

# DIALOGHI



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\*

L'indagine sull'intertestualità si dimostra spesso uno strumento critico fondamentale per la possibilità di coniugare la precisione filologica alla costruzione di un disegno interpretativo d'insieme nell'opera di un autore<sup>1</sup>. In questo studio mi propongo di analizzare le caratteristiche del fenomeno intertestuale nella poesia rosselliana, attraverso il dialogo-scontro con l'opera poetica di T. S. Eliot<sup>2</sup>. Si tratta di un esempio di «allusione riflessiva», secondo la definizione di Raimondi, ovvero una messa a confronto intenzionale in cui si verifica uno scontro dialogico tra due voci poetiche senza che ci sia fusione o sovrapponibilità<sup>3</sup>. L'analisi del confronto con Eliot si sviluppa attraverso due modalità. Ad un primo livello di lettura, è possibile individuare la presenza in filigrana dei versi eliotiani sia nella forma della citazione, sia nella ripresa dell'*imagery*, sia in alcune scelte retorico-stilistiche. Ad un'analisi più approfondita, emerge come la poesia rosselliana si confronti con le scelte di poetica<sup>4</sup> e le principali tesi filosofico-teologiche<sup>5</sup> eliotiane alternando adesione a presa di distanza. Questo secondo livello d'indagine ha delle conseguenze sul piano storiografico. L'opera di Amelia Rosselli, proprio per il suo collocarsi al centro del campo letterario, per la sua volontà di «fondare una tradizione del nuovo ricollegandosi alla Tradizione»<sup>6</sup>, si presenta come opera modernista e si contrappone all'avanguardia surrealista e del Gruppo 63. Nei primi anni '50, Amelia Rosselli, in largo anticipo rispetto alla Neoavanguardia, si confrontava con i classici del modernismo anglo-americano Pound, Joyce, Woolf, Eliot e dimostrava di aver assimilato la loro lezione a tal punto da poterli superare, da riuscire a formulare tra il 1958 e il 1961<sup>7</sup> un nuovo sistema metrico e retorico e a proporre contenuti che da quella tradizione prendevano il via alla ricerca però dell'impostazione autonoma della propria voce.

L'interesse della critica per la presenza di fenomeni intertestuali nella poesia rosselliana è emerso con particolare evidenza nel 2003 con il numero monografico di *Trasparenze* a cura di Emanuela Tandello e Giorgio Devoto. È stata Tandello a proseguire negli anni successivi il discorso sull'intertestualità nell'illuminante volume *La fanciulla e l'infinito*<sup>8</sup> e nel saggio sulla presenza della fonte petrarchesca in *Serie Ospedaliera*<sup>9</sup>. Recentemente, Alberto Casadei, in un interessante saggio che rilegge la poesia rosselliana attraverso gli strumenti della poetica cognitiva, ha sostenuto invece che «il ricorso a possibili o effetti-

\* Si ristampa, profondamente rielaborato, il saggio pubblicato on line su «Mosaici. St. Andrews Journal of Italian Poetry» ([www.mosaici.org.uk](http://www.mosaici.org.uk)).

vi modelli» evocati dalla Rosselli stessa in testi dal valore programmatico o interviste, non è riducibile a un sistema unitario e coerente di influenze<sup>10</sup>. Il rischio di questa interpretazione è a mio avviso che si arrivi a negare o a svuotare di significato il ruolo che l'intertestualità ha nel progetto poetico rosselliano. Uno degli assunti fondamentali della mia interpretazione consiste perciò nell'individuazione di un dialogo tra l'opera poetica rosselliana e gli autori della tradizione (come quelli del modernismo anglo-americano), che costituisce però un sistema intertestuale complesso non casuale né contraddittorio. Il mio secondo assunto, che si intreccia con quello sull'intertestualità, è che la poesia di Amelia Rosselli, soprattutto quella di *Variazioni*, sia allegorica<sup>11</sup>.

Il primo testo oggetto della presente analisi è *Diario in Tre Lingue* tratto dal volume *Primi Scritti* pubblicato nel 1980<sup>12</sup>. *Diario in Tre Lingue* è un testo che, per la sua natura frammentata, plurilingue e per i fenomeni di deviazioni dalla norma linguistica, ricorda i *Cantos* di Pound sebbene le differenze siano significative. Il titolo *Diario* si riferisce alla forma di appunti, annotazioni in cui si articola il discorso poetico. È diviso in undici parti contrassegnate da numeri romani e presenta una disposizione dei versi nello spazio tipografico caratterizzata da spazi bianchi, rientri, sottolineature, singole parole isolate. Le riflessioni del *Diario* sembrano dominate dalla casualità: la tecnica dell'associazione libera di ascendenza surrealista appare come l'unico principio ordinatore del testo. In realtà, ad una lettura attenta è possibile isolare alcuni nodi logici attorno ai quali ruota il testo e che permettono al lettore di orientarsi e ricostruire i frammenti di una riflessione organica, coerente a partire dal tema principale del *Diario*: la ricerca dell'originalità espressiva.

Nel tentativo di definire la propria identità artistica Amelia Rosselli si confronta con la tradizione ed in particolare con il surrealismo e il modernismo. Nel testo sono evocati spesso i nomi di alcuni classici del Novecento italiano, francese e inglese tra i quali lo stesso Eliot, interlocutore privilegiato del *Diario*. Nello snodarsi del testo è possibile individuare uno sviluppo e una conclusione che coincidono con la nascita del nuovo sistema metrico ideato da Amelia Rosselli: «la forma cubo». Il nome di Eliot compare per la prima volta proprio al termine di un elenco di nomi celebri della letteratura: Montale, Proust, Joyce ed è associato all'aggettivo «religious». Il confronto che per certi versi si configura come scontro con il poeta è imperniato sul legame tra forma e arte religiosa. Eliot è chiamato in causa per la ricerca di una nuova soluzione formale a partire dal legame musica-poesia, ma anche per il tema mistico che sarà al centro di tutta la prima produzione rosselliana.

I due poli formale e contenutistico arrivano a fondersi in un verso che diventa simbolo e sostanza del *Diario in tre lingue*: «at the 4 pts. of the turning world»<sup>13</sup>, verso che ricalca quello eliotiano in *Burnt Norton*, il secondo dei *Four Quartets*, «At the still point of the turning world»<sup>14</sup>. Lo «still point» compare nel secondo movimento del quartetto al culmine di un percorso di ascesa che porta all'incontro con la luce e rappresenta la traduzione poetica del dantesco motore immobile ovvero Dio come «l'amor che move il cielo e l'altre stelle». Lo «still point» è il punto fermo nel mondo che ruota, generatore della danza del

cosmo. Nel *Diario in tre lingue* il verso di Eliot è soggetto a numerose variazioni, diventando una sorta di *refrain*. Amelia Rosselli riproduce in poesia una tecnica che proviene dal mondo della composizione musicale, la presentazione di un tema e la sua variazione. Una tecnica che è utilizzata anche nei *Four Quartets*. Il titolo musicale allude proprio al gioco tra «pattern» e «movement», ripetizione e ripresa che anima i quattro movimenti dell'opera. La ripetizione è il più importante principio strutturale dei *Quartets*<sup>15</sup>, che dà vita ad un sistema complesso di echi, simmetrie, giochi di opposizioni binarie, paradossi, antitesi, qualità retoriche e stilistiche che si ritrovano in tutta la prima produzione poetica rosselliana da *Primi Scritti* a *Variazioni belliche*. Il fenomeno della ripetizione in particolare interessa tutti i livelli della comunicazione poetica: lessicale, sintattico, fonico, grafico con la messa in parallelo di suoni, parole, forme grammaticali, strutture sintattiche, cadenze ritmiche del discorso su tutti i livelli della sua organizzazione. Una raccolta come *Variazioni belliche* è caratterizzata stilisticamente dalla presenza di un inventario ricchissimo di figure della ripetizione, quasi un trattato sulla ripetizione che riguarda sia il livello micro che macrotestuale. Il principio strutturale dei *Four Quartets* è qui portato alle sue estreme conseguenze, diventa coazione a ripetere senza però che il senso sia sacrificato come accade invece nella produzione dell'avanguardia surrealista e del Gruppo 63. Nella variazione che realizza sul verso eliotiano «at the still point of the turning world» è introdotto il numero quattro che nella simbologia rosselliana sta a indicare la forma metrica da lei inventata, la «forma-cubo»:

at the 4 pts. of the turning world<sup>16</sup>  
at the 4 points of the turning wheel<sup>17</sup>

gentleness toward men  
*humility* towards Gd.  
[...]  
the *humble*

the sensorial and the spiritual  
soul  
loins  
both have their centers, at all points of the turning world

at all points of the world

at all 4 points of the world<sup>18</sup>

Nel *Diario* la poetessa parla spesso di cubo: «You want the cube»<sup>19</sup> e chiarisce anche la natura del suo progetto:

l'accordo  
è timbro spaziale. Terza dimensione  
intensità, cioè forza, applicata dall'esterno  
durata

volume  
 è quarta dimensione  
 cubo–architettura<sup>20</sup>:

I testi di Amelia Rosselli a partire dalle *Variazioni* composte tra il 1960 e il 1961 sono inquadrati nello spazio tipografico a formare un quadrato, un blocco unico di versi, la misura del verso è data dalla lunghezza del primo rigo che fissa il margine del quadrato che non dovrà mai essere superato nei versi successivi. Rosselli però non parla di quadrato ma di cubo, una figura geometrica che contempla una terza dimensione che è data dal volume, allo scopo di introdurre un elemento simbolico. Il lettore deve leggere nel quadrato la profondità dello *stream of thought* che si realizza nel testo, che quasi come l'inquadratura di una telecamera registra una scena in movimento, dinamica<sup>21</sup>.

