁹⁵ Da questo caos infernale nasce «il figlio bramoso di | distinguersi» (vv. 12-14), forse ennesima ripresa con variazione del «bambino» del verso 7 – e dell'intera catena paradigmatica –,⁹⁶ tant'è che ricompare l'unione fra la scrittura e il femminile come effetto della «noia». Ora il femminile indossa le vesti di una «contadina», e lo scrivere è un bisbiglio e l'inutile tendersi a qualcosa di «troppo profondo per le sue braccia» (vv. 14-16): credo che quest'ultima immagine rappresenti il – deluso – tentativo

⁹¹ L'inferno, il lupo e le bestie potrebbero essere suggestioni provenienti da *Inferno* I.

⁹² Una medesima ipotesi è avanzata da Giovannuzzi: «il lupo (presenza ambigua, ma infine sacrificale)» in S. Giovannuzzi, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, pp. 79-102: 93.

⁹³ Sembrerebbe un esempio di realizzazione dell'asse paradigmatico dell'atto linguistico attraverso la manifestazione del processo associativo, che qui si esprimerebbe sia fonicamente, sia morfologicamente, cfr. S. Agosti, *La competenza associativa di Amelia Rosselli*, in ID., *La poesia italiana contemporanea*, Milano, Bompiani, 1995, pp. 133-151: 134.

⁹⁴ *Io*, 20, 17.

⁹⁵ vv. 12-13: «cadde l'intero sostegno | del mondo».

⁹⁶ Che il «figlio» sia «bramoso di | distinguersi» incoraggia tale lettura, dal momento che attraverso la nuova metrica la poesia rosselliana avrebbe evitato la «banalità del solito verso libero [...] sgangherato, senza giustificazione storica, e soprattutto esausto» (A. Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, in TRASP, pp. 11-13: 11).

di cogliere da Dio la forma-cubo,⁹⁷ e infatti parrebbe trattarsi di un'ulteriore memoria biblica, che potrebbe rifarsi all'Antico Testamento (*Numeri* 21,17, in cui il popolo di Israele, raccolto intorno al pozzo indicato da Dio a Mosè, intona un canto perché questo sgorgi; il versetto 7 del salmo 35, in cui il giudizio divino è un abisso insondabile),⁹⁸ ma, soprattutto, al Nuovo, più in particolare all'episodio della samaritana al pozzo (*Io.* 4). I punti di convergenza con questo passo evangelico sono palesi: dopo che la samaritana non soddisfa la richiesta di Gesù di avere dell'acqua, egli le dice che avrebbe agito diversamente se avesse avuto «il dono di Dio» e se avesse saputo che chi le chiedeva da bere le avrebbe potuto offrire «acqua viva» – un'acqua capace di soddisfare la sete per sempre –, risposta alla quale la samaritana replica «tu non hai un secchio e il pozzo è profondo».⁹⁹ Un'ultima osservazione: in *Spazi metrici*, quando l'autrice spiega quale sia «l'elemento organizzativo minimo» della propria nuova forma metrica, ovvero la parola, questa è definita «pozzo della comunicazione».¹⁰⁰

L'ultima maschera che l'io sembra scegliere, quella della «figliola col cuore devastato»,¹⁰¹ è caratterizzata da un «corpo immenso», come quello dell'*Aube* rimbaudiana¹⁰² (vv. 17-18), *poème en prose* meditato attentamente da Rosselli,¹⁰³ che lo recupera e rielabora in contesti metapoetici, che fanno dell'alba una figura dell'io poetico ma anche della poesia stessa, producendo un'equipollenza fra l'io e la poesia.¹⁰⁴ L'intarsio rimbaudiano potrebbe andare a svelare nel «bambino» del verso 7 un'ancor maggiore densità semantica: nell'illuminazione, infatti, dopo l'abbraccio erotico, insieme all'alba cade «l'enfant». Rosselli potrebbe forse proiettare anche sul modello francese il parallelismo io-poesia, simmetria che sembra qui sviluppata (vv. 16-18) attraverso *Inferno* V: l'«aria» – da ricordare che nel canto la parola ricorre, nella forma poetica «aere», ben quattro volte ai versi 47, 84, 86 e 89 – che avvolge il «corpo gigantesco» dell'io-alba genera la «figliola col cuore devastato» e con essa quella che potrebbe essere la sua poesia, delineata attraverso un distillato rosselliano («la pena degli uccelli») delle tre metafore ornitologiche dantesche. La conclusione, in cui l'io/noi barcolla «servile» in attesa della fine (vv. 20-21), sembrerebbe sancire lo smarrimento del «dono di Dio», lo spazio metrico; la poesia, infatti, non riuscendo a farsi forma-cubo, si sostanzia in un vano «desiderio» di «infinito» (vv. 19-20).

⁹⁷ Giovannuzzi ipotizza che «il pozzo [sia] quello della lingua o della tradizione letteraria, connesso alla scrittura» in S. Giovannuzzi, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 94.

⁹⁸ *Num.* 21-17, «ascendat puteus. Concinite ei» e *Ps.* 35,7, «iudicia tua abyssus multa».

⁹⁹ *Io.* 4, 10-11: «respondit Iesus et dixit ei: “Si scires donum Dei, et quis est, qui dicit tibi: ‘Da mihi bibere’, tu forsitan petisses ab eo, et dedisset tibi aquam vivam”. Dicit ei mulier: Domine, neque in quo haurias habes, et puteus altus est; unde ergo habes aquam vivam?”».

¹⁰⁰ SM, p. 184.

¹⁰¹ S. Giovannuzzi, *Sequenze (per Rocco Scotellaro)*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., p. 93: «La ‘figliola dal cuore devastato’ è l'iscrizione nella poesia della Rosselli medesima, che, risalendo il testo all'indietro, si identifica (l'ipotesi è più che ragionevole) anche con la ‘contadina’ e con il ‘figlio bramoso di | distinguersi’».

¹⁰² A. Rimbaud, *Illuminazioni*, Milano, BUR, 2018, pp. 158-159.

¹⁰³ Cfr. N. Lorenzini, *Memoria testuale e parola ‘inaudita’: Amelia e Gabriele*, in TRASP, pp. 155-171: 166 e AD, pp. 75-77, in cui sono sottolineate le interferenze con d'Annunzio.

¹⁰⁴ PSL, pp. 168-171.

Si consideri ora *Ma se la morte vinceva...*, in cui l'avversativa in *incipit* potrebbe suggerire un colpo di coda poetico che permette di riprendere il discorso iniziato nella poesia precedente.

