

LA LIBELLULA:
ALLE ORIGINI DELLA Sperimentazione di AMELIA ROSELLI

Maria Veneruso

Università degli Studi di Napoli Federico II
ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-2147-9291>

ABSTRACT IT

Il contributo si propone di concedere ampio spazio all'interpretazione critica di una delle prime e più significative opere di Amelia Rosselli, il poemetto intitolato *La libellula*, al quale l'autrice rimase particolarmente legata lungo l'intero corso della sua attività poetica. A una breve introduzione volta a chiarire l'importanza del componimento all'interno della parabola poetica rosselliana segue un commento che mira a metterne in luce i principali aspetti contenutistici e formali; inoltre, particolare attenzione è rivolta al fitto dialogo intertestuale instaurato dall'autrice con alcuni dei protagonisti della tradizione letteraria italiana e non.

PAROLE CHIAVE

Amelia Rosselli; *La libellula*; Intertestualità; Poemetto; Tradizione letteraria.

TITLE

La libellula: At the Origins of Amelia Rosselli's Experimentation

ABSTRACT ENG

The contribution intends to dedicate ample space to the critical interpretation of one of Amelia Rosselli's earliest and most significant works, the long poem entitled *La libellula*, to which the author remained particularly attached throughout the entire course of her poetic activity. A brief introduction aimed at clarifying the importance of the poem within Rosselli's poetic trajectory is followed by a commentary that seeks to highlight its main content and formal aspects; furthermore, particular attention is paid to the dense inter-textual dialogue established by the author with some of the protagonists of the Italian and other literary traditions.

KEYWORDS

Amelia Rosselli; *La libellula*; Intertextuality; Long poem; Literary tradition.

BIO-BIBLIOGRAFIA

Maria Veneruso ha conseguito presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II" la laurea in Lettere moderne con una tesi intitolata *Storia e ideologia nelle "Occasioni" e "La buféra e altro" di Montale* e in Filologia moderna con una tesi dal titolo *Per "La libellula" di Amelia Rosselli: introduzione e commento*. Ha recentemente collaborato alla rivista «Filologia e Critica».

INTRODUZIONE

Considerata tra le autrici più degne di nota del secondo Novecento, Amelia Rosselli (1930-1996) si è cimentata nel corso della sua attività poetica nella composizione di tre importanti raccolte di versi in italiano, *Variazioni belliche*, *Serie ospedaliera* e *Documento*, una silloge in inglese, *Sleep*, e due poemetti, *La libellula* e *Impromptu*.¹ Questi ultimi, concepiti a distanza di circa un ventennio l'uno dall'altro,² vengono a configurarsi come rappresentanti emblematici di due momenti cruciali all'interno del percorso poetico rosselliano, come esemplificato dalla loro collocazione privilegiata nell'*Antologia poetica* curata da Giacinto Spagnoletti e pubblicata nel 1987 presso Garzanti, dove figurano rispettivamente quali testi di apertura e di chiusura: in tal modo, essi delineano una struttura circolare atta a circoscrivere, idealmente, la produzione poetica di Rosselli, la quale, in quest'ottica, prende avvio e termina con la composizione di un poemetto.³ A occupare un posto di rilievo nella produzione in versi dell'autrice è soprattutto *La libellula*, che gode, ai suoi occhi, di un prestigio nettamente superiore rispetto alle precedenti poesie composte nell'arco degli anni Cinquanta, considerate alla stregua di esercitazioni o di versi «un po' ingenui»,⁴ e viene non a caso definita da Rosselli «la prima cosa decente» da lei scritta.⁵ L'importanza tributata a quest'opera è dovuta a due ragioni principali: in primo luogo, si tratta di uno dei primissimi componimenti ai quali l'autrice si dedicò, nonché del testo a cui è legato il suo esordio poetico, avvenuto nel giugno del 1963 sulla rivista «Il Verri» proprio con la pubblicazione di un frammento de *La libellula*, poi andato incontro a una vistosa rielaborazione in vista della pubblicazione integrale del poemetto su «Nuovi Argomenti» nel 1966 (la quale riflette fedelmente, se si escludono i refusi, l'assetto definitivo);⁶ in secondo luogo, *La libellula* offre una prima testimonianza del nuovo sistema metrico elaborato da Rosselli nel 1958, dopo un periodo decennale di

¹ L'intera produzione poetica di Amelia Rosselli, che include anche *Primi scritti* e *Appunti sparsi e persi*, è raccolta assieme ad altri scritti rosselliani in AMELIA ROSELLI, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012.

² Secondo quanto dichiarato da Rosselli in diverse interviste, la composizione de *La libellula* risalirebbe al 1958 e quella di *Impromptu* al dicembre del 1979.

³ Cfr. ALESSANDRO BALDACCI, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari 2007, p. 130. In realtà, prima de *La libellula*, Rosselli si era già dedicata alla stesura di varie poesie in inglese, francese e anche in italiano, poi confluite in *Primi scritti* e *Sleep*, ma a più riprese l'autrice dichiarerà di aver cominciato a scrivere poesie «accettabili» solo nel 1958, dopo aver messo a punto il suo sistema metrico.

⁴ AMELIA ROSELLI, *È molto difficile essere semplici*, intervista di Marina Camboni, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, p. 46.

⁵ EAD., *Ho fatto la poeta*, registrazione dell'incontro del 5 maggio 1993 alla Sala Giunta di Ca' Farsetti, Municipio di Venezia, nell'ambito della rassegna Donnepoesia del Centro Donna di Venezia, a cura di Silvia De March, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 342.

⁶ Per una ricostruzione puntuale delle vicende editoriali de *La libellula* vd. EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 1311-1319.

ricerca e di sperimentazioni.⁷ Come l'autrice esplicita in maniera compiuta in *Spazi metrici*, il saggio teorico allegato a *Variazioni belliche*, l'ambizione era di riuscire a dar vita a un sistema metrico che, pur aspirando a una forma chiusa vicina all'ideale di regolarità del sonetto trecentesco,⁸ si discostasse dalla prosodia classica, e tanto più dal verso libero, considerato ormai «facile ed esaurito»,⁹ dando luogo, così, a un «nuovo classicismo metrico»,¹⁰ a «una metrica non neoclassica ma postclassica».¹¹ Secondo un principio espresso nel saggio sopracitato, la misura del primo verso di un componimento impone un preciso limite all'estensione dei versi successivi: «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi ad egual misura, a identica formulazione».¹² *La libellula* non solo viene a essere il primo testo in cui tali formulazioni teoriche trovano concreta attuazione, ma, più in generale, assieme alle poesie confluite in *Variazioni belliche*, appartiene a una stagione creativa contrassegnata da un intenso lavoro di ricerca condotto dall'autrice tanto in ambito poetico quanto in campo musicale e che produce risultati innovativi riscontrabili anche nell'adozione di una «lingua vistosamente deviante», che «perverte – o semplicemente ignora – la norma scritta (e orale) italiana a tutti i livelli, grafia e morfologia, sintassi e lessico».¹³

Stando a quanto dichiarato dall'autrice, la prima stesura del poemetto risalirebbe al 1958, un anno in cui Rosselli compie alcune scelte cruciali non solo sul versante poetico, come abbiamo appena visto, ma anche in campo politico, iscrivendosi al PCI. Queste convergenze cronologiche hanno portato alcuni critici a pensare che in realtà il 1958 sia da considerare una data simbolica, ideale più che reale, in cui collocare la genesi della *Libellula* – ipotesi che non è da escludere.¹⁴ Tuttavia, esistono delle testimonianze

⁷ Vd. EAD., *È molto difficile essere semplici*, cit., pp. 48-49 e EAD., *Introduzione a "Spazi Metrici"*, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 59-61.

⁸ Cfr. EAD., *Spazi metrici*, in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 186 e 189.

⁹ EAD., *È molto difficile essere semplici*, cit., p. 47.

¹⁰ EAD., *Tradurre se stessi*, intervista di Paolo di Stefano, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 140.

¹¹ EAD., *Il linguaggio della realtà*, intervista di Giovanni Salviati, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 129.

¹² EAD., *Spazi metrici*, cit., p. 187.

¹³ PIER VINCENZO MENGALDO, *Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, p. 994. Per un'analisi puntuale dei tratti linguistici e stilistici più originali de *La libellula* – e di *Variazioni belliche* – si rimanda a DANIELA LA PENNA, *Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Stilistica e metrica italiana», 2, 2002, pp. 235-272 e a MANUELA MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 227-252.

¹⁴ Cfr. STEFANO GIOVANNUZZI, *Come lavorava Amelia Rosselli*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, p. 21 e ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016, pp. 139-140.

indirette, ricavabili principalmente dal carteggio di Amelia Rosselli con il fratello John e da una lettera indirizzata a Franco Fortini nel '79,¹⁵ che rendono ipotizzabile l'esistenza nel 1958 di una prima stesura del poemetto, poi andata incontro a vistosi rimaneaggiamenti prima di assumere l'assetto definitivo nel '66. A prescindere dalla collocazione cronologica della sua genesi, che risulta sostanzialmente impossibile da stabilire con certezza data l'assenza di materiali manoscritti o dattiloscritti conservati che possano suffragare le asserzioni rosselliane, *La libellula* si configura come uno dei primi lavori in cui l'autrice mette a frutto non solo soluzioni metriche e linguistiche originali, ma anche una peculiare strategia intertestuale, che a ragione è stata oggetto di un cospicuo numero di studi.¹⁶ Pertanto, un lavoro critico ed esegetico condotto su questo testo appare più che necessario per comprendere sia alcuni elementi chiave della poetica rosselliana, sia l'evoluzione cui vanno incontro le successive sillogi.

Si riporta, di seguito, la prima delle ventotto lasse di cui si compone *La libellula*. Data l'oscurità della poetica rosselliana, il commento mira a sciogliere le numerose allusioni biografiche e i principali riferimenti letterari presenti nel testo, nonché a coglierne le specificità stilistiche e linguistiche, in modo tale da chiarire i passaggi meno perspicui e, al contempo, mostrare l'originalità di alcune delle principali soluzioni formali adoperate da Rosselli nel suo lavoro poetico esordiale.