Ma l'introduzione del numero quattro nel verso di derivazione eliotiana «at the 4 pts. of the turning world» proviene anche da un'altra fonte del *Diario*: gli *Holy Sonnets* di John Donne. Emmanuela Tandello<sup>22</sup> aveva individuato la ripresa letterale del sonetto XIV nel *refrain* «Batter my Heart Three Person'd God». È possibile individuare nel testo l'influenza anche di un altro sonetto, il VII, che viene fuso con la fonte eliotiana: «At the round earths imagin'd corners, blow / Your trumpets, Angels»<sup>23</sup>. Si tratta dell'*incipit* del sonetto che contiene una meditazione sul Giudizio Universale. La terra viene raffigurata come appiattita su una mappa geografica: ai suoi angoli ci sono gli angeli dell'Apocalisse che suonano le trombe. La fonte di questo verso è infatti l'Apocalisse di S. Giovanni: «Dopo queste cose vidi quattro angeli, in piedi ai quattro angoli della terra» (*Apocalisse*, 7.1). In alcuni passi del *Diario* le tre fonti si intersecano: il verso di Eliot, i sonetti VII e XIV di Donne e il passo dell'Apocalisse ripreso da Donne in un gioco di rispecchiamenti:

[...] (at the round world's expected  
 corners blow, blow your trumpets again angels)<sup>24</sup>.

it is good to find that the world exists. batter my heart,  
 3-person Gd! (it is good to find that the wd. exists at the round  
 world's 4 sharp points)  
 O that may rise and meet you at the round gates of hell!

at the round world's imagined corners<sup>25</sup>

Batter my Heart Three Person'd God, at the round point of  
 earth  
 where angels stand  
 and watch me Curiously [...]

Batter my Heart Three Person'd God at all points meeting  
 for joy<sup>26</sup>.

I «4 pts. of the turning world» immagine della «forma-cubo» rosselliana rappresentano la quadratura del cerchio dantesca, la soluzione artistica più vicina a Dio come sognava Dante sfidando l'ineffabilità della visione della Trinità nell'ultimo canto del Paradiso. Nella copia del saggio eliotiano su Dante conservata nel Centro manoscritti Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia<sup>27</sup> la Rosselli sottolinea e delimita con alcune croci il passo in cui T. S. Eliot cita la conclusione del XXXIII del Paradiso come esempio della perfetta «vision literature» a conferma di un interesse profondo per questo canto. Il nome di Eliot compare di nuovo in un altro punto del testo che conferma quanto ho detto sulla natura del dialogo che la Rosselli instaura con il poeta sul rapporto tra arte, religione e riflessione metaletteraria:

Eliot  
*autumn* is a season of gold  
 autumn is a season of *age* and decision  
           is a land of gold  
           is a land of cold decision

...

is the *humble* ever ironic?  
 is the humble ever clever?

music is not feeling  
 music is religion  
 all arts are religion  
 the four points meet

### Il Mite

Obey with Holiness

humility and gentle toward your Self, and God

cleverness lack of simplicity<sup>28</sup>

Al centro dei versi citati c'è la similitudine tra le stagioni della natura e quelle dell'uomo, tema che ha una tradizione letteraria ricchissima a partire da Omero, per arrivare a Shakespeare e al Keats di *Human Seasons*. Ma è proprio un passo di *East Coker* che è possibile mettere a confronto con i versi rosselliani a presentare dei forti elementi di analogia non solo per la presenza di alcune parole chiave (da me segnalate in corsivo), ma soprattutto per la riflessione a carattere filosofico-letterario:

What was to be the value of the long looked forward to,  
 Long hoped for calm, the *autumnal* serenity  
 And the wisdom of *age*? Had they deceived us

or deceived themselves, the quiet-voiced *elders*,  
 Bequeathing us merely a receipt for deceit?  
 The serenity only a deliberate hebetude,  
 The wisdom only a knowledge of dead secrets  
 Useless in the darkness into which they peered  
 Or from which they turned their eyes. There is, it seems to us,  
 At best, only a limited value  
 In the knowledge derived from experience.  
 [...] Do not let me hear  
 Of the wisdom of *old men*, but rather of their folly,  
 [...]  
 The only wisdom we can hope to acquire  
 Is the wisdom of *humility* : humility is endless<sup>29</sup>.

Le parole chiave che legano il testo rosselliano a quello di T. S. Eliot sono: «autumn» («season of age»), «autumnal» («wisdom of age») e «humble», «humility», le ultime due compaiono anche nel passo che conclude *Primi Scritti* («gentless toward men / *humility* towards Gd. / the *humble* [...]»). Il passo eliotiano tratto da *East Coker* è inserito all'interno di una cornice dove domina la riflessione a carattere metaletterario<sup>30</sup>. Non è l'unico caso in cui Eliot riflette sulle possibilità dell'arte di descrivere la realtà, sul ruolo ontologico e mistico dell'arte; nel quinto movimento di *Burnt Norton* il poeta esprime la sua fede nell'arte, la «Chinese Jar»<sup>31</sup> rappresenta il correlativo oggettivo della fusione perfetta in poesia di forma e contenuto, quello che la Rosselli vorrebbe realizzare con la «forma cubo», sistema metrico, ma anche filosofico<sup>32</sup>. Nel secondo quartetto *East Coker*, invece, la fiducia s'incrina e il poeta cede ad una visione nichilistica della letteratura e dell'arte come forma svuotata di senso. La sfiducia di Eliot ha un'origine storica, *East Coker* è stato composto durante il secondo conflitto mondiale. La guerra ha incrinato le certezze dell'uomo rinascimentale, la fiducia degli illuministi nel potere salvifico della ragione umana, è il momento quindi per Eliot che l'uomo compia un atto di umiltà e ammetta i suoi limiti. Di «humility» si parla anche nel saggio *The Idea for a Christian Society*:

I believe that there must be many persons who, like myself, were deeply shaken by the events of September 1938, in a way from which one does not recover [...] The feeling which was new and unexpected was a feeling of humiliation, which seemed to demand an act of personal contrition, of *humility*, repentance and amendment; what had happened was something in which one was deeply implicated and responsible.<sup>33</sup>

L'attacco alla «wisdom of age» degli «elders» ha questa origine, il materialismo ha portato solo alla violenza e alla distruzione. L'«autumnal serenity» da sempre associata alla saggezza è qui invece inganno («deceived us / or deceived themselves»), perché l'esperienza falsifica la conoscenza che risulta insoddisfacente («There is, it seems to us, / At best only a limited value / In the knowledge derived from experience. / The knowledge imposes a pattern, and falsifies, / For the pattern is new in every moment / And every moment is a new and shocking»). La fonte di questo passo eliotiano è l'*Ecclesiaste*, capitolo III do-

ve è contenuta la riflessione sul legame tra saggezza, conoscenza e dolore. Anche la conoscenza è vanità senza l'intervento della grazia di Dio:

Yea, my heart had great experience of wisdom and knowledge. For in much wisdom is much grief and he that increaseth knowledge increaseth sorrow. And I gave my heart to know wisdom and to know madness and folly I perceived that this also is a vexation of spirit.

Nel testo rosselliano le due fonti, biblica ed eliotiana, si intrecciano. L'allusione all'*Ecclesiaste* però nel passo citato del *Diario in Tre Lingue*, nell'evocazione dell'autunno come stagione della maturità «season of cold decision», comprende anche il capitolo I con la sua meditazione sul tempo, sulle stagioni dell'uomo:

To every thing there is a season, and a time to every purpose under the heaven: a time to be born, and a time to die a time to plant, and a time to pluck up that which is planted;

La ripresa del libro I nel *Diario* non è casuale in quanto rappresenta l'ossatura filosofico-teologica del secondo quartetto *East Coker* e più in generale della concezione del tempo nella poesia di Eliot, echi di questa fonte biblica sono presenti anche in *The Love Song of J. Alfred Prufrock* e nella *Waste Land*. Il confronto con il testo eliotiano nel *Diario in Tre Lingue* riguarda la riflessione sul rapporto tra letteratura e fede, tra la maturità artistica, l'età della «cold decision» («la wisdom of age» di Eliot) e l'umiltà, ovvero la condizione del cristiano nei confronti della conoscenza. Le parole chiave «Humble» e «humility» attivano una riflessione sul religioso, l'umile del Vangelo è il povero in spirito, è colui che teme Dio, che si traduce nelle parole della poetessa in «gentleness toward men / humility towards Gd», «Obey with holiness». La riflessione sull'umile però suscita un pensiero polemico quando la Rosselli si chiede «is the humble ever ironic? / is the humble ever clever?». Il sarcasmo è diretto contro la passività insita in una certa interpretazione della religione cristiana, come abbandono totale e incondizionato alla volontà di Dio.

Ma esiste un'altra ipotesi di lettura che contemporaneamente viene attivata dal testo: Amelia Rosselli sta affrontando il problema della sua nascita come autore, autore che cerca la forma espressiva perfetta, la «music» come «religion», ma questo suo slancio può essere visto come una sfida a Dio, quasi a raggiungere la sua perfezione in un momento di *Hýbris*, in assenza totale di umiltà e sottomissione all'ordine divino. L'intelligenza infatti è fonte di sospetto: «cleverness a lack of simplicity». La polemica è diretta contro il testo eliotiano che afferma che l'unica vera conoscenza è l'umiltà visto che l'uomo anche se ricco di esperienze e intelligenza nulla può contro il suo destino di morte, se non annullarsi in Dio. La posizione della Rosselli è opposta a quella di Eliot: la musica è la religione, tutte le arti sono la religione («music is not feeling / music is religion / all arts are religion»). In questa affermazione della supremazia della conoscenza artistica sulla religione e professione di fede nell'arte i quattro punti, emblema della «forma-cubo», correlativo oggettivo della fusione perfetta tra la forma e il contenuto nell'opera d'arte, si incontrano («the four points meet»).