Ma se la morte vinceva era la corrosione ad impedirmi di rivelare agli altri ciò che mancava in me. La scienza dei numeri era la mia fortitudine, la scienza degli amori la mia debolezza. Io non sono un Cinese! Non ho potere! Le mie condizioni sono di naufragare! Nel naufragio della grande rondine che sorvolava su della mia testa veramente tonda era il segreto della mia misantropia. Cantavo storie e scendevo di un gradino ad ogni mal passo. 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. Se nella tonda testa di Dio era l'incremento della giornata allora nelle smorfie dei giovani intravedevo la bontà. Ma la pece, il nero, la grandine, le sfuriate, la rivolta, la cannonata, il paese fuori di sé controllava ogni mia mossa. 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.

Avvia la poesia una dichiarazione di incomunicabilità (vv. 1-2), poiché la vittoria della «morte» determina una «corrosione» nell'io che non può essere tradotta in linguaggio; infatti, come espresso in *Spazi metrici*, la poesia slegata dall'«universalità dello spazio unico» è «soggettivamente limitata»¹⁰⁵ e incapace di trasmettere agli altri la realtà percepita dell'io.¹⁰⁶ L'io, incapace di entrare in comunione con gli «altri», appare a sua volta interiormente diviso (vv. 2-4) fra la «scienza degli amori» e la «scienza dei numeri», forse variazione di quella forma-cubo che permette appunto di contenere l'eccesso di emotività. L'improvvisa serie di esclamazioni (vv. 4-5), però, porta in primo piano l'io, che protesta¹⁰⁷ e identifica il proprio destino nel «naufragare» (v. 5): ciò può far pensare che la «scienza degli amori» possa coincidere con la poesia lirica, dal momento che il verbo «naufragare» potrebbe essere un'allusione leopardiana.¹⁰⁸ Avvalora questa lettura il fatto che, con un poliptoto, proprio la parola «naufragio» sembrerebbe aprire alla dimensione autobiografica metaforizzando l'assassinio del padre, che con ripresa pascoliana assume la forma di una rondine sorvolante «la testa» della poeta (vv. 5-7). Il lutto, allora, sarebbe la ragione della «misantropia» (v. 7) dell'io, ma anche di una poesia che conduce a una catabasi (vv. 7-8 «Cantavo storie | e scendevo di un gradino ad ogni mal passo») dantesca, in quanto il «mal passo» rosselliano potrebbe rimandare all'incedere di Dante-personaggio quando, appena uscito dalla selva, tenta di salire al «colle» (*Inferno* I, 13). Mi riferisco al verso 30

¹⁰⁵ SM, p. 186.

¹⁰⁶ *Ibidem*, «da realtà era mia, non anche degli altri: scrivevo versi liberi».

¹⁰⁷ Per l'espressione di dissenso «Io non sono un Cinese!» (v. 4) cfr. nota n. 89. Credo si tratti di un altro segnale del fatto che *Dopo il dono di Dio...* e *Ma se la morte vinceva...* sono variazioni su un unico tema.

¹⁰⁸ G. Leopardi, *Canti*, Milano, Mondadori, 2016, p. 112; cfr. FEI, pp. 88-89.

(«sì che 'l pié fermo sempre era 'l più basso»), che sin dagli antichi commentatori è stato spesso interpretato allegoricamente attraverso la metafora agostiniana dell'amore come «piede dell'anima»,¹⁰⁹ per cui l'anima, come l'uomo, avrebbe due piedi, con cui andare verso il bene o verso il male; i piedi del pellegrino, dunque, rappresentano il suo stato spirituale: emerso da poco dalla «valle | che [gli] avea di paura il cor compunto» (vv. 14-15), per quanto in procinto di iniziare il suo *iterum ad Deum*, è ancora appesantito dal peccato e per questo il piede più saldamente piantato a terra è anche quello «più basso», ancora legato ai beni terreni.¹¹⁰ La voce poetante, insomma, pur tendendo allo spazio metrico sentirebbe ancora il fardello della «scienza degli amori».

Non stupirà allora che, 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.¹¹¹ 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»,¹¹² come in alcune interviste Rosselli definiva la sua metrica, un'uscita «dal verso libero senza scendere nel neo-classicismo» ma tendente a «un nuovo classicismo».¹¹³

Questa nuova forma metrica sembra aprire la strada per il contatto diretto con Dio¹¹⁴ – che ha la «testa tonda» proprio come l'io poetico – e costituire la garanzia di una condizione positiva (v. 14 «intravedevo la bontà»). Questa armonia con il divino, però, è presto messa in discussione dall'inserimento di un'avversativa che dà il via a una serie martellante di lemmi che sembrano evocare un'atmosfera infernale (vv. 12-13 «la | pece, il nero, la grandine, le sfuriate, la rivolta, la | cannonata») e fra i quali è possibile individuare alcuni degli stilemi che segnalano la presenza di *Inferno* V. Dopo questa violenta intrusione di tessere inferre, la voce poetica si fa più distesa e si rivolge all'«antica civiltà descritta nei libri» (vv. 14-16), forse la tradizione lirica,¹¹⁵ prima definita come «da rivolta che | non si fece domare» (forse perché impossibile da imbrigliare nella forma-cubo), e poi come «il mare che tinge di rosso la | sfuriata dei venti». La

¹⁰⁹ Agostino, *Esposizione sui salmi I*, in *Opere di Sant'Agostino, edizione latino-italiana, parte III: Discorsi*, Roma, Città Nuova Editrice, 1967, vol. XXV, p. 149.

¹¹⁰ Cfr. A.M. Chiavacci Leonardi, *Inferno*, cit., pp. 8-9.

¹¹¹ Oltre alle considerazioni di C. Carpita («*At the 4 pts. of the turning world*», cit., pp. 84-87) è interessante notare che Giovannuzzi (S. Giovannuzzi, *Quali spazi metrici?*, in ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, cit., pp. 46-77) riconduce la conoscenza rosselliana del tema della quadratura del cerchio (e la sua presenza in *Ma se la morte vinceva...*) al suo interesse per le teorie junghiane, nelle quali la quadratura del cerchio è al contempo rappresentazione del Sé e *imago Dei*.

¹¹² SM, p. 186.

¹¹³ CI, *Pensare in tre lingue* [1990], pp. 112-115: 113.

¹¹⁴ Certamente in questo la memoria dei versi 133-138 di *Paradiso* XXXIII («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») è presente.

¹¹⁵ Così la identifica anche La Penna: cfr. D. La Penna, *La metafora ventosa nella poesia di Amelia Rosselli*, in TRASP, pp. 309-327: 323.

tradizione lirica – in particolare quella imperniata sul verso libero di discendenza simbolista –, dunque, sarebbe definita con una miscela dei 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, e sembrerebbe qui essere presa in considerazione anzitutto dal punto di vista della sua portata autobiografica e soggettiva. Pure, questa soggettività impossibile da sedare sembra essere fonte di poesia, poiché è proprio il mare sanguigno che «porta all'alba una canzone» (ecco anche in questa variazione un *senhal* rimbaudiano, 'alba', che, come detto *supra*, è immagine al contempo della poesia e dell'io) che, però, ostacola l'attuazione dello spazio metrico.