LA LIBELLULA

I

- 1 La santità dei santi padri era un prodotto sì
cangiante ch'io decisi di allontanare ogni dubbio
dalla mia testa purtroppo troppo chiara e prendere
il salto per un addio più difficile. E fu allora
5 che la santa sede si prese la briga di saltare
i fossi, non so come, ma ne rimasi allucinata.
E fu allora che le misere salme dei nostri morti
rimarono per l'intero in un echeggiare violento,
oh io canto per le strade ma solo il santo padre
10 sa dove tutto ciò va a finire. E tu le tue sante
brighe porterai ginocchioni a quel tuo confessore
ed egli ti darà quella benedetta benedizione
ch'io vorrei fosse fatta di pane e olio. Dunque

¹⁵ Vd. ID., *Come lavorava Amelia Rosselli*, cit., pp. 21-26 e AMELIA ROSELLI, *Lettera a Franco Fortini*, in GABRIELLA PALLI BARONI (a cura di), *Nei dintorni della "Libellula". Tre note*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 39-40.

¹⁶ Relativamente a *La libellula* si segnalano tra i principali STEFANO GIOVANNUZZI, *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, «Trasparenze», cit., pp. 133-154, EMMANUELA TANDELLO, *Un discorso appena un po' più largo: Scipione, «Trasparenze»*, cit., pp. 193-207 e CHIARA CARPITA, «At the 4 pts. of the turning world». Dialogo e conflitto con l'opera di T.S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli», «Per Leggere», XII, 22, 2012, pp. 83-105.

come dicevamo io ero stesa sull'erba putrida
 15 e le canzoni d'amore sorvolavano sulla mia testa
 ammalata d'amore, e io biascicavo tempeste e
 preghiere e tutti i lumi del santo padre erano
 accesi. La santa sede infatti biascicava canzoni
 puerili anche lei e tutte le automobili dei più
 20 ricchi artisti erano accolte tra le sue mura;
 o disdegno, nemmeno la cauta indagine fa sì che
 noi possiamo nascondere i nostri più terrei difetti,
 come per esempio il farneticare in malandati
 versi, o lagrimare sulle mura storte delle nostre
 25 ambizioni: colori odorosi, di cera, stagliati
 nella odorante stalla dei buongustai. Ma nessun
 odio ho in preparazione nella mia cucina solo
 la stancata bestia nascosta. E se il mare che
 fu quella lontana bestia nascosta mi dicesse
 30 cos'è che fa quel gran ansare, gli risponderei
 ma lasciami tranquilla, non ne posso più della
 tua lungaggine. Ma lui sa meglio di me quali
 sono le virtù dell'uomo. Io gli dico che è più
 felice la tarantola nel suo privato giardino,
 35 lui risponde ma tu non sai prendere. Le redini
 si staccano se non mi attengo al potere della
 razionalità lo so tu lo sai lo sanno alcuni ma
 ugualmente la cara tenda degli scontenti a volte
 perfora anche i miei sogni. E tu lo sai. E io
 40 lo so ma l'avanguardia è ancora cavalcioni su
 de le mie spalle e ride e sputa come una vecchia
 fattucchiera, e nemmeno io so dove è che debbo
 prendere il tram per arricchire i tuoi sogni,
 e le mie stelle. Ma tu vedi allora che ho perso
 45 anche io le leggiadre risplendenti capacità di
 chi sa fregarsene. Debbo mangiare. Tu devi correre.
 Io debbo alzar. Tu devi correre con la coda penzoloni.
 Io mi alzo, tu ti stiri le braccia in un lungo
 penibile addio, col sorriso stretto e duro sulla
 50 tua bocca non troppo ammirabile. E cos'è quel
 lume della verità se tu ironizzi? Null'altro
 che la povera pegna tu avesti dal mio cuore lacerato.
 Io non saprò mai guardarti in faccia; quel che
 desideravo dire se n'è andato per la finestra,
 55 quel che tu eri era un altro battaglione che
 io non so più guerrire; dunque quale nuova libertà
 cerchi fra stancate parole? Non la soave tenerezza
 di chi sta a casa ben ragguagliato dalle alte
 mura e pensa a sé. Non la stancata obblivione
 60 del gigante che sa di non poter rimare che entro
 il cerchio chiuso dei suoi desolati conoscenti;
 la luce è un premio di Dio, ed egli preferì vendersela
 che vedersela sporcata dalle tue obblivionate mani.

Non so cosa dico, tu non sai cosa cerchi, io
 65 non so cercarti. Nel mezzo di una luce che è
 chiara e di un'altra che è la cattiveria in persona
 cerco il ritornello. Nel mezzo d'un gracile cammino
 fatto di piccole erbe trastullate e perse nella
 sporca terra, io cerco, e tu ti muori presso
 70 un albero infruttuoso, sterile come la tua mano.
 O vita breve tu ti sei sdraiata presso di me che
 ero ragazzina e ti sei posta ad ascoltare su
 la mia spalla, e non chiami per le rime. Io
 allungo le gambe e vendo i parafanghi con un
 75 color prezioso, tu ti stilli contento in un luccichio
 di cattive abitudini. Io mordo la mela per sostenere
 queste mie deboli vene al collo che scoppia di
 pena, e la macchina urla più forte della mia
 sensata voce. Io non so cosa voglio tu non sai
 80 chi sei, e siamo quasi pari. Ma che ricerco io
 se la canzone della debole pietà non è altro
 che questa mia inventata invettiva, che non so
 oppugnare in nessun altro partito che il tuo,
 il mio, le nostre interne lanterne, e nessun
 85 forte lume della verità, e il mondo che aspetta
 coi suoi occhi luminosi, e forse pieni di sabbia.
 E la sapiente virgoletta sarà il nostro gioco
 di destino – ch'io lo voglia o no, oh lascia il
 caso e la nostra natura imberbe; tu sarai il
 90 mio re debolissimo, io sarò la tua regina non
 tanto vorace che non possa scappare quando se
 la sente in un giro di chiave, in un bagliore
 di umori neri ma il mondo è senza chiave per
 non dire senza l'organizzazione necessaria ad
 95 una pietà necessaria come la Tour Eiffel che
 non resta in piedi se non fosse per la sua permessa
 bruttezza. Tu cercherai di sorvegliare questo
 mio pozzo che è più profondo del tuo, ma la acqua
 vi è divenuta troppo limacciosa e io non voglio
 100 sospirare per la senilità di lingue toscane.
 Dunque stirati nei tuoi ben rivestiti stivaloni
 ricoperti di peli dei più scelti animali e senti
 il mio cuore di gomma ma anche di sabbia scottante
 battere se ancora batte per un uomo. Io me ne
 105 lavo le mani e rimo anticamente con una modernità
 che non sospettavo nei miei imbrogli. Ma non
 voglio rovinare i miei occhi per nessuno, io,
 nella loro ossa-siepe. Vuoi che usciamo? Vuoi
 che balocchiamo? Vuoi ch'io faccia da grande
 110 sorella a tutte quelle infelici? Vuoi ch'io
 mi chiarisca la gola tra queste quattro pittoresche
 mura, fra la bottiglia di un latte divenuto rancido,
 ed una vanità ben stufa, di sgranare le lucide

115 sue perle di sorrisi ancora non distribuiti.
E l'estetica non sarà più la nostra gioia noi
irremo verso i venti con la coda tra le gambe
in un largo esperimento.

NOTA METRICA

La prima lassa de *La libellula* è, con i suoi 117 versi, la più lunga del poemetto, che consta di 652 versi totali ripartiti in ventotto lasse di ampiezza variabile (alcune di esse – come, rispettivamente, la lassa XIX e le lasse XI e XVII – sono costituite da soli due o quattro versi). La disomogeneità della lunghezza delle lasse è controbilanciata dalla regolarità della misura media dei versi, che garantisce al poemetto un aspetto visivo sostanzialmente uniforme, se si escludono le oscillazioni – nel complesso sparute, ma pur presenti – relative all'estensione di taluni versi.¹⁷ Occorre sottolineare che tale effetto visivo di uniformità grafica si configura non come obiettivo primario della poetica di Rosselli, bensì come conseguenza dell'«ordine metrico» da lei perseguito, strettamente legato alle «lunghezze [...] approssimativamente eguali» dei versi, che sono volte a garantire «tempi di lettura» di questi ultimi «per quanto possibile identic[i]». ¹⁸ La richiesta rivolta da Rosselli ai vari editori con i quali viene a contatto relativa all'impiego, per l'impostazione dei suoi testi, di «un carattere tipografico identico a quello della macchina da scrivere [...] in cui ogni lettera occupa lo stesso spazio», è motivata proprio dal proposito di «dare al lettore medio idea di ordine metrico e sottintesa regola».¹⁹

Un principio cardine della soluzione metrica proposta da Rosselli prevede l'azzerramento della consueta gerarchizzazione tra parole piene e parole vuote, che per l'autrice sono da considerare sullo stesso piano; per questo motivo, non è infrequente trovare degli articoli, delle preposizioni o delle congiunzioni in chiusura di verso. D'altronde, il frequente ricorso all'*enjambement* si spiega alla luce della necessità di adeguare l'ampiezza dei versi al limite spaziale stabilito dal primo «rigo». Nel caso specifico della *Libellula*, la *facies* grafica si rivela essenziale anche per suggerire visivamente la struttura circolare del poemetto, che nella *Nota per l'editore* viene assimilato a un «rullo», «concepito [...] in forma di drago che si mangia la coda: fine e principio dovrebbero infatti congiungersi, se il poema viene letto in modo scorrevole e intuitivo».²⁰ All'idea di movimento circolare

¹⁷ Cfr. FRANCESCO CARBOGNIN, «non son mai stata così collettiva (però nella lingua)». Dall'«unità base del verso» allo «spazio metrico» di Amelia Rosselli, «Trasparenze», cit., pp. 270-271.

¹⁸ AMELIA ROSELLI, *Spazi metrici*, cit., p. 188.

¹⁹ EAD., *Nota per la «Cooperativa Scrittori»*, in GABRIELLA PALLI BARONI (a cura di), *Nei dintorni della «Libellula». Tre note*, cit., p. 38.

²⁰ EAD., *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008, p. 48. Come si apprende da una lettera inviata a Davico Bonino il 10 gennaio 1966 (vd. EAD., *L'opera poetica*, cit., p. 1311), al fine di «restitui[re]» al poemetto «la forma originariamente "circolare" e scorrevole» Rosselli richiese per la stampa una disposizione del testo «sulla parte inferiore della pagina», che riflettesse quella del suo dattiloscritto; tuttavia questa volontà dell'autrice,

– che è alla base del titolo e del sottotitolo, oltre che della stessa struttura interna de *La libellula* – è altresì ricollegabile il meccanismo della ripetizione e della variazione su cui il poemetto risulta interamente fondato: temi, immagini, figure, segmenti testuali più o meno ampi – spesso prelevati da opere altrui e variamente sviluppati da Rosselli – si ritrovano continuamente riproposti all'interno delle lasse del poemetto, venendo però di volta in volta modificati e riadattati in base alle esigenze espressive dell'autrice, la quale aspira, in molti casi, a esplorare e a produrre una molteplicità di percorsi di senso.