Un'opera ricca di riferimenti a Eliot è il poemetto *La Libellula* che rappresenta una sorta di *Bildungsroman*, il ritratto dell'artista da giovane. Le due direttrici lungo le quali si sviluppa il discorso poetico sono il dato autobiografico legato all'assassinio dei fratelli Rosselli, il padre e lo zio di Amelia, e la nascita della vocazione artistica. È possibile isolare una trama sotterranea che vede l'esposizione dei due temi principali, il loro sviluppo e la conclusione. L'esposizione è caratterizzata dall'evocazione nell'incipit del poemetto, dell'episodio reale legato alla vita privata di Amelia Rosselli, evocazione estremamente nascosta, assolutamente *anti-confessional* come accade sempre nella poesia rosselliana. Contemporaneamente è subito introdotto il secondo tema, quello del rapporto tra «tradition and the individual talent» per usare le parole del titolo del celebre saggio eliotiano. Si realizza infatti il confronto con i «santi padri», quelli della memoria, il lascito del padre, militante antifascista, fondatore del movimento *Giustizia e libertà* e i padri letterari, con i quali bisogna dialogare necessariamente per trovare la propria individualità artistica. Il riferimento alle «misere salme dei nostri morti»<sup>34</sup> è da leggersi secondo Silvia De March in relazione al trasferimento delle salme dei due fratelli Rosselli da Parigi a Firenze che avvenne il 29 aprile 1951<sup>35</sup>. A partire da questa osservazione è possibile individuare nel testo altri riferimenti a quella tragica vicenda:

E se i soldati che irruperro nella tenda di  
Dio furono quella disperata bega che è l'odio;  
allora io avanzo il pugnale in un pugno stretto,  
e ti ammazzo. Ma è tutt'uno l'universo e tu lo  
sai! L'aria, l'aria pura, la malattia, e il sonnellante  
addio. L'aria, l'aria pura, la bistecca marcita,  
e l'ultima verdura dell'estate. E il seme dell'ultima  
violenza dell'estate.<sup>36</sup>

[...] In stanco pomeriggio,  
in vera battaglia – per una banda di giovani amici,  
banditi, vestiti come la disastrosa notte che  
furono stracciati i piombi, furono assassinate  
le *salme*, furono depositate le bonomie<sup>37</sup>

In entrambi i passi citati la Rosselli costruisce delle scene di aggressione violenta con particolari temporali precisi che ci riportano alla data esatta dell'attentato ai Rosselli. Si parla di «ultima violenza dell'estate» e l'estate è spesso evocata nel poemetto, i fratelli Rosselli sono morti il 9 giugno 1937, più precisamente l'agguato è stato messo in atto nel tardo pomeriggio di quella giornata. Il poemetto è caratterizzato da una forte intertestualità, in parte esplicitata dalla poetessa stessa nelle *Note alla Libellula* pubblicate nella seconda edizione uscita nel 1985<sup>38</sup>: nel caso di T. S. Eliot con *The Waste Land*, ma si possono individuare riferimenti anche ai *Four Quartets* e ad *Ash Wednesday*. Le differenze strutturali tra il poemetto rosselliano e *The Waste land* sono evidenti, nell'opera della Rosselli manca completamente la scansione in cinque parti

con i relativi titoli, i versi scorrono come un «rullo continuo» sebbene diviso in 27 strofe. La Rosselli lo paragona ad un drago che si mangia la coda proprio per il suo impianto circolare dove inizio e fine si ricompongono, sebbene ci sia uno sviluppo progressivo dalla ricerca iniziale di un'identità artistica fino alla dichiarata scoperta di sé come poeta.

In questo apparente libero dispiegarsi di versi si possono circoscrivere delle isole autosufficienti che si articolano attorno ad un motivo ritmico-formale e che possono essere descritte come nuclei narrativi che introducono motivi diversi legati sempre alle due direttrici principali: il tema biografico del massacro dei Rosselli, con la riflessione sull'horror conradiano della violenza umana, come in una discesa agli inferi e il tema letterario. A loro volta questi temi si intrecciano con il tema mistico che va a interferire sia sulla vicenda privata e universale che sul problema della nascita artistica. Il confronto con l'opera di Eliot è evidente sia nella centralità del tema mistico che nell'*imagery* del poemetto. Una prima eco è rintracciabile già nell'incipit della *Libellula* dove il motivo della sepoltura dei morti richiama esplicitamente *The Burial of the Dead*, la prima sezione della *Waste Land*. Nelle note pubblicate insieme al testo Eliot rivela come il verso «Oh keep the dog far hence» è ripreso dal lamento funebre di Cornelia sul corpo del figlio nel *White Devil* di Webster<sup>39</sup>. L'immagine del cadavere sepolto in giardino è ripresa da Eliot da *The Golden Bough* di Frazer, dove si descrive il rito del seppellimento dell'immagine del dio nei riti di fertilità. Secondo l'interpretazione di Angelo Tonelli, Eliot rappresenta in questo passo il Dio della vita, Cristo, ma anche Adonis e Osiride, sepolto dal peso di una civiltà alla deriva che ha scelto la guerra<sup>40</sup>. La stessa cosa accade per le «misere salme dei nostri morti» del testo rosselliano che sembrano dimenticate dalla storia ma che invece prendono la parola e danno voce all'ingiustizia subita: «rimarono per l'intero in un echeggiare violento». Il motivo della sepoltura è comune, come la critica ad una società violenta, degradata. Per quanto riguarda il tema mistico invece, questo è sviluppato in tutto il poemetto, come questa rappresentazione di Dio:

E così saprai chi sono; la stupida ape che ronza  
per un *punto fermo*, cercando Lui, quella giungla  
di alberi di ferro battuto<sup>41</sup>.

Il punto fermo ricorda lo «still point» di Eliot, il rifugio saldo, sicuro che però è rappresentato come impenetrabile, irraggiungibile. In altre zone del testo ricorre il nome di «Jesù», «Dio», «Iddio», spesso in contesti blasfemi come accade anche in *Variazioni belliche*. Nell'alveo del tema mistico bisogna collocare l'occorrenza di alcune parole chiave come «pietà», «carità», «peccato». Nell'ultima parte della *Waste Land*, *What the thunder said*, Eliot cita *Brhad-aranyaka-upanisad* dove si trovano i tre insegnamenti che sono alla base del discorso del tuono: *Datta*, *Dayadhvam*, *damyata-*, ovvero dona, compatisci, controlla. Questi tre precetti possono essere messi in parallelo con la carità (dona), la pietà (compatisci) e il peccato (controlla):

[...] tu sarai il 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 una *pietà* necessaria<sup>42</sup>

[...] sento gli strilli degli angeli che vogliono la mia salvezza, ma il sangue è dolce a peccare e vuole la mia salvezza; gli strilli degli angeli che vogliono la mia salvezza, che vogliono il mio peccato! [...] Sento gli angeli turpi chiamarmi alla *pietà*, sento la linfa ripiegarsi indietro, ai padri stanchi, sento la *pietà* coinvolgere me e tutta la *pietà*, tutta la mensa preparata agli abissi della *pietà*, all'inno nazionale decaduto, all'abisso della volontà<sup>43</sup>.

[...] In tutta la luce del sole in tutta la sbieca luce del sole in tutta la *carità*, in tutta la vita della nazione, in tutte le borgate difficilissime, in tutto il mondo putrame, esiste un solo io, esiste un solo tu, – esiste la *carità*<sup>44</sup>  
(A. Rosselli, *La Libellula*)

*Dayadhvam*: I have heard the *key*  
Turn in the door once and *turn* once only  
We think of the *key*, each in his *prison*  
Thinking of the *key*, each confirms a *prison*<sup>45</sup>

*Damyata*: the boat responded  
Gaily, to the hand expert with sail and oar  
The sea was calm, your heart would have responded  
Gaily, when invited, beating obedient  
To controlling hands<sup>46</sup>

*Datta*: what have we given?  
My friend, blood shaking my heart  
The awful daring of a moment's surrender  
Which an age of prudence can never retract  
By this, and this only, we have existed<sup>47</sup>  
(T. S. Eliot, *The Waste Land*)

Se si analizzano i frammenti di testo della *Libellula* in cui compaiono queste parole chiave, «carità», «pietà», «peccato», ci si accorge che ci sono sovrapposizioni con l'immaginario eliotiano. Nella prima citazione tratta da *The Waste Land* compare l'immagine della prigione e della chiave che gira nella porta che Eliot aveva ripreso da Dante nel canto del conte Ugolino<sup>48</sup>. Il senso del frammento della *Waste Land* e quello della Rosselli coincidono: ognuno vive egoi-

sticamente isolato nella propria prigione ignorando il destino altrui, non c'è compassione nel senso latino *cum-passio*, soffrire insieme, l'incomunicabilità e l'alienazione del mondo contemporaneo ci costringono a vivere come monadi isolate (per riprendere un'immagine di Bradley che è citato da Eliot nelle note relative a questa porzione di testo)<sup>49</sup>. Amelia Rosselli rielabora il motivo della prigione, «il mondo è senza chiave per non dire senza l'organizzazione necessaria ad una pietà necessaria». Il mondo non ha una via d'uscita, non è organizzato in modo che gli esseri umani possano provare compassione l'uno per l'altro. È un attacco profondo alla società civile che si rivela insufficiente a contenere la deriva di violenza che ha visto avanzare con le due guerre.