Il conflitto fra «scienza dei numeri» e «scienza degli amori», spazio metrico e verso libero, torna in *Contro del re dell'universo...*, variazione trentaduesima:

Contro del re dell'universo gridavano anacoreta e
amorosa.

Anacoreta e vergognosa. Anacoreta vergognosa si vergognava
della sua pulchritudine. Studiava piani ed etmisfere
senza controllo. Con la bottiglia d'acqua calda addosso
studiava piani e emisferi. Con il contagocce della
solitudine frenava la sua passione al bello. Con la
sua passione al bello frenava la sua corsa alla solitudine.

Con la sua passione al bello decifrava la solitudine.
Lo specchio della solitudine gridava! Gridava che essa
aveva trovato il bene, la pulchritudine e le essenzialità
della vita – gridava di ridar vita gridava forte che
la vita era tornata e che era donare. Non danaro,
non la forza né il tempo né altre essenzialità
ma: – una corsa alla forza che imperterviava contro
ogni generosità contro ogni essenzialità contro ogni
ostacolo. 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.

La voce poetica prende la forma di un urlo doppio (v. 1), perché l'io, come nelle psicomachie, è diviso e in contrasto: da una parte c'è il grido dell'«anacoreta», *vox clamantis in deserto* che chiama Dio e forse ne invoca l'aiuto,¹¹⁶ dall'altra quello di battaglia dell'amante (vv. 1-2). Nei versi iniziali della poesia si individuano subito due elementi interessanti: anzitutto la perifrasi con cui è chiamato Dio, ripresa quasi *verbatim* di quella usata da Francesca quando informa Dante che Dio non ascolta le preghiere dei dannati (*Inferno* V, 91-92: «se fosse amico il re de

¹¹⁶ Se fosse un grido di aiuto, potrebbe risuonarvi il *miserere* dantesco (*Inferno* I, 64-66), plasmato sulla fusione di due modelli, quello ascetico di San Giovanni Battista (cfr. G. Ledda, *Agiografia e autoagiografia nel Paradiso*, in «Atti dell'Accademia di Scienze Arti e Lettere di Modena. Memorie Scientifiche, Giuridiche, Letterarie», Serie VIII, vol. XVIII, fasc. 1., 2015, pp. 309-333: 310) e quello di re David (cfr. G. Ledda, *La danza e il canto dell'umile salmista: David nella Commedia di Dante*, in E. Boillet, S. Cavicchioli, P. Mellet, *Les figures de David à la Renaissance*, Librairie Droz, Ginevra, 2015, pp. 225-246: 229).

l'universo, | noi pregheremmo lui de la tua pace»); in secondo luogo la scelta dell'aggettivo «amorosa», lo stesso che definisce la lussuriosa Didone (*Inferno* v, 61: «colei che s'ancise amorosa»).

All'inizio della seconda strofa è ripetuto con variazione il binomio contrastivo: ora al fianco dell'anacoreta vi è la «vergognosa». ¹¹⁷ Ammesso il sentimento di vergogna (che può preludere al pentimento) per la propria 'predisposizione' all'amore sensuale, ¹¹⁸ le due voci si riuniscono nell'«anacoreta vergognosa», la cui vergogna è causata dalla «sua pulchritudine». Entra in gioco la bellezza – nucleo semantico centrale per il quinto canto dell'*Inferno*, che, come visto in *E cosa voleva quella folla...*, nella poesia di Rosselli può essere metafora della tradizione poetica del verso libero – che sembrerebbe la causa del dissidio interiore del soggetto, così come della perdita del contatto con Dio, proprio come fu per i cognati di *Inferno* v.

In questo componimento sembrerebbe concorrere al modello infernale quello del cielo di Venere, in cui appaiono quegli spiriti che, «dominati nella loro vita dall'istinto amoroso», ¹¹⁹ in gioventù, come Paolo e Francesca, «la ragion somm[isero] al talento», ¹²⁰ ma in età più avanzata riuscirono a convertire l'amore sensuale in spirituale devozione a Dio. I due canti, piuttosto che giustapposti, parrebbero in contrapposizione, giacché l'io sembrerebbe impegnato nello sforzo di trovare in sé un equilibrio fra la «passione al bello» (vv. 4-8) e la «solitudine», condizione costitutiva dell'anacoreta: al verso 9 la solitudine stessa pare farsi *vox clamantis in deserto*, e questa volta il suo grido è euforico annuncio della riconquista del «bene», della «pulchritudine» e dell'«essenzialità della vita», ma anche dell'essenza stessa della vita, «donare. Non danaro | non la forza né il tempo né altre essenzialità» ¹²¹ (vv. 9-13). Nel verso successivo, però, ricopre la posizione incipitaria un «ma», che, di nuovo, annuncia un cambio di rotta (vv. 16-18): le pie intenzioni parrebbero vanificate da una sfrenata «corsa alla forca», insopprimibile istinto di morte, o, meglio, di dannazione. Il neologismo 'imperterviare', fusione dei termini 'imperversare' + 'impervio' + 'imperterrito', *in primis* in virtù del primo ¹²² – comunemente riferito alle precipitazioni – avvalora questa interpretazione, in quanto parrebbe rievocare «la bufera infernal, che mai non resta». ¹²³

La sconfitta è definitiva («cadeva disteso»), forse preannunciata, dato che «il bene» si trovava già «bocconi» (vv. 18-19); sul «bene» – le (vinte) tensioni alla rettitudine presenti nel soggetto,

¹¹⁷ Sembra che l'aggettivo qui abbia lo stesso significato che ha nelle occorrenze dantesche, ovvero «che prova' o 'che dimostra vergogna' [...], tale sentimento può essere determinato dalla coscienza di una colpa oppure dal pudore» (cfr. la voce 'vergognoso' dell'*Enciclopedia Dantesca Treccani*, consultabile sul sito https://www.treccani.it/enciclopedia/elenco-opere/Enciclopedia_Dantesca).

¹¹⁸ L'omoteleuto che connette le parole 'amorosa' e 'vergognosa' sembrerebbe rafforzare questa interpretazione.

¹¹⁹ A.M. Chiavacci Leonardi, *Paradiso*, cit., p. 152.

¹²⁰ *Inferno* v, 39.

¹²¹ Anche qui una distinzione oppositiva fra piano spirituale, il «donare», e piano terreno, il «danaro».

¹²² I lemmi sono in quest'ordine anche nelle chiose rosselliane, cfr. A. Rosselli, *glossarietto esplicativo*, in TRASP., pp. 15-22: 19.

