

LA LINGUA DELL'OSSESSIONE: MUSICA,  
MATEMATICA E RETORICA IN *VARIAZIONI BELLICHE*  
DI AMELIA ROSSELLI

*The Language of the Obsession: Music, Mathematics and Rethoric  
in Amelia Rosselli's «Variazioni Belliche»*

Javier GUTIÉRREZ CAROU

Universidad de Santiago de Compostela

Fecha final de recepción: 28 de marzo de 2018

Fecha de aceptación definitiva: 8 de septiembre de 2018

RIASSUNTO: In questo saggio analizzeremo l'evoluzione dell'uso di certe strutture nelle poesie di *Variazioni belliche* di Amelia Rosselli facendo particolare attenzione ai mutamenti osservabili fra le due parti del suo primo libro e fra questo e il suo secondo volume, *Serie ospedaliera*.

Parole chiave: *Variazioni belliche*; Amelia Rosselli; Poesia; Novecento; anaforismo.

ABSTRACT: In this essay we will be analysing the evolution of the use of certain structures in Amelia Rosselli's poems of *Variazioni belliche*, paying particular attention to the changes that can be observed between the two parts of her first book and between this and her second volume, *Serie ospedaliera*.

Key words: *Variazioni belliche*; Amelia Rosselli; Poetry; Twentieth century; anaforismo.

## 0. UNA RIFLESSIONE INIZIALE

Come la siepe leopardiana, la poesia è intrisa dalla capacità di evocare, di suggerire, di creare immagini e idee diverse in ognuno dei suoi fruitori e in ognuna delle letture compiute da uno stesso lettore. Penso che questa capacità della poesia possa essere denominata mistero, un mistero nato dalle facoltà del poeta nell'esplorare gli

assi paradigmatico e sintagmatico della lingua. Il caso di Amelia Rosselli è, tuttavia, parzialmente diverso, perché la poet(ess)a italiana nata a Parigi, decise non di percorrere inesplorati sentieri in assi paradigmatici e sintagmatici noti, ma di crearne dei nuovi, di forgiare una lingua propria, adamica e proteica, ma anche babelica e caotica. Molti dei meccanismi utilizzati dalla scrittrice a questo scopo sono già stati studiati: nelle pagine successive tenterò, tuttavia, di offrire alcune piste che permettano di capire le ondulazioni del suo flusso creativo sia all'interno di *Variazioni belliche* che nel passaggio da questo suo primo libro al secondo, *Serie ospedaliera*.

## 1. MACROSTRUTTURA

La struttura del primo volume di poesie di Amelia Rosselli, *Variazioni belliche* (pubblicato dalla Garzanti di Milano nel 1964), presenta una notevole asimmetria stilistica, metrica<sup>1</sup> e quantitativa fra le due sezioni che la compongono, sottolineata dal fatto che, mentre la prima di esse presenta una denominazione che serve a identificare solo il suo macrogenere di appartenenza, quasi un anti-titolo (Poesie: 1959, pp. 5-38), la seconda è preceduta da una denominazione descrittiva dell'operazione che in essa si compie e si materializza (Variazioni: 1960-61, pp. 39-178)<sup>2</sup>. È la stessa autrice a fornire degli orientamenti per capire il processo creativo di questa seconda sezione del volume e del rapporto fra entrambe le parti<sup>3</sup>:

Ho scritto *Variazioni* 1960-61 in un'ansia, con molta intensità; è scoppiato fuori, anche nelle immagini, direi che vi è quasi una specie di violenza linguistica e c'è un gioco sintattico molto articolato e continuo. Soltanto verso la fine ci sono quattro o cinque poesie più chiare sul piano linguistico, non tanto sul piano sintattico: c'è un gioco sintattico continuo. Le poesie sono in ordine cronologico, e vorrebbero anche raccontare, essere narrative [...]. Vi è uno sviluppo delle situazioni presentate nelle prime poesie: in questo senso le ho chiamate *Variazioni*. È molto in contrasto con la parte del '59, dove c'è verso libero. Nella seconda parte adotto il sistema metrico descritto in *Spazi metrici*, che è del '62 [...] la prima poesia di *Variazioni* è

<sup>1</sup> Sulla sperimentazione metrica della Rosselli, cfr. ROSSELLI (2012b); ROSSELLI (2012c); CARPITA (2013); e GIOVANNUZZI (2013).

<sup>2</sup> Il volume garzantiano si chiude con il succitato saggio in cui l'autrice spiega e riflette sul suo sistema metrico: «*Allegato SPAZI METRICI 1962*», pp. 179-186.