Sul piano retorico, ciò si traduce nel largo impiego di figure fondate su un principio iterativo. Nel caso della lassa in esame si registra un uso alquanto moderato dell'anafora rispetto ad altre sezioni del poemetto («E fu allora che», vv. 4-5 e 7; «quel che», vv. 54-55; «Non», vv. 57, 59 e 64; «Nel mezzo di/d», vv. 65-67; «Vuoi che/ch'io», vv. 108-110), mentre varia è la presenza delle figure etimologiche (*santità dei santi*, v. 1; *purtroppo troppo*, v. 3; *benedetta benedizione*, v. 12; *odorosi-odorante*, vv. 25-26; *oblivione-oblivionate*, vv. 59-63; *cerco-ricerco*, vv. 69-80) e della paronomasia (*vendersela-vedersela*, vv. 62-63; *inventata invettiva*, v. 82; *interne lanterne*, v. 84, con rima interna; a distanza, tra *olio* e *odio*, vv. 13-27). Molto sfruttata risulta, poi, la figura del poliptoto, talvolta a distanza: *santi-santa-santo-sante* (vv. 1, 5, 9, 10), *padri-padre* (vv. 1-9), *biascicavo-biascicava* (vv. 16-18), *sa-sai-so-sanno* (vv. 32, 35, 37), ma l'iterazione dei verbi *so* e *sai*, spesso preceduti dall'avverbio di negazione «non», risulta particolarmente frequente all'interno della prima lassa e dell'intero poemetto), *debbo-devi* (vv. 46-47), *alzar-alzo* (vv. 47-48), *è-eri-era* (vv. 54-55), *stancate-stancata* (vv. 57-59), *cerchi-cercarti-cerco* (vv. 64, 65, 67; paronomasia a distanza con «*cerchio chiuso*», v. 61), *sarà-sarai-sarò* (vv. 87, 89), *deboli-debole* (vv. 77-81; figura etimologica a distanza con *debolissimo*, v. 90), *battere-batte* (v. 104). È da registrare la frequente iterazione – spesso a distanza – di singoli termini, ripresi con *variatio* («*lumi* del santo padre», v. 17 – «*lume* della verità», v. 51 – «la *luce* è un premio di Dio», v. 62 – «Nel mezzo di una *luce* che è | chiara», v. 65 – «le nostre interne *lanterne*», v. 84 – «occhi *luminosi*», v. 86 – «in un *bagliore* | di umori neri», vv. 92-93; «*stancata bestia nascosta*», v. 28 – «*dontana bestia nascosta*», v. 29; «*stancata bestia*», v. 28 – «*stancate parole*», v. 57 – «*stancata oblivione*», v. 59), oltre che, talvolta, con una sfumatura contrastiva («*testa purtroppo troppo chiara*», v. 3 – «*testa | ammalata d'amore*», vv. 15-16; «*canzoni d'amore*», v. 15 – «*canzoni | puerili*», vv. 18-19 – «*canzone* della debole pietà», v. 81; «*tra le sue mura* [della santa sede]», v. 20 – «*sulle mura* storte delle nostre | ambizioni», vv. 24-25 – «*tra queste quattro pittoresche | mura*», vv. 110-111; «*i miei sogni*», v. 39 – «*i tuoi sogni*», v. 43; «*cuore lacerato*», v. 52 – «*cuore di gomma*», v. 103; «*debole pietà*», v. 81 – «*pietà necessaria*», v. 95). Frequente anche l'iterazione di parallelismi sintattici, nella lassa in questione giocati soprattutto sulla contrapposizione *io/tu*, con effetto di accumulazione e *amplificatio*. Sul piano fonico è da segnalare soprattutto l'allitterazione della

assieme a quella concernente il tipo di carattere da utilizzare nella stampa, venne rispettata soltanto nell'edizione del 1969.

s, della *t* e del nesso consonantico *-st-*, particolarmente insistita ai vv. 5-6, 24-29 e al v. 101, ma presente in buona parte della lassa. Rarissimi i casi di rima perfetta (23 *malandati* : 25 *stagliati*, 73 *io* : 75 *luccchio*), mentre più frequenti sono le rime interne (28 *mare* : 30 *ansare*, 52 *lacerato* : 58 *ragguagliato*, 55 *battaglione* : 59 *oblivione*, 80 *io* : 84 *mio*, 105 *lavo* : 106 *sospettavo*, 108 *usciamo* : 109 *balocchiamo*).

Particolarmente ricorrente, seppur a distanza, è la rima desinenziale interna in *-are* (2 *allontanare* : 5 *saltare* : 8 *echeggiare* : 23 *farneticare* : 24 *lagrimare* : 56 *guerrare* : 60 *rimare* : 72 *ascoltare* : 83 *oppugnare*, 91 *scappare* : 97 *sorvegliare* : 100 *sospirare* : 107 *rovinare* : 113 *sgranare*). Significative anche alcune serie ossitone, sempre interne (4 *fu* : 7 *fu* : 10 *tu*, 31 *più* : 33 *virtù* : 34 *più* : 35 *tu*, 37 *razionalità* : 45 *capacità*, 51 *verità* : 56 *libertà*, 81 *pietà* : 85 *verità* : 95 *pietà*, 100 *senilità* : 105 *modernità* : 113 *vanità*). Ancor più frequente è la quasi rima interna, che si ritrova tra 8 *violento* : 9 *canto*, 9 *strade* : 9 *padre* (con formazione di una quasi paronomasia), 11 *ginocchioni* : 12 *benedizione* (in assonanza con *confessore*, v. 11), 13 *olio* : 27 *odio*, 38 *ugualmente* : *scontenti* (in rima interna con *risplendenti*, v. 45, e *conoscenti*, v. 61), 39 *sogni* : 40 *cavalcioni* (termine, quest'ultimo, in rima con *penzoloni*, v. 47), 49 *penibile* : 50 *ammirabile*, 92 *bagliore* : 93 *umori*, 116 *venti* : 117 *esperimento*. La figura di suono prevalente è però l'assonanza interna, che si segnala tra 10 *finire* : 11 *brighe*, 16 *tempeste* : 17 *preghiere*, 19 *puerih* : 20 *artisti*, 22 *difetti* : 23 *versi*, 25 *ambizioni* : *colori* : *odorosi* (il primo termine in quasi rima interna con *preparazione*, v. 27), 55 *battaglione* : 57 *parole*, 57 *stancate* : *soave*, 41 *vecchia* : 42 *fattucchiera* (termini legati da un evidente rapporto paronomastico), 76 *mela* : 78 *pena* (in quasi rima con *vene*, v. 78), 76 *sostenere* : *vene*, 79 *voce* : 81 *canzone*, 91 *vorace* : *scappare* : 92 *chiave*, 96 *permessa* : 97 *bruttezza*, 100 *sospirare* : *toscane*, 112 *mura* : 113 *stufo*, 114 *sorrisi* : *distribuiti*. Molto più rade le consonanze (73 *spalla* : 75 *stilli* : 77 *collo*, 92 *bagliore* : 93 *neri*, 97 *bruttezza* : 98 *pozzo*).

COMMENTO

vv. 1-2. La santità dei santi padri... cangiante: la «santità», attributo divino e pertinente alla sfera del sacro, assume qui specificamente il significato di *autorità*, esercitata, da un lato, dai «padri» della tradizione letteraria, vale a dire dagli autori che godono di un prestigio sostanzialmente indiscusso e che hanno notevolmente influenzato la produzione letteraria successiva (si pensi a Dante, Leopardi, ma anche a Montale, che la stessa Rosselli annovera spesso tra i suoi principali modelli accanto ad altri autori meno canonizzati); dall'altro lato, il concetto di autorità è riferibile ai padri di famiglia, nella fattispecie al padre Carlo e allo zio Nello Rosselli, «padri biologici»,²¹ ma anche politici: si ricordi in particolare il ruolo di spicco di Carlo Rosselli, autore di *Socialismo liberale* e fondatore di Giustizia e Libertà, nell'organizzazione delle forze antifasciste in Italia dopo

²¹ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, nottetempo, Roma 2014, p. 55.

l'avvento del regime mussoliniano. La figura etimologica («la *santità* dei *santi*») sembrerebbe sottolineare il carattere ironico e dissacrante dell'*incipit*, dal momento che il credito attribuito a determinate figure, siano esse considerate sacre – «sante» – in ambito letterario o politico, è sottoposto alla mutevolezza del giudizio e dei gusti della società, come viene subito dopo esplicitato: si tratta infatti di un *prodotto* – frutto, appunto, di un preciso contesto e di determinate dinamiche socio-culturali – tanto suscettibile di mutamenti («sì cangiante»), e dunque essenzialmente inattendibile, da portare l'io poetico alla drastica decisione di prenderne nettamente le distanze, come si legge nei versi immediatamente successivi. L'aggettivo «cangiante», che sembrerebbe derivare dalla traduzione montaliana di una lirica di Hopkins, *Pied beauty*, e più precisamente dal titolo, *La bellezza cangiante*,²² contribuisce a minare il supposto «carattere di permanenza proprio della sfera sacra e implicito nella sussistenza stessa dell'autorità», per cui «quella che apre *La libellula* è un'immagine di crisi».²³

vv. 2-4. ch'io decisi... difficile: la difficoltà che accompagna la scelta di allontanamento dell'io dai «padri», sottolineata anche dall'uso dell'avverbio «purtroppo» riferito alla lucida consapevolezza del soggetto poetico, non solo è dovuta al legame affettivo instaurato con essi (padri letterari e non), ma è anche insita nel processo di individuazione di nuove strade da percorrere, che si discostino da quelle già imboccate precedentemente dai suoi modelli letterari. Il «dubbio» al v. 2 rimarca il senso di incertezza scaturito dal processo di crisi che investe l'autorità paterna ed è il motore alla base dell'azione dell'io, che si profila icasticamente attraverso l'immagine del «salto», la quale ritorna poco più avanti insieme all'aggettivo foneticamente attiguo «santo» (entrambi, però, in riferimento alla «santa sede» e non più, rispettivamente, all'io o ai padri). Tra i sostantivi «salto» – variazione di «santi» – e «addio» si instaura un rapporto di contiguità, in quanto «alludono entrambi a una interruzione e, in tal modo, non fanno che figurare la decisione dell'allontanamento dichiarata al v. 2».²⁴

vv. 4-5. E fu allora che: Campeggiani ha osservato che l'impiego dell'espressione «E fu allora che», ripetuta al v. 7, contribuisce a realizzare un effetto di impersonalità, conseguendo, in tal modo, un risultato simile a quello già ottenuto da Rosselli nel resoconto per il proprio terapista,²⁵ in cui viene utilizzato lo stesso connettivo temporale.²⁶ A corroborare questa tesi sarebbe il «tu» al v. 10 scaturito dall'anafora di «E fu» (vv. 4 e 7), e dunque prodottosi «per autogerminazione ritmica, in un'ottica quasi “necessaria”, senza che l'Io poetico tradisca una vera responsabilità nella sua evocazione». In effetti si può

²² Cfr. ivi, pp. 55-56.