¹²³ *Inferno* v, 31.

sineddoche del soggetto stesso? – scende la notte, avvolgendolo come uno «scialle misterioso fatto di | lana grassa e smorta¹²⁴ – un vero inferno» (vv. 19-21). In questi versi finali si può forse ipotizzare un'ultima eco dantesca: l'incaratura 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'. Se così fosse, vi si potrebbe intravedere *Inferno* I, in cui Dante definisce lo smarrimento nella selva come «la notte ch'i' passai con tanta pietà» (v. 21) e la selva stessa tanto «amara che poco più è morte» (v. 7).¹²⁵

La lotta della metricista contro le spinte centrifughe delle proprie pulsioni emotive, insomma, parrebbe condurla a inscenare un tentativo di ripetizione del viaggio dantesco, che tuttavia non riuscirebbe a liberarla dal giogo della «passione al bello», né tantomeno a condurla alla *visio Dei*. Al contrario di Dante-personaggio, pur «apparecchia[ndosi] a sostener la guerra»¹²⁶ Amelia-personaggio non trova sul suo cammino alcuna guida che possa condurla fuori dalla selva. Fuor di metafora, pur tentando la voce poetica di arginare attraverso il «ritmo fisso» il «sentimento»,¹²⁷ questo trionfa, impedendo il raggiungimento delle forme universali.

Il reiterato scacco subito dall'io nel tentativo di comunione con Dio (e dunque, a mio avviso, di pervenire alle forme universali) provoca nel soggetto una forte delusione, che «sfocia», con le parole di Rosselli, in «libertà della passione»,¹²⁸ che credo implichi la messa in discussione del dogma dello spazio metrico.¹²⁹ Questo cambiamento si delinea chiaramente in tre variazioni: *Se la colpa è degli uomini...*, *Gli angeli che non sanno cadere...* e *La pazzia amorosa...*

Si parta da *Se la colpa è degli uomini...*, sessantacinquesimo componimento di *Variazioni*:

Se la colpa è degli uomini allora che Iddio venga
a chiamarmi fuori dalle sue mura di grossolana cinta
verdastra come l'alfabeto che non trovo. Se il muro
è una triste storia di congiunzioni fallite, allora
ch'io insegua le lepri digiune della mia tirannia
e sappia digiunare finché non è venuta la gran gloria.
Se l'inferno è una cosa vorace io temo allora d'essere
fra quelli che portano le fiamme in bocca e non
si nutrono d'aria! Ma il vento veloce che spazia
al di là dei confini sa coronare i miei sogni anche

¹²⁴ L'aggettivo è riscontrabile più volte nella *Commedia*, ma segnalo l'occorrenza relativa a *Inferno* IV, 14, per la prossimità con il canto dei lussuriosi.

¹²⁵ In *Inferno* I, 81 è presente anche l'aggettivo 'vergognosa'.

¹²⁶ *Inferno* II, 4.

¹²⁷ SM, p. 188.

¹²⁸ CI, *Fatti estremi* [1987], pp. 79-90: 85: «C'è anche nella parte centrale [di *Variazioni*] una problematica religiosa che, al momento della delusione, sfocia in libertà della passione».

¹²⁹ Cfr. E. Tandello, *Amelia Rosselli, o la geometria della passione*, cit., pp. 7-18: 8-9: analizzando *La passione mi divorò giustamente* (DOC, p. 442), in cui ritiene si possa scorgere il ricordo dell'«anafora dantesca nel discorso di Francesca nel canto V dell'*Inferno*», (p. 12), la studiosa scrive che la passione è «irrinunciabile fonte sentimentale della poesia» e al contempo «disordine», al quale ordine e ragione si oppongono e che la «funzione precipua» dello spazio metrico «è dare ordine all'esperienza fonte della poesia».

di albe felici.

La variazione è scandita dall'anafora sintattica del costrutto composto dalla protasi seguita dall'apodosi introdotta dalla congiunzione 'allora', struttura che è reiterata tre volte, fino al verso 9, dove, con una strategia poetica già incontrata, è un'avversativa a interrompere il flusso ipotetico.

L'io sembra assumere dal primo verso una posizione di sfida nei confronti di Dio, invitandolo a una sorta di duello «fuori dalle sue mura» (v. 2). È il *topos* della Città di Dio, che si può trovare nella *Commedia* per indicare l'Empireo e che qui, non a caso, appare impenetrabilmente fortificata da una «verdastra» (v. 3) cinta muraria. Il verso 3 chiarisce la natura del combattimento al quale Dio è stato provocatoriamente chiamato: una contesa verbale, quasi una tenzone atta a chiarire chi sia il vero responsabile della «colpa» che Dio parrebbe attribuire agli «uomini» (v. 1). La comunicazione, tuttavia, è inattuabile¹³⁰ («l'alfabeto che non trovo»).

Il secondo periodo ipotetico prende un'altra direzione (vv. 3-6): il «muro» che separa l'io da Dio è invalicabile, ogni tentativo di comunione è un fallimento («triste storia di congiunzioni fallite»). Ciò determina la rinuncia, e la decisione di seguire quegli istinti («le lepri [...] della mia tirannia») che portano l'io lontano da Dio e dalla sua Città, e lo costringono a un digiuno spirituale, che dovrà durare fino al giorno del Giudizio («finché non è venuta la gran gloria»), quando forse finalmente il dialogo potrà verificarsi. Tale volontario sviamento, tuttavia, non può che condurre all'«inferno» (v. 7), una «cosa vorace» (v. 8) al quale l'io sembra temere di essere predestinato (vv. 7-9). Contro il tormentoso senso di ineluttabilità, però, si alza l'avversativa: al di fuori della città divina soffia un «vento veloce» (v. 9), capace di offrire al soggetto «albe felici» (v. 11).

Se la colpa è degli uomini... sembra scaturire dalla «libertà della passione»¹³¹ prima menzionata: la deliberata ed eversiva 'perdita della diritta via', infatti, sembrerebbe coincidere con la passione amorosa, e a suggerirlo sono almeno due elementi. Da una parte l'inseguimento delle «lepri», che innesca il ricordo dei «conigli correnti» di *Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente* (v. 7), che «con uno strano misto di *imagery* stilnovista, di barbarismi [...], e *puns* multilinguistici»¹³² tenta di rifondare il linguaggio tradizionale della lirica amorosa. Dall'altra, il «vento veloce», che, calato nel contesto di ribellione a Dio e accostato al presentimento di dannazione (vv. 7-9), sembrerebbe derivare da quello vorticoso di *Inferno* V, in cui, per altro, emerge un altro tema fondamentale di questa variazione, l'incomunicabilità con il divino (vv. 91-92: «se fosse amico il re de l'universo, | noi pregheremmo lui de la tua pace»). Dietro al discorso metaforico, tuttavia, si cela quello metapoetico, dal momento che le «lepri»

¹³⁰ Tale impossibilità è proletticamente dichiarata dall'aggettivo «verdastra», in quanto l'attributo cromatico 'verde' in Rosselli, come scrive Carbognin (AD, p. 73), «si presta [...] spesso a qualificare enti e situazioni connotati in senso psicologicamente disforico».