Nei passi citati sono frequenti le immagini di siccità, secchezza facilmente riconducibili alla terra desolata di Eliot. La pietà è anche raffigurata come monte di ascendenza dantesca, monte purgatoriale che conduce al paradiso anch'esso elemento presente in *Ash Wednesday* e nei *Four Quartets*. La quarta citazione tratta dalla *Libellula* può essere letta come la trasposizione dell'ultimo precetto evocato da Eliot, «Damyata», cioè il controllo delle passioni. La Rosselli utilizza l'immagine degli angeli, immagine già presente nel *Diario in tre lingue*, e riproposta poi anche in *Variazioni belliche* come correlativo oggettivo della tentazione: scelta dal sapore volutamente paradossale e blasfemo. La presenza degli angeli durante la tentazione ha un'origine biblica, sia in quella di Cristo che in quella di Giovanni il Battista si dice infatti: «the angels ministered unto him». Gli angeli stanno a fianco di colui che è tentato per sostenerlo, ma nel caso del testo rosselliano diventano gli agenti stessi della tentazione, diventano gli angeli ribelli come Satana. Questo intertesto biblico è presente come vedremo anche nella *Waste Land* in quanto il deserto che è l'immagine chiave del poemetto è da sempre il teatro della tentazione nella Bibbia. Come ha giustamente fatto notare Emmanuela Tandello la fonte di questa immagine è Scipione, poeta pittore amato dalla Rosselli; in una sua poesia è presente il verso: «Sento gli strilli degli angeli che vogliono la mia salvezza, ma la saliva è dolce e il sangue corre a peccare»<sup>50</sup>. Come già accade con Eliot, e nel seguito della *Libellula* con Montale e Campana, la Rosselli si appropria di un verso e lo rielabora stravolgendone il significato originario, rendendolo ritmicamente ossessivo, in un ritmo che si avvolge su se stesso proprio per la sua ripetitività. Nell'orecchio musicale di Amelia Rosselli un verso diventa una particella ritmica potenziale da rielaborare. Questo non comporta un sacrificio sul piano del senso perché gli stravolgimenti rosselliani sono sempre carichi di polisemia. Così come il ritmo viene complicato, anche il senso viene disarticolato in modo che possa racchiudere più possibilità. «Gli angeli vogliono la mia salvezza» è il frammento testuale ripreso da Scipione, ma nella variazione rosselliana si assiste alla metamorfosi dell'elemento angelicato che prende dimensioni diaboliche («vogliono il mio peccato»), gli angeli diventando «turpi»<sup>51</sup>.

La Rosselli crea spesso antitesi, rovesciamenti delle immagini originarie. La sua idea su peccato e perdono è volutamente ambigua tra volontà di espiazione e volontà di ribellione ma complessivamente dissacratoria, come è possibile leggere in un altro passo della *Libellula*: «E se sicura / trionfo su de le pene,

trionfante e penitente / rincorro l'intero perdono, e che Iddio permetta / la mia presuntuosa discordanza con le guide del / cielo perlato»<sup>52</sup>. L'ultima citazione tratta dalla *Libellula* affronta il tema della carità, il «Datta» (dona) del testo eliotiano. Il discorso sulla carità è inserito all'interno di un contesto sociale degradato: «le borgate difficilissime», che richiamano «l'inno nazionale decaduto», la profonda crisi morale che l'Italia ha attraversato con il fascismo e che sembra in qualche modo continuare nel periodo post-bellico; il mondo definito «putrame». Ma in questa cornice apocalittica la carità è ancora possibile: «esiste un solo io, esiste un solo tu, esiste la carità». La visione del mondo contemporaneo e l'appello a recuperare pietà e carità coincidono perfettamente con il messaggio della *Waste Land* di Eliot.

Nella parte centrale della *Libellula* la Rosselli riprende alcune poesie celebri di Campana, Rimbaud e Montale per sottoporle ad un lavoro di smontaggio, sia nel ritmo che nel significato. Si tratta di un'operazione simbolica di apprendistato, la giovane poetessa impara dai maestri della tradizione in modo anche irriverente, rovesciando più che citando la loro lezione come ha messo bene in evidenza Emmanuela Tandello nel suo saggio *La fanciulla e l'infinito*. Il primo autore ad essere manipolato è Dino Campana, la poesia citata è *La Chimera*. A rivelarci queste fonti è la Rosselli stessa nelle *Note a La Libellula* pubblicate insieme al poemetto nell'edizione del 1985. I versi della *Chimera*, come si verifica più avanti nel testo con quelli montaliani di *Due nel Crepuscolo*, sono la base musicale-sonora della variazione introdotta dalla Rosselli, ma è presente anche la lezione dell'Eliot di *Waste Land*, *Four Quartets* e *Ash Wednesday*. Le fonti nell'opera di Amelia Rosselli agiscono secondo una dinamica che può essere descritta come una stratificazione geologica o come gli anelli di accrescimento di un fusto. Nel caso della *Libellula* il primo strato o anello è quello modernista, la lezione di T. S. Eliot su cui in un secondo momento si innestano le fonti italiane:

[...] Io non so  
 se tra le pallide *rocce* io incontro lo sguardo,  
 [...] io non so se tra la *montagna*  
 e il mare, esiste pure un fiume. Io non so se  
 tra la costa e il *deserto* rinvieni un fiume accostato<sup>53</sup>  
 [...] E tu suoni e risuoni e  
 risuoni e risuoni o *chimera*. E perciò io ti chiamo  
 e ti chiamo e ti chiamo *chimera*<sup>54</sup>.

Del paesaggio descritto nella lirica di Campana la Rosselli riprende quelle caratteristiche che si ritrovano anche in *Ash Wednesday* e nella *Waste Land*. Un paesaggio di montagna, roccioso, desolato, desertico. Anche il personaggio femminile della poesia di Campana ha dei tratti comuni con la «lady of the rocks» della *Waste land* e la «veiled sister» di *Ash Wednesday*. Inoltre anche nel quinto movimento di *Burnt Norton* compare la figura della chimera quando Eliot rappresenta il contrasto irresolubile tra la parola umana e il Verbo rivelatore incarnatosi in Cristo non creduto e rinnegato dagli uomini, costretto a rimanere non udito nel silenzio del deserto e sottoposto alle continue minacce delle tentazioni:

[...] The Word in the *desert*  
 Is most attacked by voices of temptation,  
 The crying shadow in the funeral dance,  
 The loud lament of the disconsolate *chimera*<sup>55</sup>.

In questo passo di Eliot sono presenti gli intertesti biblici relativi alla tentazione di Cristo e quella di Giovanni il Battista, anche nella *Libellula* il significato allegorico della Chimera rappresenta la tentazione, ma con una complicazione ulteriore dovuta alla sovrapposizione con la fonte campaniana. La chimera della poesia di Campana nella lettura degli interpreti rappresenta simbolicamente la poesia, quella di Eliot invece ha una connotazione sonora sinistra essendo associata alla danza funebre delle ombre. Nella rielaborazione della Rosselli è la musica a dettare il senso: «tu suoni e risuoni», si vuole creare un effetto di eco, una musica allucinata che stordisce come quella delle sirene evocate insieme alla chimera quasi come suo sinonimo. Poesia come allucinazione sonora in un rispecchiamento forma-contenuto tipico della sua poetica, la musica allucinata, seducente ma pericolosa perché tentatrice della sirena-chimera, rappresenta il richiamo della lirica per la giovane aspirante autrice, allo stesso tempo i nuovi suoni nati dai frammenti altrui sono la nuova poesia che lei stessa ha creato. L'io poetico della *Libellula* cede alla tentazione della poesia rinunciando alla «Word», la parola rivelata, e quindi alla «humility». L'influenza di Eliot agisce anche attraverso un'altra fonte fondamentale della *Libellula*: Dante, in particolare l'inferno dantesco. In alcuni casi i riferimenti a Dante ricalcano proprio i versi eliotiani:

[...] 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  
 un *albero infruttuoso*, sterile come la tua mano<sup>56</sup>  
 (A. Rosselli, *La Libellula*)

In the *middle*, not only in the *middle of the way*  
 But all the way, in a dark wood, in a bramble,  
 On the edge of a grimpen, where is no secure foothold,  
 And menaced by monsters, fancy lights,  
 Risking enchantment<sup>57</sup>.  
 (T. S. Eliot, *East Coker, Four Quartets*)

So here I am, in the *middle way*, having had twenty years<sup>58</sup>  
 (T. S. Eliot, *East Coker, Four Quartets*)

And the *dead tree* gives no shelter<sup>59</sup>  
 (T. S. Eliot, *The Waste Land*)

È evidente come Amelia Rosselli ricalchi la lezione di Eliot nella ripresa dell'incipit della *Divina Commedia* che si apre con l'allegoria del colle e della

selva oscura. Anche l'albero infruttuoso oltre a ricordare il fico sterile del Vangelo, come anche la selva dei suicidi nella *Commedia*, riecheggia il «dead tree» della *Waste Land* simbolo di sterilità.