²³ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella “Libellula”*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., pp. 51-52.

²⁴ Ivi, p. 52.

²⁵ AMELIA ROSELLI, *Per Bernhard*, documento redatto nel 1953 e conservato nel Fondo Manoscritti Pavia, ora in EAD., *L'opera poetica*, cit., pp. 1205-1209.

²⁶ IDA CAMPEGGIANI, *Sull’“oggettività” dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per “La libellula”*, «Italianistica», XL, 3, 2011, pp. 124-125.

osservare, più in generale, che il «tu», ma anche tutti gli altri pronomi utilizzati all'interno del poemetto, nonché le figure che sono in esso evocate, si prestano a interpretazioni plurivoche senza rientrare nei confini ristretti di un'identità precisa, di un ruolo predefinito. Il proposito perseguito da Rosselli sarebbe, in ultima analisi, quello di «ricavare dai propri pensieri un contenuto oggettivo e universale».²⁷

vv. 5-6. la santa sede... allucinata: la «santa sede» è «figura del potere istituzionalizzato, sia esso religioso, politico, culturale, potere rispetto al quale la Rosselli nutre una profonda sfiducia».²⁸ In questi versi è stata individuata una possibile allusione al trasferimento delle salme di Carlo e Nello Rosselli dal cimitero parigino di Père-Lachaise, dove erano stati sepolti nel giugno del '37, a quello fiorentino di Trespiano nell'aprile del '51.²⁹ Seguendo questa chiave di lettura, lo stato di turbamento in cui si ritrova il soggetto («ne rimasi allucinata») sarebbe da ricollegare alla forte impressione suscitata dalla scena della tumulazione, rievocata in questi versi e nei due successivi.

vv. 7-8. le misere salme... echeggiare violento: anche qui è possibile tentare almeno una doppia lettura: da un lato, le «misere salme» possono essere quelle dei padri biologici e, conseguentemente, l'aggettivo possessivo «nostri» riferito a «morti» è da intendere come «della famiglia Rosselli»; dall'altro lato, il riferimento, in tal caso più astratto, potrebbe essere ai padri letterari, definiti «nostri» perché riconosciuti come modelli esemplari da una comunità che condivide lo stesso orizzonte culturale. Nel primo caso sarà da rintracciare un nuovo riferimento alla scena della tumulazione: nel momento in cui vengono deposti, i feretri producono un tonfo all'unisono («rimarono»), che a sua volta genera una forte eco.³⁰ Nel secondo caso l'atto del «rimare» sarà da riferirsi all'attività poetica vera e propria, e l'«echeggiare violento» potrebbe essere inteso come il persistere delle reminiscenze dei modelli letterari nei propri scritti malgrado i tentativi di discostarsene, quasi come se fosse impossibile sottrarsi alla loro autorità (da qui l'aggettivo «violentio»); in tal caso è altresì possibile ravvisare in questi due versi una sorta di riflessione metapoetica.

vv. 9. oh io canto per le strade: l'«io» riveste qui i panni del poeta errabondo, che vive ai margini della società, al di fuori delle mura della «santa sede» rievocata al v. 18 e, dunque, dei salotti borghesi. Rosselli fa qui implicitamente riferimento alla sua stessa condizione di poeta: si ricordino la sua insofferenza nei confronti degli ambienti culturali romani in cui la introdusse Scotellaro all'inizio degli anni Cinquanta,³¹ ma anche il suo aver trascorso parte della sua esistenza in modeste camere d'affitto nella capitale,³² oltre

²⁷ Ivi, p. 124.

²⁸ FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007, p. 25.

²⁹ Vd. LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 57.

³⁰ Cfr. ivi, p. 59.

³¹ Vd. AMELIA ROSELLI, *La poesia ovvero il discorso plurale*, intervista a cura di Mariella Bettarini, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 30-31.

³² Vd. EAD., *Cosa era Roma per me*, intervista a cura di Milo De Angelis e Isabella Vicentini, ivi, pp. 147-149.

alla fiera rivendicazione del suo isolamento, in campo letterario come in quello sentimentale.³³ Cfr. *Per le cantate che si svolgevano nell'aria io rimavo*, in *Variazioni belliche*: «Per i poveri ed i malati | di mente che avvolgevano le loro sinistre figure di tra | le strade malate io cantavo ancora tarantella la tua camicia | è la più bella canzone della strada».

vv. 10-11. ma solo il santo padre... finire: qui il «santo padre», al singolare, sembra potersi identificare direttamente con Dio: «ma solo Dio sa a chi, in quali luoghi e ambienti (borghesi o proletari) giunge questo mio canto (che io diffondo coscientemente per le strade)».

vv. 10-13. E tu... pane e olio: qui il «tu», che non sembra riconducibile a un'identità ben definita, entra in scena per la prima volta all'interno del poemetto, scaturito, come abbiamo visto, per affinità fonica con «E fu». La scena della confessione delineata in questi versi è interamente costruita attraverso un processo di ironica de-sublimazione: l'aggettivo «santo», impiegato poco prima in maniera serissima per riferirsi a Dio (se si ritiene valida l'interpretazione proposta poco sopra), viene qui associato alle seccanti e plausibilmente banali faccende in cui è invischiato un indefinito «tu», che sente la necessità di recarsi dal suo confessore al fine di ottenere l'assoluzione sacramentale (ma lo stesso aggettivo, riferito ai padri letterari e alla loro sede, non è probabilmente privo di intenti ironici già nei primi versi). L'atto della confessione viene qui ridotto a mera parodia, assumendo le sembianze di una pratica ridicola e derisibile. Anche qui, come nel caso del v. 1, la figura etimologica («benedetta benedizione») sottolinea il carattere ironico dell'espressione. Infine, il processo di degradazione – espresso anche linguisticamente – che investe la sfera del divino si estende alla coppia di sostantivi che chiude la scena, «pane e olio», alimenti di uso quotidiano in cui è forse possibile rintracciare il rovesciamento parodico della coppia *pane e vino* associabile alla liturgia eucaristica.

vv. 13-14. Dunque come dicevamo... erba putrida: l'incidentale sembrerebbe suggerire la ripresa di un discorso iniziato in precedenza e poi interrotto, di cui però non si trova alcuna traccia nella porzione di testo iniziale. Si passa infatti a un altro scenario, che sembra apparentemente sconnesso rispetto a quello precedentemente delineato, ma che in realtà presenta con esso dei punti di contatto: l'aggettivo «putrid[ō]», riferito allo stato di decomposizione dell'erba, rimanda per analogia alle «salme» dei «morti» evocate al v. 7; lo stesso corpo dell'io, che giace sull'erba marcia, «prefigura la sepoltura e la dissoluzione della carne».³⁴

vv. 15-16. e le canzoni d'amore... ammalata d'amore: al silenzio associato all'idea della morte si contrappone il suono prodotto dalle «canzoni d'amore», sentimento, quest'ultimo, che si configura come una vera e propria malattia psichica: la mente del soggetto è, difatti, «ammalata d'amore», e si noti come anche l'allitterazione contribuisca a

³³ Cfr. FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 26.

³⁴ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 54.

evidenziare, a livello fonico, il nesso esistente tra amore e malattia. Come ha osservato Barile, «sorvolavano sulla» è una «tautologia rafforzativa con anglicismo da *to fly over*».³⁵

vv. 16-20. e io biascicavo... mura: le «tempete» pronunciate dall'io possono essere intese per analogia come invettive, cariche d'ira e di violenza, o come vere e proprie bestemmie, cui fa da contraltare il tono mite e sommesso tipico delle preghiere. In ogni caso, tra le «tempete» e le «preghiere» si stabilisce un rapporto antitetico. La variazione realizzata ai vv. 18-19 suggerisce la presenza di un tono ironico che innesca un processo di degradazione nuovamente connesso alla sfera del sacro (analogamente a quello prodotto dalla descrizione della scena della confessione ai vv. 10-13): l'atto del «biascicare», dapprima compiuto dall'io (v. 16), viene ora eseguito dalla «santa sede» e le «preghiere» diventano, pronunciate da quest'ultima, «canzoni | puerili». Tra l'io e la «santa sede» si stabilisce una netta contrapposizione volta a sancire la superiorità del primo sulla seconda: mentre l'io *canta* («oh io canto per le strade», v. 9, e se non canta «biascic[ā] tempeste e | preghiere», vv. 16-17), la santa sede *biascica* «canzoni | puerili». I «lumi del santo padre» possono essere, come ha suggerito Savettieri, «le candele che si accendono nelle veglie funebri, come farebbero pensare le allusioni alla morte disseminate nei versi precedenti»:³⁶ in tal caso, il luogo in cui si trova l'io potrebbe essere il cimitero in cui si trovano le tombe dei padri che abbiamo definito «biologici» (ma qui il riferimento è al padre, singolare), il che spiegherebbe anche il riferimento all'erba «putrida»; ma si è pensato anche a una possibile allusione alla morte di papa Pio XII («santo padre»), avvenuta nell'ottobre del 1958, e dunque a un riferimento al Vaticano («santa sede»). Quest'ultimo sarà direttamente chiamato in causa nella poesia scritta alla morte di Pasolini: «per chi non pranza | nelle stanze abbuiate | del Vaticano», (*A Pier Paolo Pasolini*), vv. 7-9. Secondo Giovannuzzi si tratterebbe di una riscrittura antifrastica dei versi della *Libellula* sopra analizzati,³⁷ e in effetti è possibile individuare una corrispondenza tra «i lumi del santo padre | [...] accesi», la «santa sede» e le «stanze abbuiate | del Vaticano» (tra l'altro, l'antitesi luce/buio ricorre non poche volte all'interno del poemetto). Inoltre, sempre Giovannuzzi ha suggerito che «la morte di Pio XII delimita l'occasione stessa da cui muove la poesia» sia nel caso della *Libellula*, sia nel caso dell'epigramma *A un Papa* di Pasolini, in cui il riferimento a Pio XII è indubbio.³⁸ Da parte di Rosselli, il richiamo a Pio XII si giustificherebbe alla luce dell'intento parodico e dissacrante nei confronti del mondo ecclesiastico leggibile soprattutto nella prima lassa, ma evidente già a partire dal sottotitolo. È inoltre possibile interpretare l'operato di papa Pio XII come emblema della negazione di quella libertà cui si allude sempre nel

³⁵ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 65.