¹³¹ CI, *Fatti estremi* [1987], pp. 79-90: 85.

¹³² L. Re, *Variazioni su Amelia Rosselli*, «il verri», IX, 3-4, settembre-dicembre 1993, pp. 131-150: 140-141. La poesia si trova in VB, p. 18.

rosselliane potrebbero discendere dalla montaliana «danza dei conigli» dell'ultimo verso di *Sarcofaghi*¹³³ e dal suo modello, le «depri» danzanti «nelle selve» de *La vita solitaria* di Leopardi.¹³⁴ L'io poetico, in sostanza, non riuscendo a raggiungere le forme universali dello spazio metrico, sembrerebbe decidere di abbandonarsi al lirismo e al verso libero. Tenuto conto di ciò, non sembra una coincidenza il fatto che la variazione si chiuda con l'immagine delle «albe felici» (v. 11): la riemersione del lemma rimbaudiano non può che attivare il ricordo di *Ma se la morte vinceva...* (in cui sono presenti anche allusioni a Montale e Leopardi, *ut supra*) in cui la tradizione lirica del verso libero, pur ostacolando la realizzazione dell'«universalità dello spazio unico»,¹³⁵ «porta all'alba una canzone» (v. 19).

Un ultimo appunto: al V canto potrebbe accostarsi un altro modello dantesco, però purgatoriale; la velleità del soggetto di confrontarsi con Dio al fine di stabilire di chi sia «la colpa» (v. 1) potrebbe porsi polemicamente in relazione con *Purgatorio* XVI, in cui, attraverso il dialogo con Marco Lombardo (vv. 52-93), Dante delinea la concezione 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,¹³⁶ serve sulla terra «guida o fren» (v. 93) che indirizzi a Dio l'anima umana, ed 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).

Anche nella variazione settantunesima, *Gli angoli che non sanno cadere...*, oltre a *Inferno* V si può scorgere un'altra fonte tolta dalla *Commedia*:

Gli angoli che non sanno cadere gli eserciti che non
sanno cadere! La linfa vitale che non può abbandonare il
suo posto. Cerco la veracità, ed essa m'elude. – Che si
abbandonino i santi alla santa linfa! Che si eludino i
santi, che si perdino di vista: due santi non fecero mai
un cristiano. Perversa m'incammino per la città che duole
delle sue ferite. Perversa mi dolgo della brutalità ma
vi cado supina con un bambino in braccio. Tale la brutalità
che svengano anche i santi alla vista del sangue che cola
bruto dai suoi buchi.

¹³³ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit. pp. 21-24; cfr. nota 75.

¹³⁴ G. Leopardi, *Canti*, cit., pp. 123-127: 126.

¹³⁵ SM, p. 188.

¹³⁶ *Purgatorio* XVI, 88-92: «l'anima semplicetta che sa nulla, | salvo che, mossa da lieto fattore, | volentier torna a ciò che la trastulla. | Di picciol bene in pria sente sapore; | quivi s'inganna, e dietro ad esso corre».

Sono le parole che ci ingannano. Sono i vili che ci tendono
i fili del disinganno.

In effetti, il principale modello di questa poesia sembrerebbe il terzo canto infernale. Gli «angioli che non sanno cadere» ricordano quelli «che non furon ribelli | né fur fedeli a Dio, ma per sé fuoro»,¹³⁷ e all'immagine di codardia celeste sembra corrispondere quella terrena dell'esercito neghittoso. Forse causa di tale mancanza di forza di spirito è l'impossibilità della «linfa vitale» di trasferirsi altrove (vv. 2-3), quasi fosse risucchiata da un vortice che la intrappola. L'io, però, non è immobile, ma assorbito in una ricerca il cui oggetto è la «veracità»; nella *Commedia* l'aggettivo 'verace' è attribuito di Dio¹³⁸ e di quanto è proprio del divino, come anche dell'Empireo,¹³⁹ e forse già questo potrebbe indicare che quella del soggetto è un'indagine mistica, un tentativo di *iter ad Deum*.¹⁴⁰ Potrebbe però innestarsi anche un gioco paronomastico, infatti nel poema la «vera città»¹⁴¹ è quella dei beati. L'io, dunque, cerca la via per il paradiso, che, tuttavia, le sfugge.

All'evasività di Dio l'io poetico risponde con una serie di congiuntivi esortativi (vv. 4-5) che possono essere considerati diretti dalla voce poetica a se stessa, che decide di lasciar perdere «santi» e «santa linfa» e di fuggire Dio e i suoi 'ministri'.¹⁴² Si può tuttavia supporre un'altra lettura: il primo congiuntivo, se letto come un riflessivo, potrebbe essere considerato come un invito ai santi ad arrendersi a quella stessa «linfa vitale» che non riesce a «abbandonare il | suo posto» (vv. 2-3). Gli abitanti dell'inattingibile regno celeste, allora, sarebbero esortati a seguire l'io, e questo richiamo alla conformità (alternativa a quella a Dio, inattuabile) si tradurrebbe nell'omoteleuto,¹⁴³ catalizzatore di forme verbali anomale che dalla prima erediterebbero, oltre alla desinenza, anche il senso riflessivo. I santi dovrebbero allora cedere alla medesima «linfa» che impedisce al soggetto di raggiungere Dio, sottrarsi alla propria santità e perdere di vista quanto di dogmatico c'è nella loro fede, che li sottrae dall'essere semplici cristiani.

«Perversa mi incammino per la città che duole»: l'atmosfera infernale del verso 6 è già stata riconosciuta dalla critica,¹⁴⁴ tuttavia non credo si tratti di una generica evocazione, ma della 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,¹⁴⁵ è soprattutto per me motivo

¹³⁷ *Inferno* III, 38-39.

¹³⁸ Ad esempio in *Paradiso* III, 32, «verace luce».

¹³⁹ *Paradiso* XXX, 98: «regno verace».

¹⁴⁰ Anche la perdita «diritta via» del primo canto del poema (v. 3) è poi detta «verace via» (v. 12).

¹⁴¹ *Purgatorio* XIII, 95 e XVI, 96.

¹⁴² T. Bisanti, *Il dialogo negato*, cit., p. 418.

