

Monica Venturini

«Alla rincorsa d'un nuovo cielo»
Figure mitiche della rivolta nella poesia di Amelia Rosselli

Nel saggio si analizzano le strategie e le modalità in cui il mito viene riattualizzato da Rosselli per elaborare una nuova identità poetica dichiaratamente al femminile, legata al trauma individuale e collettivo, al lutto e alla guerra, ma anche volta ad affermare un nuovo sistema espressivo e una soggettività poetica "in rivolta". A partire dai contributi critici più recenti, l'analisi si concentra su una serie di testi tratti da *Variazioni Belliche* e da *Serie Ospedaliera* con l'obiettivo di proporre una chiave interpretativa ancorata ai versi e volta a sottolineare l'apporto innovativo della poesia rosselliana e il suo impatto di rottura rispetto alla tradizione. Elettra, Cassandra e Diana sono figure polivalenti che acquistano in questi testi, tutti segnati da una sofferta vocazione alla parola poetica e dalla ricerca di una nuova voce, un evidente significato politico-culturale, spia di una riflessione più ampia disseminata anche nei saggi e nelle interviste.

The essay analyses the strategies and pathways through which Rosselli re-enacts the myth in order to develop a new specifically feminine poetic identity, bound to individual and collective trauma, to grief and war, but also aimed at affirming a new expressive system and a "rebellious" poetic subjectivity.

*On the basis of the most recent critical contributions, the analysis focuses on a selection of poems from *Variazioni Belliche* and *Serie Ospedaliera* and it intends to offer an interpretative key grounded in the texts that highlights the innovative aspects of Rosselli's poetry and its rupture with tradition.*

*In the examined poems, all marked by a painful vocation to the poetic word and by the search for a new voice, *Electra*, *Cassandra* and *Diana* are polyvalent figures who assume a clear political and cultural significance, leading up to a broader reflection that also spans Rosselli's essays and interviews.*

Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire
sepolto da una frana di sentimenti, io mi appartai
alla rincorsa d'un nuovo cielo.
(Amelia Rosselli, *Variazioni Belliche*)

Che diventi meno tormentoso lo scrivere con l'età non è un gran compiacimento, perché si comincia a scrivere meno. Si è più indifferenti, hai già espresso una parte di te stessa, non hai l'adolescente necessità di far vedere che vali, e non solo perché hai pubblicato uno o più libri, ma perché ti sono successe altre cose che valgono di più. In questa società si chiede l'affermazione, e il terrore che questo genera è spesso per noi donne un problema.
(Amelia Rosselli, intervista a Marina Camboni, in *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*)

1. Amelia Rosselli e il canone

Nel 1980, in un'intervista rilasciata ad Aurelio Andreoli su «Paese Sera», Amelia Rosselli dichiarava, indicando un'essenziale chiave di lettura per la sua opera: «in poesia mi esprimo anche politicamente»,¹ lasciando emergere, al contempo, anche l'instabilità delle interpretazioni espresse fino a quel momento sui suoi testi: «qualcuno intravede nella mia tematica un'ombra di umanesimo rivoluzionario». E concludeva, con una fulminante dichiarazione: «sul piano sociale la poesia può servire se tocca la collettività, non tanto l'esperienza personale. È poesia secondo me riuscire a trasmettere questa esperienza del reale collettivo».² Le linee interpretative proposte qui da Rosselli non sono state poi sempre accolte, elaborate e sviluppate dalla critica che ha individuato, almeno inizialmente, nella dimensione inconscia la cifra essenziale di questa esperienza. L'estrema parzialità di tale lettura, insieme ad una generale discontinuità delle diverse posizioni, è da considerarsi, d'altra parte, in stretto rapporto con la questione del canone letterario novecentesco, dove lo spazio delle scrittrici risulta, come è noto, ancora del tutto inadeguato. Se, infatti, molto è stato fatto per rivedere il concetto stesso di “canone”, a fronte di esperienze letterarie poste al margine o forzatamente circoscritte a una prospettiva limitata che, in numerose occasioni, si è poi tradotta in uno spazio su testi e manuali di poche righe o tutt'al più in schede di approfondimento e appendici, il percorso da fare è senza dubbio ancora lungo. L'opera di Amelia Rosselli, unica poetessa presente nell'autorevole antologia di Pier Vincenzo Mengaldo, *Poeti italiani del Novecento* (1978), inclusa nella storica *Donne in poesia*³ (1976), assente, come qualsiasi altra poetessa, in *Poesia italiana del Novecento* (1972) di Edoardo Sanguineti, è stata oggetto di un importante riconoscimento, avviatosi già negli anni Novanta e confermato dalla pubblicazione nei Meridiani Mondadori nel 2012, anche qui pressoché unica poetessa inserita nella collana, oltre a Maria Luisa Spaziani. Nonostante questo quadro d'insieme a testimoniare una presenza nel complesso salda, anche se non immune dai fraintendimenti e dalle letture parziali, emerge al contempo una difficoltà oggettiva nella collocazione critica dell'esperienza di Rosselli nella poesia italiana contemporanea. Testa, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, parla di una posizione «fuori quadro», facendo riferimento a «singolari versioni d'inermità» e ad una «filigrana di crudeltà e dolore»⁴ che, però, non permette di inquadrare a pieno la novità dell'opera di Rosselli. La sua difficile collocazione nel canone ha risentito di molteplici fattori. In prima istanza, il concetto pasoliniano di “lapsus” e le sue molteplici letture hanno fatto persistere a lungo un'idea della poesia

¹ Amelia Rosselli, *L'esperienza del reale collettivo*, intervista rilasciata ad Aurelio Andreoli, con il titolo *È possibile far poesia al femminile?*, in «Paese Sera», 28 agosto 1980, poi in Ead., *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste (1964-1995)*, a cura di Monica Venturini e Silvia De March, Firenze, Le Lettere, 2010, pp. 38-40: 40.

² *Ibidem*.

³ *Donne in poesia*, a cura di Biancamaria Frabotta, Roma, Savelli, 1976. Cfr. Elisa Donzelli, *Donne in poesia. Il canone del silenzio*, in «Sinestesiaonline», XIII, 42, 2024, pp. 1-15.