³⁶ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 52.

³⁷ Vd. *Notizie sui testi* in AMELIA ROSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1329.

³⁸ STEFANO GIOVANNUZZI, «*La libellula*: Amelia Rosselli e il poemetto», in ID. (a cura di), *Amelia Rosselli: un'apologie alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della Giornata di studio (Gabinetto Vieusseux, Firenze, 29 maggio 1998), «Quaderni del Circolo Rosselli», 17, 1999, p. 50.

sottotitolo del poemetto, dal momento che egli «sarà ricordato per aver riaffermato i dogmi tradizionali, per aver condotto un’aspra e frontale lotta contro il comunismo e per un’eccessiva ingerenza nella vita politica italiana, a favore della DC di De Gasperi».³⁹ Il riferimento immediatamente successivo ai «ricchi artisti» permette di avanzare un’ulteriore, possibile linea di lettura: il «santo padre» – che, al di là della pluralità di significati che può assumere anche in questo contesto, è sempre una figura rappresentante l’autorità – può essere interpretato anche qui come dio; non si tratterebbe, però, del Dio cristiano, bensì del canone letterario, punto di riferimento della comunità di fedeli qui rappresentata dai «ricchi artisti», che a esso si affidano, appunto, come a un dio e che, per la loro (cieca) fede (ed è ciò a tenere in vita il canone, a far sì che «i lumi del santo padre» restino «accesi»), sono accolti con benevolenza tra le mura della «santa sede», e cioè delle istituzioni culturali.

vv. 21-26. o disdegno... buongustai: «disdegno» è secondo Barile una parola composta (*disdetta* o *disdoro + sdegno*),⁴⁰ ma in realtà potrebbe trattarsi di una reminiscenza dantesca, come il successivo «lagrimare». L’io diventa qui un «noi», identificandosi con chi è escluso dalle mura della santa sede, alle quali, difatti, vengono contrapposte le «mura storte delle *nostre | ambizioni*» (vv. 24-25). L’ironica allusione alla «odorante stalla dei buongustai» (v. 26), cioè degli artisti borghesi, rafforza l’idea del disprezzo nutrito dall’io nei confronti di questi ultimi (disprezzo che, tuttavia, non arriva a sfociare in odio, come chiarito ai vv. 26-27). Appare dunque chiaro che i «difetti» cui si fa riferimento al v. 22 – «“terrei” come il colore dei cadaveri»,⁴¹ ma anche «terreni» – sono in realtà esaltati dall’io come virtù, che preferisce «il farneticare in malandati versi» al «biascica[re] canzoni puerili» (v. 18): «[...] la consapevolezza del proprio deragliare dalle rotaie del senso comune e della prassi poetica esprim[e] in realtà, con autoironia masochistica e in un registro espressionista e surrealista, l’altezza dell’ambizione artistica ed espressiva della fanciulla».⁴²

vv. 26-32. Ma nessun odio... lungaggine: da notare la disposizione chiastica delle due coppie di sostantivi «stalla»-«buongustai», «cucina»-«bestia»: tecnicamente, la «stalla» è il luogo proprio delle «bestie», mentre la «cucina» è quello dei «buongustai»; se il primo accostamento sottolinea il tono canzonatorio dell’io, il secondo rivela la volontà, da parte di quest’ultimo, di sintonizzarsi su un registro diverso. Infatti, mentre nella «odorante stalla dei buongustai» si stagliano «colori odorosi, di cera», nella «cucina» del soggetto poetico si nasconde una «stancata bestia», interpretata da Barile come metafora del cuore.⁴³ Ma la «stancata bestia nascosta» potrebbe in realtà riferirsi alla

³⁹ CATERINA VENTURINI, “*La libellula*”, o della libertà, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari*, cit., p. 87.

⁴⁰ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 67.

⁴¹ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella “Libellula”*, cit., p. 55.

⁴² LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 69.

⁴³ *Ibidem*.

malattia che affligge la mente del soggetto, cui si allude anche nella lassa X del poemetto: cfr. «E il delirio mi prese di nuovo, mi trasformò | stancata e ebete in un largo pozzo di paura [...] | Mi stese dispettosa a terra: incapace di muovere, stanca all'alba, incapace la sera: e l'agonia | sempre più viva» (vv. 274-281). Cfr. anche *Colma di ansie tributarie rinascevo a miglior vita...*, in *Variazioni belliche*: «stancata dalle bestie liberatosi | dai buchi della mia coscienza». Rispetto alla visione negativa del mare che emerge nei versi successivi Rosselli dichiara: «[...] Mi andava di protestare, ma in modo forse ironico, contro una visione tranquillizzante del mare sempre a disposizione di pittori e poeti. Questo stare sempre al centro dell'attenzione del mare stesso. Ho tentato di farne a meno. O quasi. Il mare può esser bello e d'aiuto, ma può essere anche antipatico e ripetitivo».⁴⁴ Il verbo «ansare» è di chiara ascendenza montaliana: cfr. Montale, *Dissipa tu se lo vuoi*, in *Ossi di seppia*: «Presa la mia lezione | più che dalla tua gloria | aperta, dall'ansare | che quasi non dà suono | di qualche tuo meriggio desolato, | a te mi rendo in umiltà» (vv. 16-21). Se negli *Ossi* «[ansare] è il termine-emblema del ribaltamento danunziano operato da Montale», nella *Libellula* «si trasforma nell'emblema di un linguaggio poetico [...] cristallizzato nel suo incarnare una tradizione che si vuole ribaltare e di cui, allo stesso tempo, non si può non avvertire l'influenza».⁴⁵ Il discorso diretto ai vv. 30-31 è costruito secondo modalità espressive tipiche dell'italiano popolare.⁴⁶

vv. 32-40. Ma lui... lo so: inizia, a partire da questi versi, la dialettica tra l'io femminile e la controparte maschile, un lui/tu che sembra essere in possesso di una visione della vita più lucida e razionale rispetto al soggetto poetico. Mentre al tu maschile sono associate la virtù della conoscenza e una sorta di superiorità intellettuale rispetto all'io femminile («ma lui *sa meglio di me* quali sono le virtù dell'uomo», «lui risponde ma tu non sai prendere»), quest'ultimo si ritrova a combattere contro la perdita della propria capacità di controllo, ed è ben consapevole di questo rischio (così come ne sono consapevoli il tu e «alcuni» altri). Il conflitto fra l'io e il tu segue, dunque, la falsariga della contrapposizione tra razionalità – maschile – e irrazionalità – femminile. La figura della reticenza al v. 35 rende plausibili diverse linee di lettura. D'Amico suggerisce che «osservando la disposizione del testo si può pensare a una conclusione di senso raggiungibile attraverso indotta ripetizione: tu non sai prendere. Le redini – Le redini | si staccano»; dunque, il tu maschile starebbe «insinuando l'incapacità del soggetto poetico, l'io femminile, di prendere controllo degli eventi».⁴⁷ A conclusioni simili giunge anche Barile, che però, in linea con la sua interpretazione dei versi precedenti, afferma che l'accusa del tu sarebbe rivolta specificamente all'incapacità dell'io «di prendere dalla vita quello che

⁴⁴ Vd. ULDERIC PESCE, *La donna che vola*, in STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *Amelia Rosselli: un'aplide alla ricerca del linguaggio universale*, cit., p. 44.

⁴⁵ DANIELA LA PENNA, «*La promessa d'un semplice linguaggio*. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli», Carocci, Roma 2013, p. 131.

⁴⁶ Cfr. EAD., *Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, cit., p. 250.

⁴⁷ MARZIA D'AMICO, *Figlie del sé. L'epica rivoluzionaria di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli*, Mimesis, Milano-Udine 2023, p. 79.

è possibile prendere, e di [...] governare con le redini della razionalità il proprio cuore, la bestia stancata».⁴⁸ L'immagine della tarantola potrebbe essere stata ripresa dal quinto dei *Canti di Maldoror* di Lautréamont, mentre «l'immagine della tenda, riparo e assedio allo stesso tempo, è mutuata da *Esodo*, 25; 40 [...] ed è qui *cara*, forse perché mette in contatto con la turba degli *scontenti*: che potrebbero essere coloro che, come la fanciulla, non accettano il canone, e sperimentano restando al di fuori dei limiti della ragione».⁴⁹ Come ha messo in rilievo Savettieri, «specularmente all'“indagine”» (v. 21), che anziché «scoprire e portare alla luce, viene [...] evocata come ciò che non riesce a nascondere e coprire [...]», la “tenda” [v. 38], invece di velare e nascondere, “perfora”, lacera, esponendo fino al limite della distruzione».⁵⁰

vv. 40-42. ma l'avanguardia... fattucchiera: cfr. *E poi si adatterà, alle mie cambiate continenze...*, in *Variazioni belliche*: «io m'assiedo e | rido e sputo sui franchi visi dei giovinotti ammazzati dal tuo | ordine»; *Accuso la stanchezza ma la precisione m'afferra*, in *Variazioni belliche*: «e me insieme, nel rogo di tutte le cadute | due streghe sedevano cavalcioni in attesa della speranza». Il riferimento all'«avanguardia» sembra contenere un richiamo al Gruppo 63, alla cui attività Rosselli – che molto spesso è stata a esso associata – partecipò solo tangenzialmente e con il cui «sperimentalismo guidato e tecnologico» la scrittura rosselliana ha «pochissimo o nulla in comune»,⁵¹ motivi per i quali «la sua iscrizione alla neoavanguardia [...] è mossa in gran parte illegittima».⁵² Difatti, dal Gruppo 63 Rosselli prese più volte le distanze, dichiarando un certo interesse soltanto per le opere di Antonio Porta, Massimo Ferretti e, in misura minore, Edoardo Sanguineti. Secondo Giovannuzzi, l'allusione alla neoavanguardia presente in questi versi «difficilmente potrebbe essere anteriore al convegno di Palermo dell'ottobre del 1963», cui Rosselli partecipò e di cui scrisse anche un resoconto;⁵³ pertanto, è possibile ipotizzare che il 1963 rappresenti «la data *post quem* della revisione del poemetto».⁵⁴ Barile riconduce il riferimento all'avanguardia di questi versi a Pound, Joyce, Eliot, Hopkins, Lautréamont.⁵⁵ In effetti, non è escluso che Rosselli volesse alludere anche alla forte influenza – evidente nella stessa *Libellula* – che le avanguardie storiche – soprattutto il surrealismo – e l'«avanguardia americana» esercitarono inizialmente sul suo lavoro. La personificazione dell'avanguardia – le cui azioni, indirizzate allo scherno e allo sberleffo ai danni dell'io, che ne porta letteralmente il peso sulle spalle, sono assimilate a quelle di «una vecchia fattucchiera» – restituisce con maggiore evidenza l'idea della presenza

⁴⁸ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., pp. 73-74.