¹⁴³ vv. 3-5 «si | abandonino», «si eludino», «si perdino di vista».

¹⁴⁴ T. Bisanti, *Il dialogo negato*, cit., p. 418.

¹⁴⁵ *Inferno* I, 1 e 35.

di interesse la parola «perversa», che 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 non è l'unico luogo testuale della *Commedia* in cui si incontra il lemma, ma pare significativo che questo verso sia parte di una delle terzine di *Inferno* v più volte identificata come oggetto di interesse della pratica intertestuale rosselliana, quella delle 'preghiere inutili' (vv. 91-93). Inoltre, questo aggettivo andrebbe a chiarire perché il soggetto non riesca a trovare la «veracità», ovvero Dio, e l'entità della «linfa vitale», 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,¹⁴⁶ oltre che nel poliptoto «duole» (v. 6) «dolgo» (v. 7), che si rifarebbe a quello dantesco («dolente» e «dolore»). La ripetizione prevede anche la *variatio*: a dolersi è ora il soggetto, e causa della sua sofferenza è la «brutalità» delle «ferite» inferte alla città infernale – e per metonimia ai dannati – da Dio. Questo dolore sembrerebbe determinare per l'io un maggiore sprofondare (v. 8) nella violenza infernale, mentre tiene fra le braccia «un bambino». La ferocia divina è tale che anche i santi dovrebbero svenire «alla vista del sangue che cola | brutto dai suoi buchi» (vv. 9-10).

I versi 9-10, e in particolare l'apparizione della figura infantile, alla quale penso siano da imputare i «buchi» sanguinanti, rappresentano un punto opaco per l'interpretazione del testo. Se infatti «il sangue che cola» può essere riscrittura dei volti rigati di sangue degli ignavi¹⁴⁷ e lo svenimento rielaborazione di quello di Dante che chiude i canti terzo e quinto,¹⁴⁸ l'apparizione del «bambino» è più difficile da comprendere. Invece di ricercare un collegamento con l'ipotesi dantesco, si può intravedere un collegamento con *Dopo il dono di Dio...*, variazione in cui (vedi *supra*) 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» divina, fra le braccia della poeta-madre (che anche qui, come in *Dopo il dono di Dio...*, sembra assumere le vesti della Vergine).

Nel distico conclusivo parrebbe essere recuperato tramite il *topos* del filo della memoria¹⁴⁹ l'ipotesi montaliano di *La casa dei doganieri*, che è già stato oggetto di un'aspra riscrittura da parte di Amelia Rosselli.¹⁵⁰ Qui, tuttavia, mentre sono «le parole» ad aggirare il soggetto,¹⁵¹ sono i «fili del disinganno» offerti dai «vili» a esporre la 'trappola'. Si può osservare il rovesciamento

¹⁴⁶ È però evitata la triplice ripetizione, forse perché sospettata di avere una valenza trinitaria.

¹⁴⁷ *Inferno* III, 67.

¹⁴⁸ *Inferno* III, 135-136; *Inferno* v, 140.

¹⁴⁹ E. Montale, *Tutte le poesie*, cit., p. 167: «un filo s'addipana. | Ne tengo ancora un capo» vv. 11-12.

¹⁵⁰ Brani di *La casa dei doganieri* sono stati riconosciuti in più di un componimento di *Variazioni belliche*. cfr. FEI, p. 87.

¹⁵¹ Forse sono quelle il cui «senso è duro» (*Inf.* III, 12) per Dante-personaggio, d'altra parte sono proprio quelle le parole che ritengo siano state oggetto del 'tramare' intertestuale rosselliano.

di quella che potrebbe dirsi una costante nella pratica intertestuale della poeta che coinvolge Dante e Montale. Se di solito, infatti, il primo rappresenta un polo positivo da opporre al secondo,¹⁵² in questo caso si direbbe che sia Montale a fare da controcanto a Dante, anche se a quest'ultimo non è rivolta la stessa tagliente ironia. Rosselli, insomma, sembra considerare inaccettabile la crudeltà delle punizioni divine (la cui giustizia è per Dante indiscutibile) e impraticabile la «diritta via» che dovrebbe condurre a Dio e alle «forme universali».¹⁵³ A riprova di ciò il fatto che a «tend[ere]» all'io il «filo del disinganno» siano proprio «i vili», giacché in *Non da vicino ti guarderò*... l'accusa di «viltà» (v. 12) è mossa proprio al tu che, come già detto, ritengo rappresenti al contempo la tradizione lirica erede della distruzione simbolista del metro e quella parte della voce poetica che al «ritmo fisso» della gabbia metrica preferiva «un tempo strettamente psicologico musicale ed istintivo».¹⁵⁴

L'ultima poesia di cui vorrei proporre un commento è la settantacinquesima, *La pazzia amorosa non è che una stella filante nel deserto*:

La pazzia amorosa non è che una stella filante nel deserto.
 Il mio corsetto mi stringe troppo forte.
 L'acqua è una rana che si difende dall'annegare.
 I tuoi sonetti risultano falsi, voluti!
 Il naturale mi è escluso. O umanità che ti storpi i piedi per
 mangiare alle ore convenute, se il tuo cibo è l'aria
 perché distruggi. Moriremo nell'aria vana, ma non è *vacua* –

Cerco la durata delle sicurezze, ma l'orologio il numero
 ha asfissiato la mia bellezza, e l'armonia del numero mi
 ha rotto le scatole della tolleranza – l'orologio ha numeri
 troppo brevi per il mio riposo. 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.

Non posso dimenticare il tempo. L'aria è vana
 Le regole della vita sono più asfissianti della mia bellezza.
 Non voglio mangiare, non voglio vivere – grido
 che ricade nella tua fame.
 Non posso fumare nell'attesa di una bellezza.
 Una tua bellezza. Ma che il mio sia comunque il tuo...

Il mio ombrella delle platitudini. Lavarsi, mangiare vestirsi
 senza della fiducia. Grossolana platea. Necessaria morte,
 necessario veicolo delle nostre passioni. L'incandescente
 turbamento dell'amore. Atto di bellezza che sopravvive alle
 necessità: specchio delle vanità. Arrivismo delle fanciulle
 in fiore.

¹⁵² AD, p. 62: «la presenza di Montale, pur cospicua, assume un ruolo assiologicamente negativo, rispetto al polo positivo rappresentato dal Dante della *Commedia*». Per meglio comprendere le basi metapoetiche su cui si articola questa opposizione cfr. la nota 14.

¹⁵³ SM, p. 186.

¹⁵⁴ SM, rispettivamente a pp. 188 e 186.