Un ulteriore campo di indagine è rappresentato dal tema del tempo, se si pensa all'importanza che questo riveste nella struttura dei *Four Quartets*. In un passo della *Libellula* la Rosselli evoca la ciclicità delle stagioni in una concezione eraclitea e orientale del tempo come eterno ritorno che è presente anche in Eliot nell'incipit della *Waste Land*:

lascia l'inverno stirarsi importante nelle  
sue celle, lascia la primavera portare via il  
seme dell'indolenza, lascia l'estate bruciare  
violenta e incauta; lascia l'inverno tornare  
disfatto e squillante, lascia tutto, e ritorna  
a me; lascia l'inverno riposare nel suo letto  
di fiume secco; lascia tutto, e ritorna alla  
notte delicata delle mie mani<sup>60</sup>.

Nella visione di Eliot però la circolarità del tempo deve essere conciliata con l'intervento di Dio nella storia: la danza cosmica di nascita e morte in *Burnt Norton* e in *East Coker* si ferma nello «still point», Eliot tenta in questo modo una sintesi della visione orientale con quella finalistica occidentale<sup>61</sup>. Amelia Rosselli invece, non solo nella *Libellula* ma anche in *Variazioni belliche*, abbandona le certezze eliotiane per aderire alla visione dei presocratici e degli orientali. Nel poemetto il racconto al passato dell'io poetico («O vita breve tu ti sei sdraiata presso di me che ero ragazzina»<sup>62</sup>) si confonde con un presente sospeso dove il tempo non esiste («Non ho il tempo fra le mani»<sup>63</sup>). Ricordare diventa impossibile («il ricordo è troppo tagliente»<sup>64</sup>), «ogni passata esperienza»<sup>65</sup> è deformata dal «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio dell'adolescenza»<sup>66</sup>. Il futuro non può essere immaginato perché il presente è svuotato di qualsiasi aspettativa o speranza («in delicato strato di avvenire contenuto senza aspettativa nel presente»<sup>67</sup>; «Non so la lunga linea dell'avvenire, non v'è nessuna luce e la preghiera non so se la preghiera muore»<sup>68</sup>).

Due fondamentali nuclei narrativi della *Libellula* sono introdotti dalla rielaborazione di due personaggi letterari femminili: Ortensia di Rimbaud e Esterina di Montale. Emmanuela Tandello ci ha dato una bellissima lettura di questi frammenti testuali mostrando la dinamica delle fonti nell'elaborazione del tema della fanciulla e la morte, tema centrale in tutta la poesia rosselliana, vero e proprio autoritratto o maschera letteraria della poetessa. Nel frammento di testo dedicato ad Ortensia è possibile individuare anche un riferimento ad Eliot:

[...] Trovate Ortensia  
che muore tra i *lillà*, fragile e dimenticata.  
Sorridente e fragile fra i *lillà* della vallata  
impietosita; impietrita. Trovate Ortensia che  
muore sorridendo di tra i *lillà* della vallata,

trovatela che muore e sorride ed è stranamente felice, fra i *lillà* della villa, della vallata che l'ignora. Popolata è la sua solitudine di spettri e di fiabe, popolata è la sua gioia di strana erba e strano fiore, – che non perde l'odore<sup>69</sup>.  
(A. Rosselli, *La Libellula*)

April is the cruellest month, breeding  
*Lilacs* out of the dead land<sup>70</sup>  
(T. S. Eliot, *The Waste Land*)

Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night<sup>71</sup>.  
(T. S. Eliot, *The Waste Land*)

Now that *lilacs* are in bloom  
She has a bowl of *lilacs* in her room  
And twist one in her fingers while she talks.  
(T. S. Eliot, *A portrait of a lady*<sup>72</sup>)

And the lost heart stiffens and rejoices  
In the lost *lilac* and the lost sea voices  
(T. S. Eliot, *Ash Wednesday*<sup>73</sup>)

Nel suo saggio Emmanuela Tandello<sup>74</sup> aveva evidenziato come il personaggio di Rimbaud subisse nel testo rosselliano una «ofelizzazione» diventasse cioè Ofelia di Shakespeare. E proprio ad Ofelia pensava Eliot quando compose la sezione *Death by Water* nella *Waste Land*. Gli ultimi versi della seconda parte della *Waste Land*, *The Game of Chess*, sono infatti la ripresa letterale delle ultime parole di Ofelia impazzita prima della sua morte per acqua: «Goodnight, ladies, good night...»<sup>75</sup>. Il particolare dei *lillà* è anch'esso ripreso da Eliot, un fiore che compare nel celebre incipit della *Waste land* ma anche in *Ash Wednesday* e in *Portrait of a Lady*; i *lillà* sono sempre associati ad una figura femminile perché derivano dalla celebre scena della morte di Ofelia nell'*Amleto*. Sempre a proposito di fanciulle in fiore, l'opera poetica di Eliot ci fornisce numerosi esempi, fanciulle spesso associate ad immagini floreali come la «*hyacinth girl*» della *Waste Land*, correlativo oggettivo per l'amore romantico, oppure la figlia che piange, dove il motivo della verginità si unisce a quello della morte, e la lady di *Ash Wednesday*.

La strofa conclusiva della *Libellula* presenta riferimenti a Eliot e all'inferno dantesco, stavolta non mediato dal poeta di *The Waste Land*:

Ben fortificata alla pioggia, ben somnessa  
al dolore, ben recapitata fra i tanti filtri  
delle *esperienze* [...]  
Sapere che la veridica cima canta in un trasporto  
che tu non sempre puoi toccare: sapere che ogni  
pezzo di carne tua è bramata dai cani, dietro  
la tenda degli addii, dietro la lacrima del solitario,

dietro l'importanza del nuovo sole che appena appena porta compagnia se tu sei solo. *Rovina* la casa che ti porta la guardia, *rovina* l'uccello che non sogna di restare al tuo nido preparato, *rovina* l'inchiostro che si fa beffa della tua ingratitudine, *rovina* gli arcangioli che non sanno dove tu hai nascosto gli angeli che non sanno temere<sup>76</sup>.

(A. Rosselli, *La Libellula*)

La strofa finale si apre con l'immagine della pioggia, immagine ripresa dall'ultima sezione della *Waste Land*, *What the Thunder Said*, e che arriva dopo le descrizioni di siccità della strofa precedente, quella dedicata ad Esterina. La conclusione rappresenta il ritratto ultimato dell'artista da giovane: Amelia Rosselli dichiara la sua nascita come poetessa a partire dall'attacco anaforico «ben fortificata, ben sommersa, ben recapitata». La parola chiave «esperienze» è significativa: l'io poetico ha sperimentato con i versi altrui, ha conosciuto la tradizione ma prima di tutto ha vissuto, ha fatto l'esperienza del dolore. Questa crescita porta con sé una nuova consapevolezza ontologica che però non approda alla pace mistica dei *Four Quartets*, ma resta imprigionata nella discesa agli inferi dell'horror conradiano. La *quête* mistica si conclude in questi versi con la consapevolezza che il colle dantesco della luce è inaccessibile: «Sapere che la veridica cima canta in un trasporto che tu non sempre puoi toccare». La consolazione mistica è impossibile perché la realtà non lascia spazio né alla compassione né alla carità. Il prossimo come in una caccia infernale esercita la violenza («ogni pezzo della carne tua è bramata dai cani»), il resto è il dominio della solitudine («la lacrima del solitario»). L'immagine del sole è svuotata di ogni senso religioso, «l'importanza del nuovo sole appena appena porta compagnia se tu sei solo».

Negli ultimi versi Amelia Rosselli usa l'imperativo come in un appello. Si tratta di una formula anaforica largamente utilizzata nel corso del poemetto dominato dalla ripetizione. La parola «rovina» ha una forte valenza allegorica, la sua origine è dantesca. «Rovina» viene dal latino *ruina*, derivato di *ruere*, cadere, precipitare. Il verbo 'ruinare' ricorre più volte nell'*Inferno* dantesco: nel primo canto è utilizzato per descrivere la caduta di Dante, il suo smarrire la via della grazia, il suo retrocedere nella valle oscura del peccato, in una terzina che rappresenta il punto di massima tensione del dramma spirituale dantesco. Dopo la vista terrificante della lupa il poeta sembra perdere la speranza di raggiungere il colle luminoso essendo costretto ad indietreggiare di fronte all'incalzare della fiera che lo fa rovinare nella selva. Anche Lucifero è colui che «cadde giù dal cielo». Il «rovina» rosselliano allude sia al significato che questo verbo ha in italiano, ovvero 'distruggere', 'recare danno o rovina' e 'crollare', ma anche alla sua origine latina e in questo senso 'ruinare' certamente allude alla caduta del peccato originale; «rovina» però sembra echeggiare anche le «ruins» della *Waste Land* e il «Redeem» anch'esso nella forma imperativa e anaforica di *Ash Wednesday*. Credo che il «rovina» rosselliano possa essere letto come un

controcanto al «Redeem» di Eliot, come il suo rovesciamento paradossale. Il messaggio finale della *Libellula* è un messaggio di distruzione e di ribellione da cui scaturisce però l'arte. Si rifiuta la protezione di Dio, il suo «nido preparato», la casa del padre e si decide di denunciare, addirittura farsi beffa dell'ingratitudine divina: «rovina l'inchiostro che si fa beffa della tua ingratitudine».