⁴⁹ Ivi, p. 75.

⁵⁰ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella “Libellula”*, cit., p. 55.

⁵¹ PIER VINCENZO MENGALDO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 994.

⁵² ENRICO TESTA, *Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, p. 197.

⁵³ Vd. EAD., *Lettere a Pasolini*, cit., pp. 75-80.

⁵⁴ Vd. *Notizie sui testi* in AMELIA ROSELLI, *L'opera poetica*, cit., p. 1331.

⁵⁵ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 77.

ingombrante che essa rappresenta per il soggetto poetico, e di cui quest'ultimo non riesce a sbarazzarsi.

vv. 42-46. e nemmeno io... fregarsene: l'equilibrio – fisico e mentale – dell'io è fragile, doppiamente minato: dalla tendenza dell'io a perdere facilmente il controllo (vd. vv. 35-37) e dal peso opprimente dell'avanguardia che schiaccia il soggetto, e contribuisce così ad accrescere il suo disorientamento, al punto tale da impedirgli di individuare una direzione da seguire per soddisfare le proprie ambizioni e «arricchire i [...] sogni» altrui. Come già rilevato da Barile, si verifica qui un abbassamento del registro stilistico, evidente nel passaggio da «le leggiadre risplendenti capacità» all'espressione finale «chi sa fregarsene».⁵⁶

vv. 46-50. Debbo mangiare... ammirabile: la contrapposizione tra io e tu prosegue in questo «monologo a carattere dialogico o [...] dialogo riparlato dal sé», il cui «ritmo serrato ricorda quello di una sticomitìa»,⁵⁷ ma anche «una sorta di azione scenico-mimica di una comicità da film muto».⁵⁸ La scena rappresenta il momento della separazione dei due amanti presumibilmente dopo un momento di passione: Barile fa notare che «la coda» è «il membro maschile, in francese *queue*».⁵⁹ Mentre l'io – femminile – si rialza con calma, il tu – maschile – ha fretta e congeda la sua amante con un sorriso che ha ormai perso tutto il suo fascino; infatti, l'addio è «penibile» (dal francese *pénible*, penoso) e la bocca del tu è definita, con una litote, «non troppo ammirabile».

vv. 50-52. E cos'è... lacerato: alla verità, di cui la luce è figura, è contrapposta l'ironia, che ne mette in discussione la validità e l'autorevolezza. Peraltra, «il lume della verità» riprende e varia «i lumi del santo padre» del v. 17, e infatti, come suggerisce Savettieri, è proprio «la luce dei padri» a essere «minacciata da un sapere ironico».⁶⁰ Si segnala il rovesciamento del genere grammaticale nel sintagma «la povera pegna», probabilmente operato per veicolare il doppio significato di «pegno» e «pena». Cfr. Montale, *Lo sai: debbo riperderti e non posso...*, ne *Le occasioni*: «Cerco il segno | smarrito, il pegno solo ch'ebbi in grazia | da te». Barile suggerisce la presenza di un possibile ulteriore prestito montaliano, l'aggettivo «lacerato» dal mottetto *Ti libero la fronte dai ghiaccioli...*, ne *Le occasioni*: «hai le penne lacerate | dai cicloni, ti desti a soprassalti».⁶¹

vv. 53-57. Io non saprò... stancate parole?: variazione del sintagma «io non so» di ascendenza montaliana-campaniana, che da qui in poi sarà utilizzato molto frequentemente all'interno del poemetto e che si ritrova già – ulteriormente variato – al v. 56: «io non so più». L'espressione «quel che | desideravo dire se n'è andato per la finestra», a metà fra il letterario e il colloquiale, si ritrova identica nella seconda delle 5 poesie per una poetica,

⁵⁶ Ivi, p. 79.

⁵⁷ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 50.

⁵⁸ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 79.

⁵⁹ Ivi, p. 80.

⁶⁰ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 52.

⁶¹ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 81.

in *Serie ospedaliera*: «Quel che desideravo dire se n'è andato | per la finestra e le mollezze del tuo sguardo non corrodono | il tuo dono di freschezza». Il distacco tra l'io e il tu, già prefigurato nei versi precedenti, si fa ancora più netto, al punto da impedire al soggetto poetico non solo di guardare l'altro, ma anche di comunicarvi, e sfocia in aperto conflitto, come segnala l'uso del termine «battaglione» e del neologismo «guerrare»; un conflitto che, tuttavia, l'io non è più in grado di combattere. Il sostantivo «libertà» è un *hapax*: non si ritrova, infatti, in nessun altro luogo del componimento, sebbene la libertà sia indicata dall'autrice come uno dei temi fondamentali della *Libellula* (e a riprova di ciò si ricordi la presenza del termine nel sottotitolo). La Penna segnala per i vv. 56-57 la fusione di ben due ipotesi: il primo canto del *Purgatorio* dantesco e, ancora una volta, una *suite* del poemetto montaliano *Mediterraneo*.⁶² Cfr. Dante, *Purg.* I, vv. 70-72: «Or ti piaccia gradir la sua venuta: | libertà va cercando, ch'è si cara | come sa chi per lei vita rifiuta»; Montale, *Potessi almeno costringere*, in *Ossi di seppia*: «Non ho che queste parole | [...] non ho che queste frasi stancate | che potranno rubarmi anche domani | gli studenti canaglie in versi veri». L'assenza di libertà segnalata in questi versi è ironicamente legata alla stessa operazione che l'autrice sta mettendo in atto all'interno del poemetto: le «stancate parole» sono, infatti, quelle della tradizione, che Rosselli impiega deliberatamente all'interno del componimento, rivelando la sua fedeltà a quegli stessi «padri» da cui il soggetto poetico aveva dichiarato, in apertura, di volersi allontanare.

vv. 57-65. *Non la soave tenerezza... non so cercarti*: alla domanda formulata ai vv. 56-57, plausibilmente rivolta a sé stesso, l'io non sa rispondere se non per via negativa, definendo ciò in cui la «nuova libertà» non può consistere, e cioè: né nell'individualismo di chi pensa solo a sé, né nell'isolamento di chi rivolge le proprie rime a una ristretta cerchia. Ritorna l'immagine della luce, prima associata alla verità (vv. 50-51), ora «un premio di Dio» da questi difficilmente concesso. L'aggettivo «oblivionate» discende dall'anglicismo «oblivion» presente al v. 59, mentre i verbi «vendersela» e «vedersela» sono legati da un evidente rapporto paronomastico. Inoltre, ai vv. 64-65 vi è un rinnovato uso del sintagma «non so» | «non sai», rovesciamento negativo dei precedenti «lo so» | «lo sai» (v. 37), invertiti ai vv. 39-40 («E tu lo sai. E io | lo so»).

vv. 65-70. *Nel mezzo di una luce... mano*: doppia ripetizione anaforica del sintagma «nel mezzo di», con variazione del celeberrimo *incipit* della *Commedia*, la cui ripresa è resa ancora più esplicita al v. 67: «Nel mezzo del cammin di nostra vita» (*Inf.* I, 1) diventa qui «nel mezzo d'un gracile cammino», mentre «la “selva oscura” dantesca si scinde in un'immagine rovesciata e una contigua: l'oscurità è variata nella “luce chiara”, mentre la “selva” ha il suo corrispettivo nelle “erbe trastullate”, la “sporca terra” e l’“albero infruttuoso”, emblemi di una natura agonizzante».⁶³ Qui le luci sono due e indicano due percorsi opposti: se la luce «chiara» è plausibilmente quella divina (il «premio di Dio» al v.

⁶² DANIELA LA PENNA, «*La promessa d'un semplice linguaggio*», cit., pp. 132-133.

⁶³ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella “Libellula”*, cit., p. 57.

62, ma anche il «lume della verità» al v. 51), l'altra luce, definita come «la cattiveria in persona», è quella che illumina la strada del peccato e della perdizione. Tra queste due luci l'io cerca il «ritornello», che, in quanto modulo ripetuto senza variazioni, sta forse a indicare un punto di riferimento stabile cui il soggetto poetico sente l'esigenza di affidarsi prima di poter compiere la sua scelta e incamminarsi verso la strada giusta da percorrere. Ma il «ritornello» può essere interpretato anche come elemento di raccordo tra i due poli di tensione rappresentati dal bene e dal male, e in questo senso potrebbe essere inteso come tentativo di ricerca, da parte dell'io, di una soluzione che tenga conto di entrambe le sfumature, con la consapevolezza che non è possibile scegliere in maniera definitiva un solo percorso – non a caso, il cammino viene definito «gracile». È ancora presente la contrapposizione tra l'io e il tu: mentre il primo continua la sua ricerca, il secondo muore, senza aver prodotto nulla. Non è escluso che la mancata produzione cui si fa riferimento sia specificamente quella letteraria, giacché è la mano del tu a essere definita «sterile»; per Barile è possibile, invece, che la sterilità cui si allude si ricolleghi all'incapacità del tu di «generare un figlio».⁶⁴ L'uso pleonastico della particella pronominale nel sintagma «tu ti muori», «in cui la forma riflessiva francese *se mourir* agisce da *plafond* pervertitore»,⁶⁵ conferisce al verbo un valore iterativo, «come se si trattasse di un'azione continua o di uno stato che si ripete», motivo per il quale Savettieri ha ipotizzato «un'allusione a *Inferno* XIII e alla selva dei suicidi, in cui coloro che si sono dati la morte – “si sono morti”, come qui il “tu” *si muore* – sono intrappolati negli sterpi, in uno stato di sospensione che nemmeno la fine dei tempi scioglierà».⁶⁶ Per l'immagine dell'«albero infruttuoso» cfr. anche Eliot, *The waste land*, v. 23: «And the dead tree gives no shelter».

vv. 71-73. O vita breve... rime: personificazione della «vita breve», ossia la gioventù o, più probabilmente, la morte, dal momento che si trova accanto all'io-fanciulla da quando quest'ultima era «ragazzina»: il riferimento potrebbe essere alla morte dei genitori di Rosselli, come suggerisce D'Amico.⁶⁷ Seguendo questa lettura, l'espressione «non chiami per le rime» potrebbe alludere alla non programmaticità con cui la morte chiama a sé gli esseri umani, senza seguire uno schema preciso quale quello cui le rime richiedono di attenersi.

vv. 73-80. Io allungo le gambe... pari: nuova scena di cui sono protagonisti l'io e il tu, sul modello della precedente (vv. 46-50); l'ambientazione è cambiata (siamo presumibilmente all'interno di un'automobile, come sembra suggerire il riferimento ai «parafanghi»), ma lo schema della contrapposizione tra io e tu è ancora attivo e sono individuabili delle corrispondenze con la scena precedente: se prima il tu «si stir[ava] le braccia» (v. 48), ora l'io «allung[a] le gambe» (v. 74); nei versi precedenti l'io aveva espresso

⁶⁴ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 89.