⁴ Enrico Testa, *Introduzione*, in *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di E. Testa, Torino, Einaudi, 2005, pp. V-XXX: XVII.

rosselliana incontrollata e irrazionale, tutta fondata su meccanismi inconsci al pari di una scrittura “automatica”, a spese della sua complessità; a ciò si aggiunge la difficoltà di commento e interpretazione dei testi, che scoraggia il lettore, anche il più esperto, obbligato alla ricerca di nuovi strumenti ermeneutici. Come afferma Scaffai, Rosselli appare oggi «più un idolo che un modello, un’ispirazione più che un esempio».⁵ Si tratta di un’acquisizione in corso, di un’elaborazione ancora *in fieri*: il risultato è uno spazio in effetti molto variabile per qualità e misura, se si pensa ai manuali innanzitutto, nei quali, però, in particolar modo a partire dal nuovo Millennio,⁶ è possibile registrare una svolta, parimenti corrispondente alla presenza della poesia di Amelia Rosselli in rete: risorse audiovisive, documentari, letture, materiali che si prestano ad un innovativo uso didattico e divulgativo presso le giovani e giovanissime generazioni, affatto scontato per questa autrice. Tale nuova attenzione corre parallela rispetto al contributo della critica che, a partire dagli anni Novanta, con gli studi in particolare di Tandello, Re e Moe, amplia l’orizzonte nel quale inscrivere l’esperienza dell’opera rosselliana, grazie all’insistenza sulla dimensione politico-culturale e storico-linguistica. Altro contributo decisivo è dato in tempi più recenti – si pensi alla condizione paradossale di straniera in patria e “*in between*”, linguisticamente e culturalmente divisa tra diverse tradizioni – dall’apporto dei *trauma studies*. «Siamo figli della Seconda guerra mondiale» – afferma Rosselli – «Noi non eravamo dei cosmopoliti, eravamo dei rifugiati».⁷ A partire da questa dichiarazione della scrittrice, si è avviata una rilettura attenta e situata che, a ragione, riporta al concetto di trauma individuale e collettivo, personale e storico l’intera esperienza rosselliana: «scrittura del trauma»⁸ e «plurilinguismo traumatico»⁹ si impongono come le categorie più adatte e flessibili per contenere e sintetizzarne almeno in parte la complessità dell’esperienza:

Per la Rosselli si tratta perciò quasi di un percorso obbligato, che conferma come le istituzioni letterarie conservino una solida attrattiva – e qui la biografia conta –, dal momento che l’iterazione di modelli noti, o anche solo la loro allusione, consentono l’appaesamento dell’ignoto e dell’incommensurabile; a maggior

⁵ Niccolò Scaffai, *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, Roma, Carocci editore, 2023, p. 94.

⁶ Cfr. *Eredità e attualità poetica di Amelia Rosselli*, a cura di Maria Magdalena Kubas e Eugenio Murrari, in «Quaderni del ‘900», XVI, 2016. Si vedano anche i due numeri della rivista «Moderna», XV, 2, 2013, fascicolo monografico dedicato ad Amelia Rosselli, a cura di Chiara Carpita ed Emmanuela Tandello; e «Moderna», XIX, 1-2, 2017, fascicolo dedicato alla poesia del secondo Novecento, a cura di Mario Domenichelli e Sandro Maxia.

⁷ Amelia Rosselli, *Figli della guerra*, intervista rilasciata a Paola Zacometti, uscita con il titolo *Ma la logica è il cibo degli artisti*, in «Il Giornale di Napoli», 12 maggio 1990, poi in Ead., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 116-118: 117.

⁸ Chiara Carpita, *Per una poetica dell'inclinazione: Scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli*, in «Carte italiane», II, 11, 2017, pp. 21-42. Qui l’analisi è elaborata a partire dagli studi sulla rappresentazione del trauma in letteratura di Kalì Tal e l’etica femminista della cura di Carol Gillian e Adriana Cavarero.

⁹ N. Scaffai, *Poesia e critica nel Novecento. Da Montale a Rosselli*, cit., p. 95. Più avanti si legge: «Da questa prospettiva, il plurilinguismo e la ricerca formale appaiono come dispositivi attivati dal desiderio e dalla scelta conseguente di stare nello spazio del padre, provando a renderlo “vivibile” adattandolo per così dire all’interno. Ovvero senza ancorare il linguaggio ai canoni (e anzi mantenendo la mobilità che caratterizza l’opera di Rosselli), e tuttavia senza tradirlo ma rimodulandolo attraverso frammenti di memoria poetica e di esperienza di altre lingue», ivi, p. 102.

ragione se, come nella Rosselli, le forme metriche dalla tradizione lirica vengono reinterpretate come allegorie storiche di archetipi universali.¹⁰

Il costante riferimento alla tradizione e l'elaborazione di «allegorie storiche di archetipi universali», nel quadro di «una lingua frantumata, ironicamente sgrammaticata, instabile»¹¹ conferiscono alla scrittura poetica rosselliana un forte valore eversivo che assume anche un significato politico. Ciò è particolarmente evidente nella prima raccolta, *Variazioni Belliche*, soprattutto se si considera la sua particolare struttura bipartita – in origine era prevista una terza parte – suddivisa in *Poesie (1959)* e *Variazioni (1960-1961)*, senza dubbio «un libro anomalo, non il prodotto di una scuola o di un gruppo; e tuttavia proiettato sul crocevia di ragioni storiche e letterarie che si intersecano nel passaggio fra anni Cinquanta e Sessanta», un'opera dissonante, disperata e potente, che «testimonia soprattutto la ricerca di una via autonoma d'espressione». ¹² La novità del sistema metrico che, nella seconda parte trova una sua formulazione, descritta in *Spazi metrici*, doveva essere resa evidente dall'impaginazione richiesta dall'autrice, non accolta da Garzanti neanche nelle ultime edizioni. Quel che immediatamente colpisce è la limitata autonomia del singolo testo. Ciò spinge a sostituire alla parafrasi e al commento un diverso approccio che tenga conto della «costruzione per blocchi associativi»: un metodo, per così dire, «stratigrafico»,¹³ volto ad individuare gruppi di testi legati da costanti tematico-formali, ad analizzare la fitta trama intratestuale e intertestuale presente e, infine, a riconoscere il particolare rapporto autrice-letterice/lettore fortemente situato, storicizzato, calato nella dialettica presente-passato, tempo-memoria.