L'espressione «stella filante nel deserto» sembra la commistione analogica di due immagini, quella della stella filante e quella della rosa del deserto, legate dalla connessione con il concetto dell'aria in movimento; nelle stelle filanti bisogna soffiarsi dentro, mentre la rosa del deserto, formata attraverso reazioni chimiche sotto lo strato protettivo della sabbia, è proprio il vento a portarla alla luce. Il verso incipitario della variazione ritrae quindi una gioiosa stella filante srotolata nel bel mezzo di un desolato deserto, termine scelto da Dante per descrivere lo spazio in cui, uscito dalla selva, nonostante le tre fiere, incontra la sua guida.¹⁵⁵ Il «folle amore»,¹⁵⁶ per usare un sintagma dantesco, emerge dalle sabbie del deserto ed esplose in volute colorate grazie all'azione del vento: la correlazione amore-vento potrebbe suggerire sin dal primo verso il modello di *Inferno* V. Non solo: la follia amorosa potrebbe considerarsi, come le fiere, un impedimento all'entrata nella «verace via»,¹⁵⁷ come lo fu per i dannati del secondo cerchio l'aver sotomesso la ragione al «talento».¹⁵⁸

Al verso 2 un'immagine soffocante, il «corsetto» troppo stretto, e a quest'immagine ne segue una equivalente (v. 3) ma paradossale e innaturale (la rana che affoga), a cui, infatti, succede un'aspra recriminazione (v. 4), che, pur indirizzata a un non meglio definito tu, appare in realtà riferita dal soggetto a se stesso.¹⁵⁹ A questo ripiegamento introspettivo risponde un movimento opposto, un'invettiva contro l'«umanità» (vv. 5-7), la quale, per adattarsi a convenzioni innaturali («mangiare alle ore convenute») si snatura,¹⁶⁰ e invece di nutrirsi del «[s]uo cibo», «l'aria» (che propongo di leggere come equivalente dell'amore), lo «distrugg[e]». L'apostrofe si smorza poi in un tono più quieto: se l'umanità smetterà di annientare quanto vi è di naturale in sé, sarà forse destinata alla «bufera infernal»: ¹⁶¹ in balia dell'«aria vana», ma non «vacua», vuota e priva di significato.

L'oggetto della *quête* rosselliana è la «durata» (v. 8), dimensione (stando al significato che le attribuisce Bergson)¹⁶² che l'«orologio il numero» non possono quantificare. Tale impossibilità è espressa con un'ulteriore immagine di asfissia, in quanto l'«orologio» e il «numero» opprimono la «bellezza». L'io ribadisce ironicamente che l'«armonia del numero» (v. 9) le ha «rotto le scatole della tolleranza» (v. 10), perché il ritmo scandito dall'«orologio» non coincide con quello del suo «riposo» (vv. 10-11). Tuttavia, «su dell'aria invariabile» (v. 12), che non può che

¹⁵⁵ *Inferno* I, 29 e 64.

¹⁵⁶ *Paradiso* VIII, 2.

¹⁵⁷ *Inferno* I, 12.

¹⁵⁸ *Inferno* V, 39.

¹⁵⁹ Anche per Giovannuzzi qui Rosselli è «giudice e imputato al contempo» (S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, in TRASP, pp. 133-154: 150).

¹⁶⁰ «O umanità che ti storpi i piedi», v. 5: forse l'immagine dei piedi deformi deriva da *Purgatorio* XIX, 8.

¹⁶¹ *Inferno* V, 31.

¹⁶² H. Bergson, *Durata e simultaneità*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004, pp. 49 e 60. Il filosofo è uno degli autori che Rosselli scelse di leggere per «riprendere» il francese, cfr. CI, *Tra le lingue* [1995], pp. 167-171: 169.

ricordare quella che «mai non resta»¹⁶³ e non permette ai lussuriosi di sperare «non che di posa, ma di minor pena»,¹⁶⁴ ha la meglio «il metallo della cassaforte» (v. 11). La voce poetica sembrerebbe ribellarsi («Non è l'una! è l'infinito») e far esplodere la «cassaforte», spandendosi come il boato di una bomba «nella strada» insieme ai «mattoni da cassa da sicurezza» (vv. 11-13).

«Non posso dimenticare il tempo» (v. 14) conclude però amaramente l'io, in quanto l'«aria», e dunque l'amore, è illusione, e le «regole della vita» premono sul soggetto più della sua stessa «bellezza» (v. 15). Pure, si solleva un altro «grido» (v. 16) contro queste regole («mangiare», «vivere»), ma, con mordace ironia, l'urlo è riassorbito dalla «fame» di un tu, probabilmente un doppio dell'io che si fa gioco della debolezza delle proprie intenzioni. La 'catena della necessità' non si può eludere nemmeno «fuma[ndo]» in attesa della «bellezza» (v. 18), che l'io si aspetta di ricevere da un tu (v. 19), poi riportato all'identità con l'io («Ma che il mio sia comunque il tuo...»).

L'io, come un automa «senza della fiducia», reitera i banali rituali della quotidianità («lavarsi, mangiare vestirsi»), che lo ricoprono come la calotta di un ombrello¹⁶⁵ (vv. 20-21). L'abulica routine sembra paragonata a una performance eseguita davanti a una «grossolana platea», e la morte, nel flusso della mediocrità, è «necessari[o]» «veicolo» per le «passioni» e i «turbamenti dell'amore» (vv. 21-23); questi due versi, e il senso di fatale inevitabilità che sottendono, potrebbero avere in sé la memoria delle terzine che racchiudono e sviscerano le leggi dell'amor cortese nel V canto, e in particolare del verso «Amor condusse noi ad una morte» (*Inferno* V, 106). Il prezzo dell'amore è la morte, ma l'amore è l'unico «atto di bellezza che sopravvive alle | necessità», pur essendo, come l'«aria» (v. 7) alla quale l'io si sente predestinato, «specchio delle vanità» (vv. 23-24). Da quest'ultima immagine, che oltre all'idea chimerica potrebbe avere in sé quella narcisistica, penso si sviluppi quella dell'«arrivismo delle fanciulle | in fiore» (vv. 24-25).

Per la comprensione di quest'ultimo verso sono imprescindibili le riflessioni raccolte da Tandello ne *La fanciulla e l'infinito*. La studiosa, infatti, spiega come Rosselli articoli un complesso discorso polemico nei confronti del «'soppruso' della fanciulla-in-fiore»¹⁶⁶ messo in atto dai 'padri' della tradizione lirica occidentale,¹⁶⁷ articolato anche e soprattutto ne *La libellula*, «celebrazione dell'adolescenza ribelle».¹⁶⁸ *La pazzia amorosa*..., infatti, sembrerebbe dare voce allo scontro fra la «visione adolescenziale del mondo» alla quale la scrittura è legata¹⁶⁹ e che permette al soggetto di «distanziar[s]i da negazioni, scissioni, o semplicemente dai [...] desideri reificandoli

¹⁶³ *Inferno* V, 31.