⁶⁵ DANIELA LA PENNA, *Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, cit., p. 261.

⁶⁶ CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, cit., p. 57.

⁶⁷ Vd. MARZIA D'AMICO, *Figlie del sé*, cit., p. 80.

l'esigenza di mangiare (v. 46), ora «mord[e] la mela» (v. 76); la «pena» al v. 78 rievoca il «penibile addio» del v. 48, ma anche la «povera pegna» del v. 52. Questi versi riconfermano l'idea di fragilità dell'io già emersa dai precedenti: le sue vene sono «deboli», la sua voce è sovrastata dal rumore della «macchina», prodotto cioè dal motore dell'automobile; ma non è escluso che la macchina cui l'io allude sia quella che alimenta il sistema neocapitalista negli anni della società del “benessere”, un benessere che, però, a un esame più attento, si rivela totalmente effimero,⁶⁸ ed è forse in quest'ottica che si può inquadrare l'azione espressa dal soggetto poetico al v. 74: il vendere «parafanghi con un color prezioso» potrebbe alludere al *modus operandi* del mercato, che riesce a spacciare come indispensabili oggetti totalmente superflui, e tuttavia dotati di una qualche caratteristica che possiede capacità di attrattiva (in questo caso il «color prezioso», che però non aggiunge alcuna utilità effettiva agli oggetti in questione). E così il tu, accecato da «un luccichio | di cattive abitudini», se ne sta tranquillo («still» potrebbe essere un anglicismo) e contento, mentre l'io è consapevole dei meccanismi che governano la società; ecco perché la sua voce è definita «sensata», ma la sua opposizione è vana: la «macchina» è già troppo potente, la voce del soggetto viene coperta e rimane inascoltata. «Io non so cosa voglio», declama il soggetto poetico: e infatti appare ancora indeciso tra l'adeguarsi alla legge del mercato, come sembra fare ai vv. 74-75, e il continuare a denunciare un sistema che però «urla più forte» e sembra vanificare i suoi sforzi. Ritorna nuovamente l'uso congiunto dei sintagmi «io non so», «tu non sai»: l'indeterminatezza che orienta la ricerca dell'io e che è alla base dell'identità del tu pone i due soggetti «quasi» sullo stesso livello.

vv. 80-86. Ma che ricerco io... sabbia: l'io si interroga ancora una volta sull'oggetto della propria ricerca, esprimendo alcune considerazioni circa la natura del suo canto, che ora sappiamo essere connesso al motivo della pietà. Quest'ultima viene definita «debole», esattamente come le «vene» del «collo» del soggetto poetico (v. 77). Barile ipotizza come possibile fonte del sintagma «debole pietà» la chiusa di *Notizie dall'Amiata*:⁶⁹ cfr. Montale, *Questa rissa cristiana che non ha...*, ne *Le occasioni*: «[...] i porcospini | s'abbeverano a un filo di pietà». L'io sminuisce il valore e l'utilità della sua «canzone», ridotta a un'«inventata invettiva» di per sé incapace di incidere positivamente sul mondo e che il soggetto sa «oppugnare» (latinismo che rimanda al termine «guerrare» del v. 56 e col significato proprio di «combattere», ma più probabilmente, in questo contesto, di «opporre»/«impugnare») all'interno di un solo partito, suo e del tu. Come acutamente suggerito da Fusco, i versi in questione potrebbero rimandare alla lettera del '52 in cui Scotellaro commenta la decisione di Rosselli di iscriversi al PCI:⁷⁰ «Posso dirti che hai ragione di avere simili tentazioni. Ciò vuol dire che cominci a occuparti di te occupandoti degli altri, come ho fatto io finora. Faremo un altro partito, già lo siamo noi tanti membri

⁶⁸ Cfr. FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 28.

⁶⁹ LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, cit., p. 93.

⁷⁰ FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 27.

sparsi. Noi siamo con la tentazione, ma anche con la nostra attiva presenza in questo o quel campo di attività, con i nostri tipici atteggiamenti, un altro partito».⁷¹ Segue una serie di contrapposizioni giocate sull'elemento della luce: delle «interne lanterne», cioè delle verità-guida interiori che orientano le azioni dell'io e del tu, viene sottolineata l'intrinseca debolezza, che ne garantisce la validità solo all'interno del partito; gli occhi del mondo (sineddoche per «gli uomini») sono «luminosi», pieni di speranza, ma al contempo « pieni di sabbia», offuscati, proprio a causa dell'assenza di un «forte lume della verità» (ripresa del sintagma già presente al v. 51 ma senza l'anteposizione dell'aggettivo) che lo guidi.

vv. 87-97. E la sapiente virgoletta... bruttezza: Campeggiani ipotizza che la «virgoletta» sia da identificare con il *dash*, il segno di interruzione che compare per la prima volta all'interno del poemetto proprio al v. 88 e che, «interposto tra constatazioni spesso osimoriche, [...] palpita nel testo come l'avvisaglia del fatto che il discorso si sta facendo minato, del fatto che l'Io si sta lasciando trascinare [...] in un cortocircuito»; la «virgoletta» sarebbe dunque definita «sapiente» proprio «perché reca sul testo il segno di quell'inerzia a cui l'Io si abbandona, non più responsabile degli sviluppi della sua scrittura».⁷² Cfr. *Nell'antica Grecia vi erano fiori d'andalusa...*, in *Variazioni belliche*: «La scultura del tuo amore era un ritornello, sapiente virgola | del maestro che sa sparire dalla tavola sparecchiata». I tradizionali ruoli di re e regina, qui ricoperti dal tu e dall'io, vengono ribaltati: il re, la cui figura è convenzionalmente associata al potere, alla forza, all'autorità, è qui descritto come «debolissimo», mentre la regina, pur essendo a lui legata («io sarò la tua regina»), non è tuttavia alle sue dipendenze; al contrario, assume un ruolo di soggetto attivo e sottolinea la sua condizione di libertà, che le consentirebbe di fuggire in ogni momento. Cfr. *Stesa a terra pugnalavo il mio miglior amico...*, in *Variazioni belliche*: «Lui era il mio re debolissimo io la sua regina imbrattata | di sangue. Tu sei il mio re debolissimo imbrattato di porpora!». Con una preterizione, l'io rileva polemicamente l'assenza, nel mondo, di un sentimento considerato necessario (ma già al v. 81 definito «debole»), quello della pietà; tuttavia, constata il soggetto poetico, il mondo rimane in piedi proprio in quanto privo dell'«organizzazione necessaria ad una pietà necessaria». Come sembrerebbe sottolineare la similitudine, il sistema (neocapitalista), al pari della Tour Eiffel, si regge in piedi soltanto grazie alla sua «permessa | bruttezza»: nella fattispecie, grazie all'ingiustizia sociale, «permessa» in quanto non impedita e anzi accettata, se non intenzionalmente perseguita, cui si affianca, conseguentemente, l'assenza di libertà, simboleggiata dalla «chiave» – di cui il mondo è, difatti, privo (v. 93). Per l'immagine della prigione e della chiave che gira, che, come ha messo in rilievo Carpitella, già «Eliot aveva ripreso da Dante nel canto del conte Ugolino»,⁷³ cfr. Eliot, *The waste land*, vv. 412-417: «*Dayadhvam: I have heard the key | Turn in the door once and*

⁷¹ ROCCO SCOTELLARO, *Un lago nella memoria*, «Trasparenze», cit., p. 85.

⁷² IDA CAMPEGGIANI, *Sull'“oggettività” dei contenuti di Amelia Rosselli*, cit., pp. 135-136.