2. Il mito della fanciulla e il tema della rivolta

La dissonante novità della poetica rosselliana si traduce, come è noto, anche nella ricerca di un linguaggio universale che coniughi in sé gli elementi della composizione musicale, il ricorso a diverse tradizioni linguistico-letterarie e istanze di carattere politico-culturale profondamente radicate nella biografia intellettuale della scrittrice. In quest'ottica, la rielaborazione di figure mitiche nella sua poesia assume un forte valore di raccordo tra la storia personale e collettiva e la ricerca poetica. La rilettura del mito conosce, peraltro, nel corso del Novecento, infinite declinazioni che testimoniano la polivalenza di una strategia volta ad attivare, con modalità e obiettivi diversi, il dialogo tra il presente e il passato, tramite quegli archetipi universali che costellano l'esperienza artistica saldamente legandola alla vita sociale e culturale, nonché alla dimensione inconscia:

¹⁰ Stefano Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2017, p. 25.

¹¹ Emmanuela Tandello, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, introduzione in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, pp. IX-XLII: XIX-X. D'ora in poi OP.

¹² Stefano Giovannuzzi, *Rosselli: Dopo il dono di Dio*, Roma, Carocci editore, 2023, p. 9.

¹³ Ivi, p. 56.

La riscrittura del mito è accompagnata dal senso della propria differenza da ciò che cerca di rievocare. È proprio l'idea del mito come origine perduta della letteratura, e il senso della distanza incolmabile dal mito che ne deriva, che getta le basi per un rapporto forte e costitutivo tra mito e letteratura, investendo la letteratura della missione importante di custode della memoria del mito: in un'era che sembra aver perso la capacità di vivere il mito, la letteratura si presenta come l'unico mezzo atto a evocare proprio questa condizione malinconica di un mondo orfano del mito. [...] Inversamente – e paradossalmente –, l'attualizzazione del mito può anche avvalersi in qualche modo della presa di coscienza della sua crisi, prendendo le mosse dalla diagnosi della sua crisi per proporre una versione “modernizzata”, adatta alle esigenze e alle condizioni specifiche della modernità.¹⁴

Tale tendenza, ampiamente documentata nella poesia contemporanea, ha una particolare rilevanza e un significato civile e politico, se si considera quel fenomeno, definito da Lucia Re «mythic revisionism»,¹⁵ presente nella produzione degli anni Sessanta, inevitabilmente in dialogo con le numerose riscritture novecentesche, per cui la figura mitica «ha potuto trasmutarsi da personaggio patriarcalmente pregiudicato in punto di riferimento per una critica militante di genere».¹⁶ Il mito assume, dunque, in quest'ottica un valore politico, quale chiave di lettura per interpretare il presente, secondo una volontà dichiaratamente critica e una posizione situata al femminile. Si tratta di figure mitiche per cui la norma diviene il polo oppositivo da contrastare e rivedere, in base a tematiche forti e ben riconoscibili: la sfida al potere, il rapporto con la legge, la scelta della non violenza e della cura, il dialogo con i morti, ma anche la ricerca di una nuova postura intellettuale e di inedite modalità espressive che possano fondare una nuova idea di tradizione. Il mito – e ciò avviene nell'opera di Rosselli – si fa strumento di osservazione della realtà contemporanea, volto a tradurre la parola poetica in gesto concreto, allegoria dal forte carattere storico-politico. La rottura del rapporto fra dimensione privata e pubblica, maschile e femminile, linguistica e musicale, fisica e mentale si traduce in una poetica che, facendo del “trauma” la forza propulsiva e creativa, porta sulla pagina istanze che paradossalmente attivano il dialogo con il passato (i «santi padri» evocati ne *La Libellula*, ma anche il padre Carlo e lo zio Nello, figure centrali per la storia del Novecento) e la tradizione lirica (al maschile), per ripetere e ripetere quello stesso nodo traumatico, e al contempo la ricerca di un altro orizzonte, dove il mito (tutte figure al femminile) diviene strumento di costruzione del sé. Ciò trova diretta corrispondenza nell'elaborazione di un “modello translinguistico” che aumenta la complessità dell'opera e ne mette in discussione, criticamente e nonostante tutto, i

¹⁴ Bart Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, Firenze, Franco Cesati, 2007, p. 40. Cfr. *Il mito nella letteratura italiana, vol. IV. L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, opera diretta da Pietro Gibellini, Brescia, Morcelliana, 2007, in particolare P. Gibellini, *Conclusioni provvisorie o dell'impaesante Odisseo*, ivi, pp. 617-642.

¹⁵ Cfr. Lucia Re, *Mythic Revisionism. Women Poets and Philosophers in Italy today*, in Maria Ornella Mariotti, *Italian Women Writers from Renaissance to the present*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 1996. Si veda anche Ead., *Amelia Rosselli: poesia e guerra*, in «Carte Italiane», II, 2-3, 2007, pp. 71-104.

¹⁶ Elena Porciani, «Nostra sorella Antigone». *Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, «Diacritica», V, 11, 25 ottobre 2016, <https://diacritica.it/> [ultimo accesso 30 ottobre 2024]; articolo legato al volume omonimo Ead., *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, Valverde, Villaggio Maori, 2016.

rapporti con la letteratura e la poesia coeve, di continuo accogliendo e al contempo rifiutando di divenire parte di quella stessa tradizione; la voce poetica si costruisce dunque in opposizione al mondo dei padri, alla tradizione lirica declinata al maschile e alla società patriarcale in cui non trova spazio. Il mito è qui «*modus significandi*»,¹⁷ allegoria politica, strumento di costruzione di una diversa autorialità, dichiaratamente femminile e in rivolta, che tenta di uscire dalla «cella»¹⁸ – immagine ricorrente in *Variazioni* – e di conquistare «un nuovo cielo».