Il poemetto si chiude con dei versi dove si intrecciano due fonti, il *Paradise Lost* di Milton e *Le chants de Maldoror* di Lautréamont<sup>77</sup>: «rovina gli arcangeli che non / sanno dove hai nascosto gli angeli che non / sanno temere». Il verbo 'rovina' risente anche dell'influenza miltoniana, Satana del *Paradise lost* è l'«Archangel ruined», colui che viene gettato a capofitto dall'Onnipotente «with hideous ruin»<sup>78</sup>. Gli «angeli che non sanno temere» sono i «rebel angels», i superbi guidati da Satana nella rivolta contro Dio. Ma Milton è a sua volta una fonte dei *Chants*, Maldoror il protagonista ha le caratteristiche del Satana del celebre poema. Il verso rosselliano allude ad una scena del Canto VI: Maldoror uccide barbaramente il messo del signore, un arcangelo, venuto sulla terra per redimerlo; una volta compiuto il delitto il protagonista si chiede: «Où cachera-t-il l'archange?»<sup>79</sup>.

La variazione della fonte messa in atto nei due versi conclusivi della *Libellula* contiene un gioco di rispecchiamenti a partire da una strategia della ripetizione. È presente una simmetria tra il verbo 'nascondere', «hai nascosto», e la parola «arcangeli» il cui prefisso 'arci-' proviene dal greco *archo* (comandare, essere il primo), che però richiama a sua volta 'arca' da *arkos* (riparo), *arkeo* (proteggere, e quindi tenere lontano dalla vista, nascondere). 'Arca' è anche la radice dell'aggettivo 'arcano' (ciò che è nascosto, occulto). Inoltre è presente un'allusione all'arca dell'alleanza che secondo la descrizione delle scritture era protetta da un coperchio d'oro sul quale erano poste le statue di due cherubini. L'Arca nei testi biblici è sempre nascosta alla vista. Nel libro Talmud si legge: «L'Arca è stata nascosta al suo posto». Nel secondo libro dei Maccabei, è sottratta alla distruzione dal profeta Geremia, nascosta nel Monte Nebo e rimarrà segreta «finché Dio non avrà riunito la totalità del suo popolo e si sarà mostrato propizio». L'Arca dell'Alleanza è legata alla promessa escatologica della salvezza del popolo ebraico e nella tradizione cabalistica è associata al cubo che è considerata la forma che meglio rappresenta la terra a livello spirituale<sup>80</sup>. È come se la terra sferica diventasse un quadrato come accade nel sonetto VII di Donne da me citato. In uno dei più antichi testi della Cabala, *Il Libro della Formazione*, si afferma che l'universo presente è dominato dalle forme sferiche, mentre quello futuro («i cieli nuovi e la terra nuova») sarà sede soprattutto di forme cubiche. Questa trasformazione contiene il segreto del passaggio da un tempo circolare (che tende a ripetersi secondo il mito dell'Eterno Ritorno) ad un tempo rettilineo, che porta invece verso un traguardo completamente diverso dal punto di partenza. L'immagine del cubo che la Rosselli usa come correlativo oggettivo del suo sistema metrico deriva anche dall'interpretazione cabalistica dell'Arca dell'Alleanza.

Dal punto di vista retorico-stilistico gli ultimi tre versi del poemetto sono caratterizzati da due *enjambement* che spezzano la negazione creando un paral-

lelo a livello di significante tra arcangeli e angeli, «che non / sanno», parallelo che si rivela un rovesciamento paradossale sul piano del significato. La differenza tra gli arcangeli e gli angeli è data dal rapporto con la conoscenza: gli arcangeli «non sanno», non conoscono i disegni divini, sono coloro che scelgono l'«humility» a discapito della «knowledge»; gli angeli nascosti alla vista, perché cacciati ed esiliati invece sono coloro che «non sanno temere», non hanno il timor di Dio. In questo secondo caso il verbo 'sapere' non rimanda alla conoscenza, ma alla capacità. Gli angeli ribelli non possono temere Dio perché vogliono sapere, aspirano alla conoscenza, alla «cleverness». Nell'epilogo del poemetto l'io poetico si ritrae come il Lucifero di Milton o l'adolescente Maldoror perché avrà il coraggio di dire la verità sulla violenza dell'esistenza umana. Una conclusione analoga a quella di *Variazioni Belliche*, una raccolta che si chiude con la lirica *Tutto il mondo è vedovo*, la cui essenza è quella di percorrere la via negativa, «la dark way», fino all'aporìa.

Nell'analisi dei passi tratti dal *Diario in Tre Lingue* e dalla *Libellula* abbiamo visto come gli intertesti eliotiani siano estratti dal loro contesto e sottoposti ad un processo di straniamento. Dal punto di vista formale, l'uso eliotiano della ripetizione è esasperato, estremizzato; se la musica dei *Four Quartets* è armonica quella della poesia rosselliana, in particolare di *Variazioni*, diventa dissonante, ossessiva. Alla pace dello «still point» viene contrapposto il ritorno dell'uguale, ad una visione del tempo circolare ma finalistica si sostituisce una circolare, senza che ci sia evoluzione, quanto piuttosto la stasi della contemplazione dello spettacolo ripetuto dei soliti mali umani. Il tempo nella Rosselli è immobile, cristallizzato nell'imperfetto del racconto<sup>81</sup>, non è il tempo interno di Bergson, non ha durata, è un tempo oggettivo, distanziato, un tempo non vissuto di una narrazione allegorica vuota come le allegorie di Kafka<sup>82</sup>. In questo tempo non c'è escatologia, è il tempo della «gradazione continua (o climax), con andata e ritorno come la struttura dei pensieri confuciani o di certe allegorie popolari dove chi caccia è a sua volta cacciato»<sup>83</sup>. È la dimensione temporale della malinconia di chi non può partecipare al reale in quanto la realtà è inaccettabile e può esistere solo nella prigionia del racconto. Se Eliot tenta di ridare vita nel Novecento all'allegoria religiosa di Dante, la Rosselli vuole svuotarla dall'interno andando a scoprire le crepe, le crisi, i dubbi che si aprono all'improvviso nel discorso religioso per farlo esplodere su se stesso.

Nella poesia della *Libellula* e di *Variazioni belliche* è espressa la stessa diagnosi della società contemporanea contenuta nella *Waste Land*: «siamo l'ultima specie umana, / siamo il cadavere che flotta»<sup>84</sup>. L'«ultima specie» ha scelto la violenza e la distruzione della guerra, ma i cadaveri che si è tentato di seppellire tornano alla superficie, galleggiano, la Rosselli usa il neologismo «flotta», esempio di interferenza dall'inglese *to float*, ma anche *to flow*, il verbo utilizzato da Eliot per descrivere la folla di morti in vita che attraversa il fiume Thames. Quello che però divide la poesia rosselliana da quella eliotiana è la speranza nel religioso. Nonostante sia presente nella sua poesia l'utopia politica di una società basata su carità e compassione, non esiste una consolazione nella fede perché non è possibile distogliere lo sguardo dall'orrore della violenza, quell'«hor-

ror» conradiano che Eliot aveva scelto come epigrafe a *The Waste Land* prima che Pound suggerisse di eliminarla.

Con il padre del modernismo Amelia Rosselli condivide scelte formali e di poetica come il frammentismo, la moltiplicazione dell'io poetico e la ricerca dell'oggettività, l'uso dell'ironia e della riflessione metaletteraria<sup>85</sup>. Anche gli autori da lei più amati fanno parte del canone eliotiano: da Dante, Shakespeare, i metafisici, Milton, Hopkins fino a Baudelaire, Rimbaud a dimostrazione che il suo sistema intertestuale non è assolutamente casuale, ma modernista. La sua complessità sta nel richiedere l'intervento ermeneutico di chi legge: esiste un dialogo con gli autori e con le fonti con cui loro stessi hanno a loro volta dialogato fino alla scoperta dell'*archè*, della fonte originaria che molto spesso è la Bibbia. Questo accade come abbiamo visto con Eliot nel recupero dei passi dell'*Ecclesiaste* o di Dante, ma anche con Lautréamont e la ripresa di Milton che conduce ancora una volta alla fonte biblica o con Donne e la ripresa dell'Apocalisse. La frattura resta invece insanabile sul fronte filosofico-teologico, la fiducia nella parola rivelata è soppiantata dalla fede nell'arte, «all arts are religion»<sup>86</sup>, e questo è coerente con il credo modernista per cui è ancora possibile raccontare il mondo esterno attraverso la letteratura. Lo sguardo profetico di Tiresia diventa però nella poesia rosselliana lo sguardo allucinato di Kafka, al classicismo di Eliot si risponde con la violenza espressionista<sup>87</sup>. In questo viaggio iniziatico, la poesia rosselliana spinge il lettore a misurarsi e superare la difficoltà dell'interpretazione per scoprire nell'attacco alla legge dei padri la verità del dubbio – di fatto, e significativamente, l'aporia.

#### NOTE

<sup>1</sup> «L'intertestualità porta a modificare dei modelli di interpretazione storiografica, è in grado di liberarci o di mettere in discussione principi che sembrano quasi inconfutabili e che sono diventati parte del nostro patrimonio critico. La metamorfosi intertestuale non ci conferma soltanto l'immagine che avevamo già degli scrittori ma ci porta a vedere qualcosa di diverso nella figura dello scrittore che noi credevamo codificata» (E. Raimondi, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale*, Milano, Mondadori, 2004, p. 232).

<sup>2</sup> Tra la fine degli anni '40 e i primi anni '50 Amelia Rosselli conosceva già molto bene l'opera critica e poetica di T. S. Eliot, come dimostra la testimonianza di Rocco Scotellaro che ricorda come la Rosselli durante un loro incontro le avesse portato da leggere un libro di versi di Eliot dalla sovraccoperta gialla: si trattava di una copia della prima edizione dei *Four Quartets* – pubblicata nel 1944 dalla Faber and Faber – adesso conservata presso il Fondo Rosselli di Viterbo. Un'ulteriore conferma è rappresentata dalle informazioni contenute nell'epistolario con il fratello John conservato presso il Centro Manoscritti Autori Moderni e Contemporanei dell'Università di Pavia e dalla presenza di molti volumi eliotiani pubblicati tra il 1936 e il 1954 nella biblioteca dell'autrice conservata presso il Fondo Rosselli di Viterbo.