¹⁶⁴ *Inferno* V, 45.

¹⁶⁵ F. Carbognin, *Commento a Variazioni belliche*, in OP, pp. 1270-1310: 1303: «Il mio ombrella delle *platitudin*? < ingl. e fr. *platitide*, 'banalità'».

¹⁶⁶ FEI, p. 60.

¹⁶⁷ Ivi, pp. 12-13: «La lirica occidentale si fa protagonista di un discorso di autorappresentazione della Soggettività (maschile) che vuole il femminile *assente* e *privo di parola*, *fantasma* dell'*assenza*, propiziato di quel rapporto fondante con la Morte, e con l'Infinito, che permette al Soggetto poetico di definirsi quale Soggetto-in-perdita».

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ CI, *Perduta in un bosco* [1978], pp. 23-26: 24.

nella forma di uno che non è ancora cresciuto»,¹⁷⁰ e il sospetto di Rosselli nei confronti della «passionalità», che «in poesia può diventare un difetto: difetto di gioventù e di femminilità»,¹⁷¹ e dell'eccesso di soggettivismo.¹⁷² 'Argine' per l'adolescenziale e femminile eccesso di passione è l'inserimento della poesia nella rigida struttura dello spazio metrico. In questa poesia, allora, si potrebbe riconoscere il ribellarsi dell'adolescenziale voce poetica alla 'gabbia metrica' da una parte, e dall'altra lo scontro fra desiderio di poesia (che si sovrappone a quello d'amore) e l'alienazione della quotidianità, che tenterebbe di imbrigliarne l'energia passionale nelle «regole della vita». Incoraggia questa lettura il secondo movimento: l'«orologio», il «numero», l'«armonia del numero» fanno pensare al «nuovo geometrismo»¹⁷³ rosselliano, così come anche la «cassaforte» e la «cassa da sicurezza», che ne evocherebbero il compito di contenere il principio di puro «piacere» e «associazione» che rendono la poesia caratterizzata dal verso libero «soggettivamente limitata». ¹⁷⁴ Fatte queste considerazioni, l'accusa di inautenticità del verso 4 si rivela rivolta alla poesia costretta nello spazio metrico, con cui Rosselli, come scrive in *Spazi metrici*, avrebbe voluto «ritentare l'impossibile» «regolarità» dei «sonetti delle prime scuole italiane»;¹⁷⁵ inoltre, la «durata» «cerc[ata]» dall'io (v. 8) potrebbe essere durata metrica, definita dalla poeta «irrazionale musicale» in *Diario in tre lingue*.¹⁷⁶

Venuta meno la speranza di entrare in comunione con Dio e di ricevere da lui la perfetta forma metrica (come sancito in *Gli angeli che non sanno cadere...*), sembrerebbero cambiare le coordinate che fino ad ora hanno orientato le mie riflessioni: lo spazio metrico non sembra più identificato con la meta del viaggio mistico, ma come una forma costrittiva sovrapponibile alle coercitive regole della società, mentre gli elementi di derivazione dantesca ora sembrerebbero esprimere un represso e deluso desiderio amoroso ed erotico, e, al contempo, metafore di una modalità poetica abbandonata¹⁷⁷ ma, perlomeno qui, rimpianta, forse perché strettamente legata all'età adolescenziale, anch'essa perduta.

In conclusione, seguendo il *fil rouge* che si dipana lungo i testi che compongono il *corpus* da me selezionato, ho provato a districare la matassa ingarbugliata di quelle che credo siano tracce dantesche al fine di riconoscere sotto all'ostico groviglio testuale l'ordito che, a mio parere,

¹⁷⁰ FEI, p. 8; Tanello si rifà a J. Kristeva, *The Adolescent Novel*, in J. Fletcher, A. Benjamin (a cura di), *Abjection, Melancholia and Love: The Work of Julia Kristeva*, Taylor & Francis Group, 2012, pp. 8-23.

¹⁷¹ CI, *È molto difficile essere semplici* [1981], pp. 41-57: 54.

¹⁷² *Ibidem*: «non voglio cadere nell'io-tu di Montale, nel solo rapporto prettamente tipico della donna e dell'ermetismo».

¹⁷³ A. Rosselli, *Introduzione a Spazi metrici*, in TRASP, pp. 11-13: 12.

¹⁷⁴ SM, p. 186.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ DTL, p. 601: «irregolarità ritmo moderno dovuto a varietà di *durata* (irrazionale musicale) della sillaba».

¹⁷⁷ Forse Rosselli conosceva il saggio di Contini *Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'*, in cui è evidenziata la metaletterarietà di *Inferno* V, «tappa» dalla quale comincia il processo di «superamento [...] stilistico-morale» che si compie sulla cornice purgatoriale dei lussuriosi «nel fuoco di Arnaut»; il saggio uscì per la prima volta su «Approdo letterario», gennaio-marzo, 1958 (G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della 'Commedia'*, in ID., *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 335-362: 348 e 356).

componere un discorso metapoetico dal disegno complesso e dinamico. Il ‘tramare’¹⁷⁸ intertestuale di Amelia Rosselli, infatti, si serve di Dante, e in particolare di *Inferno* V, per comporre un tessuto metatestuale che intreccia e scioglie alacramente lungo le stagioni della propria poesia. Rosselli, dunque, nella prima fase di questo lavoro, che ho individuato in *Poesie* (1959), sembra fare del canto di Paolo e Francesca la fondamentale su cui orchestrare un dialogo con la tradizione il cui scopo è quello di far «emergere un discorso *altro*»¹⁷⁹ (il proprio) in cui, pur conservando l’io lirico una posizione preminente, l’eredità dei ‘padri letterari’ è rielaborata e superata. In *Variazioni* (1960-1961) questa strategia di autorappresentazione poetica entra in crisi: l’alto grado di emotività e autobiografismo instillato nelle riscritture di *Inferno* V non collima con la nuova «pretes[a] di universalità»¹⁸⁰ rosselliana, e ciò determina una spaccatura nell’io lirico che si traduce prima in una disperata psicomachia, poi in una rabbiosa teomachia e infine nell’esclusione del divino e nel rammarico per una forma poetica adolescenziale andata smarrita.

¹⁷⁸ Il verbo ‘tramare’ appare più di una volta nella sezione *Variazioni* con valore metapoetico, come ad esempio in *Nel delirio di una piccola notte d’estate io tramavo* (VB, 167), che recita: «io tramavo | ingiurie e mescolavo i generi».

¹⁷⁹ E. Tandolo, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, in OP, pp. XI-XLII: XXIV.

¹⁸⁰ CI, *Pensare in tre lingue* [1990], pp. 112-115: 113.