Non sorprende trovare anche negli appunti scritti durante la terapia con Ernst Bernhard all'inizio degli anni Cinquanta questioni strettamente legate a tale strenua ricerca: «il problema di uscire dalla “torre d'avorio” nell'arte e, contemporaneamente, nei rapporti umani, sessuali»,¹⁹ «il problema del senso di inferiorità: complesso forse comune a una gran parte delle donne, motivato in questo caso specialmente dalla rivalità con i fratelli»²⁰ e, ancora in un'intervista, si legge: «Il poeta deve fare i conti col pubblico che desidera avere. A meno che non si voglia ritornare ad arroccarsi sulla torre d'avorio, a scrivere per pochi principotti, per una borghesia compiaciuta e schiavista».²¹

Il *topos* della fanciulla, come rilevato da Tandello, attraversa tutta l'opera rosselliana assumendo diverse declinazioni, che spaziano da figure della tradizione lirica occidentale – Ortensia e Esterina ne *La Libellula*, ma anche Arletta-Arianna in *Serie Ospedaliera* – a quelle di carattere mitico – Medea, Andromaca e Ifigenia in *Diario in tre lingue*²² (poi in *Primi Scritti 1952-1963*), Elettra, Antigone e Cassandra in *Variazioni*, Diana in *Serie Ospedaliera* – costituendo una costellazione di figure femminili che portano insistentemente sulla pagina la questione del soggetto-donna. Il tema ossessivo presente nella *Libellula*, l'esortazione che, evocando l'Hortense rimbaudiana, si ripete – «Trovate Ortensia» – è alla base di un repertorio di figure «condizionate alla morte», segnate da una vulnerabilità esibita che però viene rovesciata di segno: «Trovate Ortensia / che muore fra i lillà, fragile e dimenticata. / Sorridente e fragile fra i lillà della vallata».²³ Rosselli affronta non a caso la controversa questione del suo rapporto con l'esperienza del femminismo nell'intervista del 1981 rilasciata a Marina Camboni, citando il confronto con il modello rimbaudiano prima citato: «Il mio passo non pretendeva di essere una risposta a quanto invece Rimbaud

¹⁷ B. Van Den Bossche, *Il mito nella letteratura italiana del Novecento: trasformazioni e elaborazioni*, cit., p. 29.

¹⁸ Per un'analisi dello spazio nella poesia rosselliana cfr. Caterina Verbaro, «Fui, volai, caddi tremante»: la semantica dello spazio e del movimento nella poesia di Amelia Rosselli, in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo R. Pupino*, a cura di Elena Candela, Napoli, Liguori, 2009, pp. 487-511.

¹⁹ Amelia Rosselli, *Tre scritti e un acquarello per Ernst Bernhard*, a cura di Chiara Carpita, in *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli. Con testi inediti e dispersi dell'autrice*, a cura di Andrea Cortellesa, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 129-151: 130.

²⁰ Ivi, p. 129.

²¹ Amelia Rosselli, *In una noce protettiva*, intervista rilasciata a Laura Detti, uscita con il titolo *La città come una noce protettiva*, in «l'Unità», 27 giugno 1993, poi in Ead., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 150-153: 153.

²² Cfr. Alberto Casadei, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle Variazioni belliche*, in «Strumenti critici» 3, 2009, pp. 367-372. Si veda anche Federica Boero, *Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta*, in «Filologia Antica e Moderna», IV, 1 (XXXII, 53), 2022, pp. 25-59.

²³ OP, p. 208.

aveva fin troppo bene capito. Comunque sia, il mio verso opera un capovolgimento di ordine formale. [...]. C'è forse qualche errore di gioventù in questo brano, [...] ma è parte integrante di una tematica senza dubbio femminista».²⁴ Si tratta di variazioni intorno al soggetto,²⁵ che rispondono alla crisi condivisa da intellettuali e letterati in quegli anni, ma anche ad una ricerca più propriamente personale, la fuoriuscita da quel corpo a corpo con la tradizione, con i modelli, i padri, le voci-guida di un orizzonte ancora quasi esclusivamente maschile: «Il suo gesto è la ribellione, il ritornare ossessivo al perché, il tentativo di tenere aperto il futuro quando esso è – nella realtà – ermeticamente sigillato dalla cifra della morte».²⁶ E la ribellione è condotta non solo rispetto alla società, ma anche nei confronti di una tradizione patriarcale, apparentemente neutra e onnicomprensiva, che ha declinato il canone secondo criteri e paradigmi non più accettabili.

Numerose sono le figure femminili nelle quali la poesia rosselliana riconosce questa 'allusività narrante', questa capacità, di fatto mitica, a colei che le chiama in causa, le interroga, e a esse affida un ruolo formante nel processo di costruzione del proprio Soggetto poetico, una vicenda o un ruolo pre-esistenti che sono in grado di saldarsi in una visione coerente (anche se fortemente conflittuale).²⁷

Il rapporto con il modello autoriale maschile è, nella poesia di Rosselli, volutamente riconoscibile, esibito e reso elemento interno alla creazione poetica, secondo una dialettica che fa del dialogo con la tradizione e dell'angoscia dell'influenza (Bloom) un aspetto del processo creativo concretamente reso manifesto. In *Variazioni*, nella seconda sezione dell'opera, è possibile individuare un "blocco" di testi fortemente coesi che, costruiti tramite la rielaborazione di figure mitiche al femminile, la serie Elettra-Antigone-Cassandra, assumono una forte connotazione metapoetica. In ognuno dei tre testi, infatti, compare il riferimento al tema della voce, diversamente declinato: nel primo, dedicato ad Elettra, si hanno le espressioni «il gridare agli attenti!» (v. 6) e «il sorriso sulle labbra» (v. 10), nel secondo, posto subito dopo, *Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei / pochi*, «le lingue dei serpi» (v. 3), il termine «silenziosa» ripetuto ben tre volte (vv. 8 e 11) negli ultimi quattro versi, e il «grido / d'allarme» (vv. 10-11), nel terzo, dedicato a Cassandra, *Mare del bisogno, Cassandra*, «le tue labbra» (v. 7). In *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire* tale motivo si coniuga con quello funebre della sepoltura, che non esclude, però, lo slancio della ricerca, la «rincorsa d'un nuovo cielo»:

²⁴ Amelia Rosselli, *È molto difficile essere semplici*, intervista rilasciata a Marina Camboni, uscita con il titolo *Incontro con Amelia Rosselli*, in «DonnaWomanFemme», 29, 1996, pp. 64-83, poi in Ead., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 41-57: 48.