<sup>3</sup> Raimondi riprende la distinzione fatta da Gian Biagio Conte tra due diverse forme di memoria poetica e definisce la seconda «allusione riflessiva» (Raimondi, *Le metamorfosi della parola. Da Dante a Montale* cit., pp. 109-12).

<sup>4</sup> Sulle analogie tra l'Eliot critico teorico e la poetica rosselliana si veda il primo capitolo della mia tesi di dottorato («*Rebellion to the Gods*»). *Dialogue and Conflict with Tradition in the Poetry of Amelia Rosselli from «Primi Scritti» to «Variazioni Belliche»*, in preparazione). La teoria della «pa-

rola-idea» formulata in *Spazi Metrici* può essere messa a confronto con l'*objective correlative* eliotiano (cfr. *Hamlet*, in *Selected Prose of T. S. Eliot*, London, Faber and Faber, 1975, p. 48). Anche l'avversione più volte dichiarata dall'autrice per la poesia *confessional* e il tentativo di liberarsi dell'io poetico coincidono con l'«impersonal theory of poetry» espressa da Eliot in *Traditional and Individual Talent*. Di fondamentale importanza è poi il saggio *The Music of Poetry* per il legame tra musica e poesia. Presso il Centro Manoscritti Autori Moderni e Contemporanei è conservata una copia del saggio eliotiano su Dante dove l'autore della Divina Commedia è considerato come «a master of the *objective correlative* because he makes his readers experience the reality of Hell by the projection of sensory images». Dante è considerato da Eliot poeta allegorico e metafisico per il rapporto tra immagine e oggetto nella sua poesia che è definita «visual literature», un'espressione che è sottolineata dalla Rosselli nella copia del saggio da lei conservata.

<sup>5</sup> Sull'intreccio tra filosofia, teologia e critica sociale nell'opera critica e poetica di T. S. Eliot si vedano R. Shusterman, *Eliot as a philosopher* e C. McNelly Kearns, *Religion, literature and society in the work of T.S. Eliot*, in *The Cambridge Companion to T.S. Eliot*, Cambridge, University Press, 1994.

<sup>6</sup> R. Castellana, *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, «Italianistica», XXXIX, 1, 2010, pp. 23-32.

<sup>7</sup> Amelia Rosselli ha sempre indicato il 1958 come data di nascita del suo sistema metrico e della composizione della *Libellula*. In realtà, come ha dimostrato Stefano Giovannuzzi, *La Libellula* è stata composta e sottoposta a numerosi interventi di revisione e riscrittura in un arco cronologico più ampio che comprende la composizione di *Variazioni*. Per approfondimenti filologici della questione si rimanda al commento a *Serie ospedaliera* curata dal critico nel Meridiano Mondadori di prossima uscita (ottobre 2012). Si veda inoltre S. Giovannuzzi, *Come lavorava Amelia Rosselli*, in *La furia dei venti contrari*, a cura di A. Cortellessa e R. Lo Russo, Firenze, Le Lettere, 2007.

<sup>8</sup> E. Tandello, *La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli, 2007.

<sup>9</sup> E. Tandello, *Between Tradition and Transgression: Amelia Rosselli's Petrarch in Petrarch in Britain. Interpreters, Imitators, and Translator over 700 years*, a cura di M. McLaughlin, L. Panizza and P. Hainsworth, London, Proceedings of the British Academy 146, 2007.

<sup>10</sup> A. Casadei, *La cognizione di Amelia Rosselli: per un'analisi delle «Variazioni Belliche»*, «Strumenti Critici», XXIV, 3, 2009, p. 365.

<sup>11</sup> Questa è la tesi centrale della mia interpretazione di *Variazioni*, oggetto della mia tesi di dottorato. Amelia Rosselli ha rivendicato più volte la natura anti-simbolica della sua lingua poetica: «La mia lingua poetica può avere persino intenti filosofici, ma simbolici no. Con *Variazioni* è stata forse l'unica volta in cui ho avuto la sensazione di potere agire sulla realtà tramite la poesia» (*È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 128). Le liriche di *Variazioni* sono costruite come le parabole o allegorie vuote kafkiane. È stata la Rosselli stessa a dichiarare come il vero ispiratore della raccolta sia proprio Franz Kafka. Per la definizione di «allegoria vuota» si veda R. Luperini, *L'incontro e il caso*, Bari, Laterza, 2007, pp. 305-07.

<sup>12</sup> La Rosselli ha indicato come data di composizione del *Diario in Tre Lingue* il 1955-1956, ma in realtà il testo è stato sottoposto ad un processo di revisione e riscrittura almeno per tutto il corso degli anni '60. Sulla datazione del *Diario in Tre Lingue* e della raccolta *Primi Scritti* di cui il testo fa parte si veda il mio commento nel Meridiano Mondadori (ottobre 2012) e il saggio di S. Giovannuzzi, *Da Variazioni Belliche a Primi Scritti*, in «*Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo*». Per Amelia Rosselli, Atti del convegno, Università della Calabria, 13 dicembre 2006, Soveria Mannelli-Catanzaro, Rubettino, 2008, pp. 15-32.

<sup>13</sup> A. Rosselli, *Primi Scritti*, in Ead., *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti, p. 77.

<sup>14</sup> T. S. Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti*, a cura di A. Tonelli, Milano, Feltrinelli, 2007, p. 98.

<sup>15</sup> J. S. Brooker, *From «The Waste Land» to «Four Quartets»: Evolution of a Method*, in *Mastery and Escape: T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1994, pp. 84-106. Si vedano anche H. Gardner, *The Music of the Four Quartets*, in Id. *The Art of T. S. Eliot*, New York, Dutton, 1959 e M. Pagnini, *La musicalità dei «Four Quartets» di T. S. Eliot*, in Id. *Critica della funzionalità*, Torino, Einaudi, 1970, pp. 9-38.

- <sup>16</sup> A. Rosselli, *Diario in Tre Lingue, Primi Scritti*, in Ead., *Le poesie cit.*, p. 77.
- <sup>17</sup> Rosselli, *Diario in Tre Lingue, Primi Scritti cit.*, p. 113.
- <sup>18</sup> Rosselli, *Diario in Tre Lingue, Primi Scritti cit.*, p. 122, corsivo mio.
- <sup>19</sup> Rosselli, *Diario in Tre Lingue, Primi Scritti cit.*, p. 113.
- <sup>20</sup> Rosselli, *Diario in Tre Lingue, Primi Scritti cit.*, p. 102.
- <sup>21</sup> F. Fusco, *Amelia Rosselli: la propagazione bloccata*, in «Trasparenze», Supplemento a *Quaderni di poesia*, a cura di G. Devoto, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 17-19, 2003, pp. 259-60.
- <sup>22</sup> E. Tandello, *Un discorso appena un po' più largo: Scipione*, in «Trasparenze» cit., p. 203.
- <sup>23</sup> J. Donne, *Poesie*, Milano, BUR, 2007, p. 558.
- <sup>24</sup> Rosselli, *Diario in Tre Lingue cit.*, p. 108.
- <sup>25</sup> Rosselli, *Diario in Tre Lingue cit.*, p. 109.
- <sup>26</sup> Rosselli, *Diario in Tre Lingue cit.*, p. 111.
- <sup>27</sup> Un altro passo significativo sottolineato dalla Rosselli è quello che riguarda il legame tra idea e immagine nell'allegoria dantesca, un passo che ha evidentemente influenzato la teoria rosselliana della «parola-idea»: «The allegory in the Inferno was easy to swallow or ignore, because we could [...] grasp the concrete end of it, its solidification into imagery; but as we ascend from Hell to Heaven we are more and more required to grasp the whole from idea to image.»
- <sup>28</sup> Rosselli, *Diario in Tre Lingue cit.*, pp. 116-17, corsivo mio.
- <sup>29</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti cit.*, pp. 112-14, corsivo mio.
- <sup>30</sup> «That a way of putting it – not very satisfactory: / A periphrastic study in a worn-out poetical fashion, / Leaving one still with the intolerable wrestle / With words and meanings. The poetry does not matter / It was not (to start again) what one had expected» (Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti cit.*, p. 112).
- <sup>31</sup> La riflessione sulla forma è contenuta nei versi seguenti: «Only by the form, the pattern, / The stillness, as a Chinese jar still / Moves perpetually in its stillness» (Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti cit.*, p. 104, vv. 140-143).
- <sup>32</sup> Cfr. «È vostra la vita che ho perso». *Conversazioni e interviste 1964-1995*, a cura di M. Venturini e S. De March, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 85.
- <sup>33</sup> T. S. Eliot, *The Idea of a Christian Society and Other Writings*, London, Faber and Faber, 1982, p. 82, corsivo mio.
- <sup>34</sup> A. Rosselli, *La Libellula*, in Ead., *Le poesie cit.*, p. 141.
- <sup>35</sup> S. De March, *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, Napoli, L'ancora mediterranea, 2006.
- <sup>36</sup> Rosselli, *La Libellula cit.*, p. 145.
- <sup>37</sup> Rosselli, *La Libellula cit.*, p. 156, corsivo mio.
- <sup>38</sup> L'intertestualità del poemetto è stata in parte rivelata dalla poetessa stessa nelle sue *Note alla Libellula* pubblicate da SE nel 1985 (pp. 31-33). La scelta di aggiungere delle note di commento al poemetto sembra seguire il modello delle glosse eliotiane a *The Waste Land*. Sulla presenza degli intertesti di Montale e Campana si veda il saggio di Stefano Giovannuzzi in «Trasparenze» cit. Sull'influenza di Scipione si veda nello stesso volume il saggio di Emmanuela Tandello, *Un discorso appena più largo: Scipione cit.*
- <sup>39</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti cit.*, pp. 65-66.
- <sup>40</sup> A. Tonelli, *Introduzione*, in Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti cit.*
- <sup>41</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti cit.*, p. 146, corsivo mio.
- <sup>42</sup> Rosselli, *La Libellula cit.*, p. 143.
- <sup>43</sup> Rosselli, *La Libellula cit.*, p. 150, corsivo mio.
- <sup>44</sup> Rosselli, *La Libellula cit.*, p. 153, corsivo mio.
- <sup>45</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti cit.*, p. 60, corsivo mio.
- <sup>46</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti cit.*, pp. 60-62.
- <sup>47</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti cit.*, p. 60.
- <sup>48</sup> «Nota 411: Cfr. *Inferno*, XXXIII, 46: “ed io senti chiavar l'uscio di sotto / all'orribil torre”» (T. S. Eliot, *The Waste Land*, in *Selected Poems*, London, Faber and Faber, 1975, p. 73).
- <sup>49</sup> «Nota 411: Also F. H. Bradley, *Appearance and Reality*, p. 306. “My external sensations are no less private to myself than are my thoughts or my feelings. In either case my experience falls with-