⁷³ CHIARA CARPITA, «*At the 4 pts. of the turning world*», cit., p. 92.

turn once only | We think of the key, each in his prison | Thinking of the key, each confirms a prison | Only at nightfall, aethereal rumours | Revive for a moment a broken Coriolanus».

vv. 97-114. Tu cercherai... distribuiti: «l'immagine del pozzo [...] si chiarisce come allegoria trasparente della scrittura (e insieme dei limiti della tradizione letteraria)»⁷⁴ e «rende percepibile, quasi tattile, il destino (la libertà) di una scrittura che è ingabbiata nell'assurdo».⁷⁵ Il tu-antagonista tenta, dunque, di esercitare un controllo sulla scrittura dell'io, ma «la acqua» da cui vorrebbe che l'io attingesse – la quale, contenuta nel pozzo, potrebbe per analogia alludere ai contenuti della scrittura – è divenuta ormai torbida, non è più utilizzabile. Da questa constatazione muove il secco rifiuto dell'io espresso ai vv. 99-100: «io non voglio | sospirare per la senilità di lingue toscane». Il soggetto poetico sembra alludere alla necessità di discostarsi dalle modalità espressive della tradizione letteraria italiana, percepite ormai come obsolete; tuttavia, l'esigenza di rinnovamento indirettamente espressa dall'io in questi versi non implica un vero e proprio rifiuto della tradizione, quanto piuttosto il suo attraversamento e la sua riattualizzazione: «Io me ne | lavo le mani e rimo anticamente con una modernità | che non sospettavo nei miei imbrogli» (vv. 104-106). Cfr. Eliot, *Ash Wednesday*, IV: «The new years walk, restoring | Through a bright cloud of tears, the years, restoring | With a new verse the ancient rhyme». La voce dell'io sembra qui coincidere con quella dell'autrice, rivelando quello che è il meccanismo alla base della struttura stessa della *Libellula*: come suggerisce Fusco, «la parola “imbrogli”, usata nel poemetto per definire la propria scrittura, denuncia la tensione della Rosselli a voler *letteralmente* “imbrogliare” più voci in un unico coro *con-fuso*, come fili diversi in una stessa matassa».⁷⁶ L'esigenza di instaurare un dialogo con la tradizione non deve però rischiare di sovrastare la libertà espressiva del soggetto poetico: obiettivo dell'operazione rosselliana è quello di conciliare tradizione e modernità, intrecciando la voce dei «padri» a quella dell'io, che non vuole (con ripetizione del sintagma già presente al v. 99) «rovinare i [suoi] occhi per nessuno [...] | nella loro ossa-siepe», parola composta che, alludendo probabilmente alle siepi ornamentali dei cimiteri, rimanda all'idea di una tradizione morta, bloccata. Alla riflessione su quest'ultima si alterna il dialogo con il tu, invitato dall'io ad ascoltare il battito del suo cuore (ma la capacità di quest'ultimo di «batte[re] per un uomo» è messa in dubbio dalla congiunzione condizionale «se»). Segue, a partire dal v. 108, una serie di interrogativi retorici rivolti al tu, con una quadrupla ripresa anaforica del sintagma «vuoi che», leggermente variato ai vv. 109-110, con elisione del «che» seguito dal pronome di prima persona singolare («Vuoi ch'io»). Ai tre brevi quesiti iniziali segue un lungo periodo che assume le sembianze di un'affermazione, più che di una domanda (come suggerisce l'uso del punto

⁷⁴ STEFANO GIOVANNUZZI, *Rosselli: "Dopo il dono di Dio"*, Carocci, Roma 2023, p. 63.

⁷⁵ ALESSANDRO BALDACCI, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Università degli Studi di Cassino, Cassino 2006, p. 39.

⁷⁶ FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, cit., p. 32.

fermo in luogo di quello interrogativo utilizzato in precedenza). Cos'è che il tu – che si sovrappone qui allo stesso io, e anche alla società – si aspetta dal soggetto poetico? Le domande che l'io rivolge al tu riflettono la stanchezza e la rassegnazione del soggetto di fronte alla sua perenne indecisione: l'io, che non sa cosa vuole (v. 79), sembra in qualche modo rimettere le sue decisioni nelle mani del tu, mostrandosi propenso a soddisfare le sue aspettative. Ma probabilmente questi quesiti sono rivolti in primis a sé stesso, incapace di scegliere tra il divertimento («Vuoi che usciamo? Vuoi | che balocchiamo?») e l'assunzione di un ruolo di guida, di sorella maggiore che si prefigga il compito di risolvere «quelle infelici», cioè le altre donne («sorelle»), o forse, più genericamente, le persone, le «genti» o le «masse» «infelici». L'alternativa proposta sembra essere, dunque, tra il ripiegamento nella sfera privata e un atteggiamento di solidarietà e di protezione nei confronti di coloro che vivono in uno stato di miseria, sia essa morale o materiale (anche se non è detto che una scelta implichi automaticamente la negazione dell'altra). Tuttavia, quello che in realtà il tu – la società – sembra aspettarsi dal soggetto poetico è il suo entrare a far parte della «santa sede»: il «chiari[rsi] la gola» – azione che qui prefigura l'atto del canto – «tra [...] quattro pittoresche mura» rimanda, infatti, ai «ricchi artisti» accolti «tra le mura» della «santa sede» (vv. 18-20), così come «la bottiglia di un latte divenuto rancido» rievoca l'immagine dell'«odorante stalla dei buongustai» (v. 26). La «vanità» dell'io, personificata, pur non avendo ancora distribuito «le lucide | sue perle di sorrisi» è descritta come già «ben stufa»: l'allusione potrebbe essere al rapporto – di cui si sottolineano la superficialità e l'inautenticità – che l'io sarebbe costretto ad intrattenere con le istituzioni se entrasse a far parte della cerchia dei «ricchi artisti».

vv. 115-117. E l'estetica... largo esperimento: l'io, che «cant[a] per le strade», sembra negare in maniera definitiva l'eventualità prefigurata ai vv. 110-114. L'«estetica», la comune concezione del bello artistico, non recherà più gioia – di cui pure era stata fonte, come sembra evidenziare il «più» che accompagna la negazione; «noi», cioè «io – poeta della strada e “della ricerca”⁷⁷ e chi vorrà seguirmi» – i lettori o chi vorrà accompagnarlo nella sua ricerca artistica – «andremo incontro ai venti favorevoli al cambiamento che voglio mettere in atto attraverso un “largo esperimento”», cioè ben disposto ad accogliere i più diversi stimoli (ma «largo» può essere inteso anche nel senso di collettivo), sebbene l'espressione «con la coda tra le gambe» suggerisca l'acquisizione di un atteggiamento cauto o la ben presente consapevolezza della possibilità di un eventuale fallimento rispetto ai risultati sperati.

⁷⁷ AMELIA ROSELLI, *Perduta in un bosco*, intervista di Sandra Petrignani, in EAD., *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 24.

BIBLIOGRAFIA

- ALESSANDRO BALDACCI, *Fra tragico e assurdo. Benn, Beckett e Celan nella poetica di Amelia Rosselli*, Università degli Studi di Cassino, Cassino 2006.
- ALESSANDRO BALDACCI, *Amelia Rosselli*, Laterza, Roma-Bari 2007.
- LAURA BARILE, *Laura Barile legge Amelia Rosselli*, nottetempo, Roma 2014.
- IDA CAMPEGGIANI, *Sull'«oggettività» dei contenuti di Amelia Rosselli: proposte per «La libellula»*, «Italianistica», XL, 3, 2011, pp. 121-147.
- FRANCESCO CARBOGNIN, «non son mai stata così collettiva (però nella lingua)». Dall'«unità base del verso» allo «spazio metrico» di Amelia Rosselli, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 267-288.
- CHIARA CARPITA, «At the 4 pts. of the turning world». Dialogo e conflitto con l'opera di T.S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli, «Per Leggere», XII, 22, 2012, pp. 83-105.
- MARZIA D'AMICO, *Figlie del sé. L'epica rivoluzionaria di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli*, Mimesis, Milano-Udine 2023.
- FLORINDA FUSCO, *Amelia Rosselli*, Palumbo, Palermo 2007.
- STEFANO GIOVANNUZZI, «*La libellula*: *Amelia Rosselli e il poemetto*», in ID. (a cura di), *Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della Giornata di studio (Gabinetto Vieusseux, Firenze, 29 maggio 1998), «Quaderni del Circolo Rosselli», 17, 1999, pp. 45-57.
- ID., *Amelia Rosselli e la funzione Campana*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 133-154.
- ID., *Come lavorava Amelia Rosselli*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 20-35.
- ID., *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Interlinea, Novara 2016.
- ID., *Rosselli: "Dopo il dono di Dio"*, Carocci, Roma 2023.
- DANIELA LA PENNA, *Aspetti stilistici e linguistici della poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Stilistica e metrica italiana», 2, 2002, pp. 235-272.
- EAD., «*La promessa d'un semplice linguaggio*. Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli», Carocci, Roma 2013.
- MANUELA MANERA, *Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 227-252.
- PIER VINCENZO MENGALDO, *Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), *Poeti italiani del Novecento*, Mondadori, Milano 1978, pp. 993-997.
- ULDERICO PESCE, *La donna che vola*, in STEFANO GIOVANNUZZI (a cura di), *Amelia Rosselli: un'apolide alla ricerca del linguaggio universale*, Atti della giornata di studio (Gabinetto Vieusseux, Firenze, 29 maggio 1998), «Quaderni del Circolo Rosselli», 17, 1999, pp. 38-44.
- AMELIA ROSELLI, *Introduzione a «Spazi Metrici»*, in EAD., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Interlinea, Novara 2004, pp. 59-61.
- EAD., *Lettera a Franco Fortini*, in GABRIELLA PALLI BARONI (a cura di), *Nei dintorni della "Libellula". Tre note*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 39-41.
- EAD., *Lettere a Pasolini 1962-1969*, a cura di Stefano Giovannuzzi, San Marco dei Giustiniani, Genova 2008.

- EAD., *Perduta in un bosco*, intervista di Sandra Petrignani, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 23-26.
- EAD., *La poesia ovvero il discorso plurale*, intervista a cura di Mariella Bettarini, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 29-34.
- EAD., *È molto difficile essere semplici*, intervista di Marina Camboni, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 41-57.
- EAD., *Il linguaggio della realtà*, intervista di Giovanni Salviati, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 125-131.
- EAD., *Tradurre se stessi*, intervista di Paolo di Stefano, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 137-141.
- EAD., *Cosa era Roma per me*, intervista a cura di Milo De Angelis e Isabella Vicentini, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 147-149.
- EAD., *Ho fatto la poeta*, registrazione dell'incontro del 5 maggio 1993 alla Sala Giunta di Ca' Farsetti, Municipio di Venezia, nell'ambito della rassegna *Donnepoesia* del Centro Donna di Venezia, a cura di Silvia De March, in EAD., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995*, a cura di Monica Venturini e Silvia de March, prefazione di Laura Barile, Le Lettere, Firenze 2010, pp. 331-351.
- EAD., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012.
- EAD., *Per Bernhard*, in EAD., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Mondadori, Milano 2012, pp. 1205-1209.
- CRISTINA SAVETTIERI, *Immagini e memorabilità nella "Libellula"*, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 48-59.
- ROCCO SCOTELLARO, *Un lago nella memoria*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 77-89.
- EMMANUELA TANDELLO, *Un discorso appena un po' più largo: Scipione*, «Trasparenze», 17-19, numero monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Emmanuela Tandello e Giorgio Devoto, 2003, pp. 193-207.
- ENRICO TESTA, *Amelia Rosselli*, in ID. (a cura di), *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, Einaudi, Torino 2005, pp. 197-203.
- CATERINA VENTURINI, "La libellula", o della libertà, in ANDREA CORTELLESSA (a cura di), *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, con testi inediti e dispersi dell'autrice, Le Lettere, Firenze 2007, pp. 87-93.



Share alike 4.0 International License