²⁵ Cfr. Damiano Frasca, *Posture dell'io. Luzi, Sereni, Giudici, Caproni, Rosselli*, Pisa, Felici Editore, 2014.

²⁶ Emmanuela Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007, p. 9. Cfr. anche Ida Campeggiani, *La poesia di Amelia Rosselli tra restringimento e totalità*, in *L'epica dopo il moderno (1945-2015)*, a cura di Francesco de Cristofaro, Pisa, Pacini, 2017, pp. 139-158. Marzia D'Amico, *Figlie del sé. L'epica rivoluzionaria di Amelia Rosselli e Patrizia Vicinelli*, Milano-Udine, Mimesis, 2023.

²⁷ E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, cit., pp. 10-11.

Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire
 sepolto da una frana di sentimenti, io mi appartai
 alla rincorsa d'un nuovo cielo. L'eletta compagnia
 sepulse Elettra, essa cinse il suo fronte di allori
 imbiancati di polvere e di lacrime: il rosa e il sale,
 la pietà e il gridare agli attenti! Sinonima della
 paura, iena della valle umanissima – lei, io ed
 essa cangiammo ogni pietà ricoprimmo la più piccola
 cicatrice di erbe flessibili bianche e gialle, rosse
 di vendetta e il sorriso sulle labbra. Impiastrata
 si separò, divorata si levò l'anello di congiunzione
 dal collo magro. Adibita ad una fiera di ruoli
 secondarii – si levò l'anello, tolse l'allori, sparì
 per un breve viaggio impossibile, tornò disfatta
 e disparita, secondaria d'importanza e primaria
 nella sua vittoria.

(Elettra! Le tue terribili università! Le esperienze
 del peccato arrotondano il tuo misero stipendio).²⁸

Elettra,²⁹ controfigura dell'autrice dalle evidenti corrispondenze di carattere autobiografico, colei che, secondo la tradizione, amministra i riti funebri sulla tomba del padre Agamennone, si leva qui «l'anello di congiunzione» che la lega al lutto e tenta un nuovo viaggio. Abituata a ricoprire «ruoli secondarii», a lasciarsi andare al pianto e al lamento, diventa figura in rivolta, «disfatta e disparita», ma anche «primaria nella sua vittoria». Oltre a rinviare al complesso di Elettra,³⁰ esperienza di matrice junghiana che Rosselli conosceva anche per il percorso da lei stessa intrapreso, questa figura evoca molteplici riferimenti di carattere letterario, nonché suggestioni legate a diversi filoni del mito. Tra le opere che, ad inizio Novecento, hanno chiamato autori e autrici successive ad un costante confronto, non si può non citare l'*Elettra* dannunziana,³¹ secondo libro delle *Laudi* d'ispirazione politico-civile, apertamente dedicata agli eroi, che raccoglie celebri testi come i *Canti della ricordanza e dell'aspettazione* – «È figlia del silenzio la più bella sorte. / Verrà dal

²⁸ OP, p. 87.

²⁹ Delle riscritture relative alla figura di Elettra si ricordano almeno *Elektra* di Hugo von Hofmannsthal (1903), *Mourning Becomes Electra* di Eugene O'Neill (1931), *Électre* di Jean Giraudoux (1937), *Les mouches* di Jean-Paul Sartre (1943) ed *Électre* di Marguerite Yourcenar (1944). Tra gli studi Pierre Brunel, *Le mythe d'Electre*, Paris, Colin, 1971; Hans Blumenberg, *Elaborazioni del mito*, Bologna, il Mulino, 1991 [1979]; Jill Scott, *Electra After Freud. Myth and Culture*, Ithaca-London, Cornell University Press, 2005; Federico Condello, *Elettra. Storia di un mito*, Roma, Carocci editore, 2010.

³⁰ Carl Gustav Jung, *Saggio di esposizione della teoria psicoanalitica*, introduzione di Paola Cuniberti, trad. it. di Lucia Personeni e Silvano Daniele, Torino, Bollati Boringhieri, 2013. Si veda a questo proposito Caterina Verbaro, «Il gorgo interno chiama chiama». *Amelia Rosselli e la psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi*, a cura di Giancarlo Alfano e Gino Ruozi, Roma, Carocci editore, 2019, pp. 167-186.

³¹ Per il rapporto Rosselli-d'Annunzio si vedano almeno Niva Lorenzini, *Memoria testuale e parola "inaudita": Amelia e Gabriele*, in «Trasparenze», 17-19, 2003, pp. 155-171. Ead., *Amelia e Gabriele: esercizi di "misreading"*, in Ead., *La poesia: tecniche di ascolto. Ungaretti Rosselli Sereni Porta Zanzotto Sanguineti*, Lecce, Manni, 2003, pp. 67-91. Francesco Carbognin, *Dalla postilla al verso. D'Annunzio nella poesia di Amelia Rosselli*, in *Il Fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e Apparati catalografici*, cura di Paolo Marini, Maria Giovanna Pontesilli e Laura Tavoloni, Firenze, Olschki, 2024, pp. 35-56.

silenzio, vincendo la morte, / l'Eroe necessario. Tu Veglia alle porte, / ricòrdati e aspetta»³² (vv. 25-28) – e *Le città del silenzio*, dove la bellezza di Ferrara, una delle città evocate, è ricordata nei versi, tramite il riferimento alle «donne morte» che si contrappone al canto del poeta, l'innominato Tasso: «Loderò i tuoi chiostri ove tacque / l'uman dolore avvolto nelle lane / placide e cantò l'usignuolo / ebro furente»³³ (vv. 15-18). Ai riferimenti di carattere poetico, è necessario aggiungere *Elettra o la caduta delle maschere* di Marguerite Yourcenar del 1944 e, soprattutto, un testo già individuato dalla critica rosselliana³⁴ per le sue forti consonanze tematiche e cromatiche, *Elettra sul viale delle azalee*, di Sylvia Plath,³⁵ dedicata al lutto per la morte del padre: «The day you died I went into the dirt, / into the lightless hibernaculum» (vv. 1-2); «As if you had never existed, as if I came / God-fathered into the world from my mother's belly» (vv. 6-7); «Six feet of yellow gravel cover you. / The artificial red sage does not stir» (vv. 23-24).³⁶ Si trova in *The Colossus* (1959) la stessa immagine del cielo presente anche in *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire*, qui segnato dal riferimento esplicito all'*Oresteia* eschiliana: «A blue sky out of the Oresteia / Arches above us» (vv. 16-17; «un cielo azzurro uscito dall'Oresteia / s'incurva su di noi»³⁷).