in my own circle, a circle closet on the outside; and, with all its element alike, every sphere is opaque to the others which surround it... In brief, regarded as an existence which appears in a soul, the whole word for each is peculiar and private to that soul"» (Eliot, *The Waste Land* cit., p. 74).

<sup>50</sup> Tandello, *Un discorso appena più largo: Scipione*, in «Trasparenze» cit.

<sup>51</sup> L'immagine degli angeli risente anche dell'eco delle *Duineser Elegien* di R. M. Rilke, testo amato dalla Rosselli, la cui copia personale è adesso conservata nel Fondo di Viterbo. Si vedano soprattutto le prime due elegie quando l'Angelo è definito tremendo, «schrecklich», e l'arcangelo «der gefährliche», il pericoloso: «Ein jeder Engel ist schrecklich» (R. M. Rilke, *Die erste Elegie* in Id., *Poesie*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1995, p. 61). «Träte der Erzengel jetzt, der gefährliche, hinter den Sternen / eines Schrittes nur nieder und herwärts: hochauf- / schlagend erschlug uns das eigene Herz» (R. M. Rilke, *Die zweite Elegie*, in Id., *Poesie* cit. p. 61). Le altre fonti presenti sono *Le chants de Maldoror* di Lautréamont e il *Paradise Lost* di Milton.

<sup>52</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 146.

<sup>53</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 147, corsivo mio.

<sup>54</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 156, corsivo mio.

<sup>55</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 104, corsivo mio.

<sup>56</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 142, corsivo mio.

<sup>57</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti* cit., p. 114, corsivo mio.

<sup>58</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti* cit., p. 120, corsivo mio.

<sup>59</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti* cit., p. 32, corsivo mio.

<sup>60</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 154, corsivo mio.

<sup>61</sup> M. Weitz, *T. S. Eliot: Time as a Mode of Salvation*, in B. Bergonzi, *T. S. Eliot: Four Quartets*, London, The MacMillan Press LTD, 1969, p. 142: «Eliot's theory of time is neo-Platonic, not Heraclitean. It is essentially an Immanent doctrine according to which the Eternal or Timeless is regarded as the creative source of the flux or temporal».

<sup>62</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 142.

<sup>63</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 145.

<sup>64</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 151.

<sup>65</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 153.

<sup>66</sup> Rosselli, *La Libellula* cit.

<sup>67</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 156.

<sup>68</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 149.

<sup>69</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., p. 152, corsivo mio.

<sup>70</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti* cit., p. 32, corsivo mio.

<sup>71</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti* cit., p. 42.

<sup>72</sup> Eliot, *Poesie* cit., p. 172, corsivo mio.

<sup>73</sup> Eliot, *Poesie* cit., p. 314, corsivo mio.

<sup>74</sup> Tandello, *La fanciulla e l'infinito* cit.

<sup>75</sup> Eliot, *La terra desolata; Quattro quartetti* cit., p. 42, corsivo mio.

<sup>76</sup> Rosselli, *La Libellula* cit., pp. 157-58, corsivo mio.

<sup>77</sup> È stata la Rosselli stessa a parlare dell'influenza di Lautréamont nella *Libellula* (cfr. *È vostra la vita che ho perso* cit., pp. 194, 197, 297, 342). A questo proposito si veda anche un mio articolo, C. Carpita, *Diventare una*, in *Al femminile*, Firenze, Nicomp, 2010.

<sup>78</sup> J. Milton, *Paradiso Perduto*, Milano, Mondadori, 1990, p. 8; p. 18.

<sup>79</sup> Lautréamont, *I canti di Maldoror*, *Poesie, Lettere*, Milano, Garzanti, 1990, p. 397.

<sup>80</sup> È stato Alberto Casadei ad individuare un'origine cabalistica nell'immagine della «forma cubo» rosselliana (Casadei, *La cognizione di Amelia Rosselli* cit., p. 370). Oltre alla forma del tempio evocata dal critico, esiste a mio avviso, uno specifico riferimento all'Arca dell'Alleanza sia per la presenza delle statue dei cherubini, immagine che torna nel *Diario*, nella *Libellula* e in *Variazioni* sia per il legame con il sonetto VII di Donne evocato nel *Diario in Tre Lingue*.

<sup>81</sup> Sull'uso dell'indicativo imperfetto in *Variazioni* si veda A. Loreto, *L'anti-oracolo di «Variazioni belliche»*, in A. Cortellesa e R. Lo Russo, *La furia dei venti contrari*, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 205.

<sup>82</sup> Luperini, *L'incontro e il caso cit.*, p. 306: «Dell'allegoria la parabola kafkiana conserva infatti tanto il bisogno di un senso ragionevole e condivisibile, l'impulso che induce irresistibilmente il lettore all'esercizio di una congettura razionale e di una interpretazione accettabile, quanto il riferimento realistico al particolare concreto, all'apologo o a una vicenda che si situa nel tempo e nella contingenza storica, ma entro cui urge una spinta all'astrazione di una verità generale. Ma è vuota, poi, questa allegoria perché non comunica alcun significato; lo lascia all'interpretazione del lettore e per quanto riguarda se stessa si limita a esprimere il bisogno di senso e, insieme, la distanza tragica da qualsiasi possibilità di afferrarlo e di trasmetterlo».

<sup>83</sup> B. Mortara Garavelli, *Manuale di Retorica*, Milano, Bompiani, 1988, p. 196.

<sup>84</sup> A. Rosselli, *Variazioni belliche*, in Ead., *Poesie cit.*, p. 201.

<sup>85</sup> Per le caratteristiche della lirica modernista in particolare di matrice anglo-americana si veda M. Bradbury, *Modernism*, London, Penguin, 1976 e il recente *The Cambridge Companion of Modernist Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

<sup>86</sup> A. Rosselli, *Diario in tre lingue*, in Ead., *Poesie cit.*, p. 117.

<sup>87</sup> Sul legame tra la poesia rosselliana e l'espressionismo tedesco, in particolare con l'opera di George Trakl, si veda F. Carbognin in *Le armoniose dissonanze*, Bologna, Gedit, 2008. Il primo a parlare di espressionismo è stato Guido Mazzoni nella recensione a A. Rosselli, *Le poesie*, «Allegoria», 29-30, 1998, p. 301.

#### ABSTRACT

In questo studio mi propongo di analizzare le caratteristiche del fenomeno intertestuale nella poesia rosselliana attraverso il dialogo-scontro con l'opera poetica di T. S. Eliot. L'analisi del confronto con il padre del modernismo si sviluppa attraverso due modalità: individuare la presenza in filigrana dei versi di Eliot nella forma della citazione, nella ripresa dell'*imagery* e in alcune scelte retorico-stilistiche e dimostrare come questa presenza sia inserita in un sistema coerente di riferimenti alle scelte di poetica e alle principali tesi filosofico-teologiche eliotiane con le quali la poesia rosselliana si confronta. Il dialogo con la tradizione, che si articola attraverso il complesso sistema intertestuale costruito dall'autrice, caratterizza la poesia allegorica di Amelia Rosselli che racconta, come quella modernista, la violenza della società umana e l'utopia politica del cambiamento, attaccando però la prospettiva religiosa di Eliot per svelarne le aporie e scegliere la verità del dubbio.

The aim of my essay is to analyse intertextuality in Amelia Rosselli's poetry through the dialogue and conflict with T.S. Eliot's works. The comparison with Eliot's *oeuvre* develops in two ways: to find out the presence of Eliot's lines in the form of quotation, in the allusion to *imagery* and some rhetorical-stylistic choices and to demonstrate how this presence is part of a coherent grid of references to Eliot's poetics and to the main philosophical-theological thesis with which Rosselli's poetry confronts. The dialogue with the tradition, which is articulated through the complex intertextual system drawn by the author, characterizes Amelia Rosselli's allegorical poetry, which tells us, like the modernist poetry, about violence in human society and the political Utopia of change, but deconstructs the religious perspective of Eliot to show aporias and choose the truth of the doubt.