Fra il 1975 e il 1976, Rosselli torna a riflettere sulla poesia di Plath, in occasione del programma radiofonico *Poesia nel mondo*, nell'ambito del quale tiene un ciclo di cinque trasmissioni intitolate *Poesia d'élite nell'America d'oggi*, dove si individua un gruppo di «forti, solitarie personalità»³⁸ da contrapporsi alla corrente *beat*, John Berryman, Robert Lowell e Robert Penn Warren, i più autentici eredi di Pound, Joyce e anche Edward E. Cummings e William Carlos Williams. Ma anche Allen Tate, Charles Olson e Sylvia Plath, di cui Rosselli evidenzia le caratteristiche di continuità rispetto ai poeti trattati nelle puntate precedenti. Sempre nel 1975, la poetessa traduce

³² Gabriele d'Annunzio, *Elettra*, in Id., *Versi d'amore e di gloria*, edizione diretta da Luciano Anceschi, a cura di Annamaria Andreoli e Niva Lorenzini, Milano, Mondadori, 2006 [1984], p. 366.

³³ Ivi, p. 367.

³⁴ Cfr. sul rapporto Rosselli-Plath almeno Laura Barile, *Avvicinamento alla poesia di Amelia Rosselli*, Pisa, Pacini, 2015. Mattia Mossali, *Declinazioni del lutto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath*, «LEA - Lingue e letterature d'Oriente e d'Occidente», 7, 2018, pp. 245-261. Gabriella Veschi, *Un caso di «identificazione proiettiva»: Amelia Rosselli traduce Sylvia Plath*, in *Nuovi frammenti d'Europa. Riscritture, traduzioni, riviste del Novecento*, a cura di Carla Gubert, Pesaro, Metauro, 2005, pp. 123-153.

³⁵ Sylvia Plath, *Opere*, a cura di Anna Ravano, con un saggio introduttivo di Nadia Fusini, Milano, Mondadori, 2002, pp. 328-331. La poesia, scritta nel 1959 e apparsa nell'autunno 1960, in «Hudson Review», 13, viene poi pubblicata postuma nei *Collected Poems* (1981). Giudicata da Plath «troppo forzata e retorica» non viene, invece, inserita in *The Colossus and other poems* (1960), ivi, pp. 1621-1622. La rivista viene citata da Rosselli nel saggio *L'America attraverso le riviste*, in «l'Unità», il 17 dicembre 1968, ora in Ead., *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea, 2004, pp. 239-242. Cfr. E. Tandello, *Amelia Rosselli: la fanciulla e l'infinito*, cit., in particolare pp. 39-42. Qui si legge: «Definite entrambe dalla morte di un Altro, per entrambe, l'Elettra plathiana e l'Elettra rosselliana, non vi è futuro, solo un presente ossessivamente, interminabilmente ripetitivo. In entrambe, inoltre, la sinonimia con la figura-Elettra mette in atto ciò che la psicanalisi femminista chiama «masquerade»: la tendenza a riflettere, tramite l'assunzione della maschera, del ruolo femminile, l'illusoria e fragile realtà dell'io maschile, e così sostenerla».

³⁶ Ivi, pp. 328-329: «Il giorno che tu moristi io scesi nella terra / nell'ibernacolo senza luce» (vv. 1-2); «come se tu non fossi mai esistito, come se fossi uscita / dal ventre di mia madre per opera di un dio» (vv. 6-7); «Sopra di te sei piedi di ghiaia gialla. / La salvia rossa artificiale non muove foglia» (vv. 23-24).

³⁷ Ivi, pp. 368-371: 369.

³⁸ Amelia Rosselli, *Poesia d'élite nell'America d'oggi*, in Ead., *Una scrittura plurale*, cit., pp. 141-162.

quattordici poesie di Plath su «Nuovi Argomenti» e, pochi anni dopo, pubblica (nel 1980 esce su «Nuovi Argomenti» e nel 1991 su «Poesia») il saggio *Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath*, rivelando una “lunga fedeltà” alla poetessa americana, morta suicida il 13 febbraio (stesso giorno di Amelia Rosselli) del 1963. Nel 1985, in un’intervista, Rosselli afferma, in risposta alla domanda circa un’eventuale affinità con la poesia di Plath:

Sono molto interessata alla sua musicalità, a certe procedure tecniche, inversioni sintattiche di cui parlavo. Non mi interessa però il personalismo, l’autobiografico. Mi riconosco anche nel suo senso dei colori, in una religiosità a volte frenata a volte prorompente, nella sua larghezza di linguaggio non certo accademica. Chi scrive è una persona molto sola, spiritualmente, stilisticamente sola.³⁹

In *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire*, inoltre, sono presenti elementi ricorrenti in tutta l’opera rosselliana,⁴⁰ dagli interscambi di genere (“la fronte” > “il fronte” / “sinonimo” > “sinonima”) alla serie di ripetizioni (“cielo” ai vv. 1, 3; l’arcaismo “anello” ai vv. 11 e 13, che torna ben due volte a indicare la circolarità quale segno di costrizione fisica) e variazioni (“eletta” / “Elettra”; “fronte di allori” / “tolse l’allori”), alle immagini ossimoriche (“ansia di morire” / “rincorsa d’un nuovo cielo”; “disfatta e disparita” / “primaria nella sua vittoria”); e ancora il ricorso al lessico bellico (“il fronte”-“polvere” - “gridare agli attenti”, “vittoria”), la forte presenza del tema del corpo (“cicatrice”, “labbra”, “collo”), la rimodulazione del soggetto femminile dall’io-tu dei primi tre versi alla triade “lei, io ed essa” dei vv. 7-8, rimarcato dalla serie di participi passati con valore aggettivale “impiastata”, “divorata”, “adibita”, “disfatta e disparita”, e al nome di “Elettra” (seguito dal punto esclamativo) all’inizio del penultimo verso. La ricchezza dei possibili riferimenti ben si coniuga con quella strategia di eversione del genere propria della poesia rosselliana. L’enigmatica chiusura del componimento è segnata dall’espressione “terribili università” che torna anche in un’intervista successiva, del 1986, in riferimento all’intera raccolta:

Variazioni Belliche sono la mia terribile università, ricordo quelle tavolate, la fatica di stare ad ascoltare, per anni. Ad un certo punto ci fu una netta decisione di abbandonare questa possibilità di ascoltare in salotti gente coltissima, e di stare per conto mio. Studiavo composizione privatamente, vivevo con una piccola eredità di mia nonna materna e lavoravo part-time per Adriano Olivetti, non avevo mai pensato di diventare scrittrice, però continuavo a scrivere.⁴¹

³⁹ Amelia Rosselli, *Stilisticamente sola*, intervista rilasciata a Marco Caporali, uscita con il titolo *Donne che traducono donne. Amelia Rosselli e Sylvia Plath*, in «Reporter», 22 novembre 1985, p. 22, poi in Ead., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 68-71: 71.

⁴⁰ Cfr. Daniela La Penna, «Cercatemi e fuoriuscite»: *Biography, Textuality and Gender in Recent Criticism on Amelia Rosselli*, in «Italian Studies», 65, 2, 2010, pp. 278-285. Ead., «La promessa d’un semplice linguaggio». *Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*, Roma, Carocci editore, 2014.

⁴¹ Amelia Rosselli, *Le donne hanno molto da dire*, intervista rilasciata a Cristiana Fischer, uscita con il titolo *Poetesse al mercato*, in «L’Illustrazione italiana», 27 febbraio 1986, pp. 33-38, ora in Ead., *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 72-73: 72.

In *Nel letargo che seguiva l'ingranaggio dei / pochi*, «l'antigone che vegliava silenziosa»⁴² compare con la lettera minuscola, in un testo che, collegato al precedente, presenta motivi affini: il tema funebre, la minaccia costituita dalle “lingue dei serpi” e il silenzio-allarme che connota la veglia di Antigone, figura che in Rosselli assume la funzione di custode di una legge più autentica e forte di quella scritta dagli uomini.

3. Cassandra dagli istintivi occhi blu

Al pari di Antigone, la figura di Cassandra, profetessa inascoltata, figlia di Priamo ed Ecuba e vittima della vendetta di Apollo, il quale prima le concesse il dono della preveggenza e poi, respinto, si vendicò, facendo in modo che nessuno avrebbe mai creduto alle sue parole, ha conosciuto numerose riletture, rielaborazioni e proposte in letteratura, da Boccaccio a Chaucer, da Shakespeare a Schiller, da d'Annunzio a Pasolini a Dacia Maraini, da Szymborska fino alla *Kassandra* di Christa Wolf. Senza voler qui approfondire la questione della rielaborazione novecentesca della figura di Cassandra,⁴³ mi limito a sottolineare la rilevanza di tali riscritture, molte delle quali assumono una dichiarata funzione politico-civile, in opere di scrittrici pubblicate nel periodo che va dal secondo dopoguerra ad oggi. In *Mare del bisogno, Cassandra*, di Rosselli, il tema dello sguardo – gli «istintivi occhi blu» (v. 2) e gli «occhi del profeta» (v. 4) – si salda con quello della voce – «le tue labbra» (v. 7) – facendo della profezia-poesia un dono «assai dolce assai implacabile»:

Mare del bisogno, Cassandra
dagli istintivi occhi blu la mia prigionia tranquilla
è un rovescio del destino assai dolce assai implacabile.
Con tristezza indovino negli occhi del profeta una
medaglia che si rovescia al tocco dell'uomo. O Cassandra
le tue occhiaie sono le mie preferite celle di rassegnazione

⁴² Elena Porciani, *La philia della meteca. Un percorso di genere nelle Antigoni del Novecento*, in «Between», V, 10, novembre 2015, <http://www.betweenjournal.it/> [ultimo accesso 30 ottobre 2024]. Dell'ampia bibliografia sulla rielaborazione del mito di Antigone si ricordano qui: George Steiner, *Antigones* (1984), trad. it. *Le Antigoni*, Milano, Garzanti, 2011. Rossana Rossanda, *Antigone ricorrente*, in Sofocle, *Antigone*, trad. di Luisa Biondetti, Milano, Feltrinelli, 1987, pp. 7-58. *Antigone, volti di un enigma. Da Sofocle alle Brigate Rosse*, a cura di Roberto Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2008. Sotera Fornaro, *Antigone. Storia di un mito*, Roma, Carocci editore, 2012. Elena Porciani, *Nostra sorella Antigone. Disambientazioni di genere nel Novecento e oltre*, cit. Ead., *Antigone nell'epoca dell'infotainment: dalla tragedia sofoclea al melodramma mediatico*, in *Antigone: usi e abusi di un mito dal V secolo a.C. alla contemporaneità*, Bari, Edizioni di Pagina, 2021, pp. 211-228.

⁴³ Rinvio a questo proposito al mio saggio: «Trovate Ortensia». *La forza della vulnerabilità nella poesia femminile del secondo Novecento*, in «Psiche», 1, 2020, pp. 217-225. Per le analisi di questa figura nell'opera di Rosselli si vedano, oltre a E. Tanello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, cit., Gian Maria Annovi, *Amelia Rosselli: un'avanguardia eccentrica*, in «Nuovi Argomenti», 74, 2016, pp. 56-65. Andrea Cortellessa, *Siamo pronti per un'altra storia*, «Alfabeta2», 14 marzo 2015, <https://www.alfabeta2.it> [ultimo accesso 30 ottobre 2024]. Si segnala anche Eleonora Rimolo, *Mare del bisogno, Cassandra... Amelia Rosselli, profetessa triste*, «Sinestesiaonline», XI, 37, 2022, pp. 1-9, che segue un precedente saggio: Ead., *Contro l'arroganza del potere: Antigone testimone del Novecento*, in *Percorsi della memoria. Storia e storie della letteratura testimoniale*, a cura di Rosa Maria Grillo, «Sinestesia», XXII, 2021, pp. 333-347. Non si condivide l'interpretazione qui proposta che insiste sulla natura pre-razionale della poesia di Rosselli.

e le tue labbra non suggeriscono altri tormenti che
tu non possa conoscere altrove che per questo mio
fragilissimo pensare.⁴⁴

Il motivo della rivolta è indicato da Rosselli anche in un'intervista pubblicata in *Donne in poesia*, dove alla domanda di Biancamaria Frabotta: «Che rapporto individui tra il tuo concreto operare poetico e la tua “femminilità”?», Rosselli risponde, facendo esplicito riferimento a versi dedicati a Cassandra:

Tra il mio concreto operare poetico e la mia “femminilità” in realtà v'è sempre stato uno stretto interlaccio: del resto volontario (vedi ad es. *La libellula* del 1958, in cui riprendo il tema di Hortense di Rimbaud). [...] Ho qualche volta dedicato dei versi per esempio a Cassandra (*Variazioni Belliche*, Garzanti 1964), e proposto la cosiddetta adolescenzialità femminile come tema di rivolta anche sociale.⁴⁵

Il legame intertestuale, individuato qui tra i versi de *La Libellula* e quelli di *Variazioni*, costituisce un dato importante per comprendere il significato del testo e, in generale, il processo di revisionismo mitico-letterario cui l'autrice sottopone la serie di tali figure femminili che ridisegnano e declinano la voce poetica sulla pagina, conferendole una postura intellettuale, un genere situato e quella collocazione storico-politica che non può in nessun modo essere elusa. La questione di genere e la ricerca di un nuovo ruolo per l'intellettuale sono parte della poetica dell'autrice e di quel trauma, personale e storico, che diventa narrazione in versi di un'intera generazione, affidata – non va dimenticato – alla voce di una donna che riesce a tradurre quel «fragilissimo pensare» in uno strumento di rivolta e affermazione. Anche in *Serie Ospedaliera*, si trovano le tracce di questa rimodulazione al femminile del soggetto poetico:

Diana la cacciatrice soleva avvicinarsi
a questi boschi, irrimediabilmente
perduti per lei che nella caccia
giocava con le parole.

Se mi muovo c'è chi mette piede
innanzi a me e mi crea la trappola
delle elementari immagini. Se mi
sposto anche la linea del cielo
subisce mutazione. Le parole scendono
In basso nella vallata si ricordano
dei miei tre archi. Non si scosta
il parallelo della mia costanza
se urlo nel passo le rocce scavano
orbite. Diana cacciava: un cuore

scavò tre orbite, l'una nell'occhio
le altre intristiscono sulle mie
labbra. Animali perplessi sono le

⁴⁴ OP, p. 176.

⁴⁵ Intervista rilasciata a Biancamaria Frabotta, in *Donne in poesia*, cit., ora in A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., pp. 11-13: 12.

parole, esse guastano il mercato
non feci in tempo a firmare l'assegno
che già mi volarono. Diana spinse

la freccia: caddero le parole, nella
vallata volano. Io mi muovo, le
riacchiappo, solendo metterle all'occhiello
dopo la caccia.⁴⁶

Diana, dea della natura selvaggia, governa anche la fertilità femminile, protegge le giovani fanciulle. Il bosco si trasforma qui in una “caccia” alle parole, nel luogo della strenua ricerca per acquisire quella voce così difficile da conquistare. Tornano le immagini del “cielo” e della “vallata”, presenti anche in *Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire*, il tema dello sguardo (“orbite” e “occhio”) legato a quello delle “labbra” e delle “parole” e la dimensione metapoetica e scopertamente allegorica. Tra i possibili riferimenti, ancora una volta *Falsetto* di Montale dove compare «l'arciera Diana», *Diana* di Vittorio Sereni, in *Frontiera*, e *Diana, risveglio* di Mario Luzi, in *Un brindisi*, ma anche il Pound dei *Cantos*. Numerosi, anche in *Serie Ospedaliera*, i testi in cui il rapporto esibito con la tradizione coinvolge autori con i quali Rosselli intrattiene un costante dialogo intertestuale, tra questi Campana e Montale. In *Tu non vivi fra queste piante che s'attorcigliano* (*Serie Ospedaliera*) vi è l'esplicito riferimento a *La casa dei doganieri* di Montale (ciclo di Arletta) con un duplice rinvio, tramite la figura letteraria di Arletta sovrapposta a quella di natura mitica di Arianna che, evocando il tema del dialogo tra vivi e morti, ridisegna il soggetto mitico-letterario della fanciulla, rovesciando la prospettiva da oggetto in soggetto. Anche in questo caso, si determina una stretta corrispondenza con altri testi presenti in *Serie Ospedaliera*: *Tu non ricordi le mie dorate spiagge, se come penso* e *Ma tu non ritornavi: giacevi semidistrutto*.

Tali figure femminili, oltre a personificare una «medesima condizione disforica»,⁴⁷ funzionale alla ricerca poetica rosselliana, quella «sfida bellicosa, ribelle, col rischio di una chiusura del significato, di un suo inumarsi lapidario all'insegna di un destino inscritto nella trama delle parole»,⁴⁸ si configurano quale costellazione tematica fortemente coesa che permette di leggere *Variazioni Belliche*, *La Libellula* e *Serie Ospedaliera* come un *continuum*, una triade corrispondente ad una fase precisa della produzione rosselliana, destinata a segnare il decennio degli anni Sessanta e l'intera poesia successiva. Al motivo funebre se ne contrappone un altro – più forte e vitale –, quello della scrittura e della ricerca di una voce, – femminile, dissonante, potente –, l'unica possibile.

⁴⁶ OP, p. 297.

⁴⁷ S. Giovannuzzi, *Rosselli: «Dopo il dono di Dio»*, cit., p. 23.

⁴⁸ E. Tandello, *La poesia e la purezza: Amelia Rosselli*, cit., p. XXXVI.