<sup>3</sup> La prima sezione (*Poesie*) è formata da 32 componimenti con un numero di versi che oscilla fra i 2 (componimenti 10.16 o 13.19) e i 27 (componimento 1.27), mentre la seconda (*Variazioni*) contiene 139 poesie, le più brevi formate da un unico verso (100.140, ad esempio) e quella più lunga da 25 (75.115). Citeremo i testi sempre da ROSSELLI (2012a) che, per quanto riguarda il volume in oggetto, riproduce l'ultima edizione apparsa vivente l'autrice (ROSSELLI, 1995), che comprende due testi (134 e 135, pp. 174 e 175) presenti precedentemente in ROSSELLI (1963), ma esclusi dalla *princeps* garzantiana (ROSSELLI, 1964b). Per numerare i componimenti di *Variazioni belliche* usiamo cifre arabe seguite da un punto e poi dal numero di pagina (ad esempio 134.174). Si ricordi che i testi della prima parte del libro, *Poesie*, da 1 a 32, occupano le pagine dalla 7 alla 38, mentre quelli della seconda, *Variazioni*, da 1 a 139, vanno dalla 41 alla 179.

molto preparativa. Tutte le prime dieci, quindici poesie lo sono (le poesie del '59, invece, sono staccate, non vi è necessariamente un intento progressivo in senso narrativo). Le poesie che presentano i temi definitivi, salvo quelle ultimissime, sono tra le prime dieci-quindici. Poi è, nell'insieme, un rielaborare (Salviati, 2010: 126-127)

e a indicarci in quale senso vada interpretato il termine «variazioni»:

[Domanda:] Perché ha intitolato una sua raccolta *Serie Ospedaliera*?

[Risposta:] Come per il primo libro *Variazioni Belliche* uso un termine musicale, matematico... (Deriu, 2010: 179).

## 2. «ITERATIVITÀ» E «ANAFORISMO»

Che la Rosselli abbia utilizzato il termine «variazioni» con un significato musicale<sup>4</sup> è perfettamente giustificabile con il suo profondo interesse verso tale arte, che la portò a studiare pianoforte e composizione e a partecipare a corsi (e perfino a qualche *performance*) con alcuni dei più importanti autori delle correnti musicali più innovative del Novecento, come Dallapiccola, Boulez, Stockhausen o John Cage, fra gli altri. Come è noto, il genere musicale delle variazioni consiste nell'esposizione di un tema che viene di seguito sviluppato tramite l'alterazione della modalità, la tonalità, la durata delle note, il tempo, il ritmo e via dicendo. In questo modo, senza lasciar perdere l'essenza del tema principale, si ottengono sfumature diverse che possono portarlo molto lontano dalla sua fisionomia originale.

Per quanto riguarda il significato matematico del sostantivo, dobbiamo ricordare che nel calcolo combinatorio si parla abitualmente di tre tipi di raggruppamenti di tutti o di alcuni elementi di un insieme: disposizioni, combinazioni e permutazioni; in inglese, le «disposizioni» sono denominate *variations*, e si deve tenere conto che Amelia Rosselli ottenne la maturità prima negli Stati Uniti e poi a Londra (1948), per cui la lingua della sua formazione scolastica fu fondamentalmente l'inglese. A nostro avviso, non sono di applicazione nelle poesie della Nostra le formule matematiche utilizzate nel calcolo combinatorio, ma probabilmente la poetessa adoperava il termine con un valore generico per indicare l'uso iterativo di alcuni elementi appartenenti a un gruppo identificabile.

Oltre che nell'ovvio aspetto fonico delle poesie, a nostro avviso il significato musicale delle «variazioni» risiede anche nell'aspetto tematico della raccolta: così come le variazioni musicali sviluppano una data melodia, cioè, un elemento complesso e articolato, le variazioni della Rosselli tornano fondamentalmente, in modo ossessivo,

<sup>4</sup> Il termine «variazioni» può essere anche interpretato in relazione a uno o più ipotesti. Nel caso della produzione di Amelia Rosselli il rapporto con la poesia di Montale, ad esempio, è molto significativo (cfr. BARILE, 2013: 16). Nel presente saggio, invece, esploreremo le valenze retorico-stilistiche del concetto.

su due temi<sup>5</sup>, che possiamo formulare velocemente come l'impossibilità della conoscenza/comunicazione con la divinità<sup>6</sup> e l'impossibilità della pienezza dell'amore<sup>7</sup>. Invece il riferimento alle variazioni in ambito matematico, con un valore combinatorio iterativo, alla luce delle poesie della raccolta, ci porta a pensare che forse l'autrice intendeva in questo caso la riutilizzazione sistematica, all'interno di ogni singolo componimento, di alcuni lessemi, legati o no etimologicamente, e di alcune strutture sintattiche.

Come vedremo nelle pagine successive, nelle poesie di *Variaciones 1960-61*, i componenti matematici combinatori a cui alludeva l'autrice si manifesterebbero in una serie di figure retoriche legate alla ripetizione, sia di lessemi che di strutture sintattiche<sup>8</sup> (come già sottolineato in Baldacci, 2007: 62).

Infatti sembra che la poesia di *Variaciones 1960-61* presenti due caratteristiche identificative: da una parte, quella che possiamo denominare «iteratività», cioè la messa in evidenza di uno o più concetti all'interno di una data poesia tramite la ripetizione di certi lessemi o l'accostamento di parole dai lessemi simili, e, dall'altra, l'«anaforismo», vale a dire, la ripetizione a inizio di più versetti, frasi o lassi di una data struttura sintattica che, in alcune occasioni, riproduce anche le stesse parole.

L'iteratività si manifesta in diversi modi, ma fondamentalmente attorno alle figure retoriche della *derivatio*, del poliptoto o della paronomasia<sup>9</sup>. Frequente è l'uso della *derivatio*, come possiamo vedere nel seguente esempio, in cui serve a sottolineare la visione disincantata che l'emittente lirico ha del mondo attuale, costruito sui valori mercantili, e di quelli che dovrebbero costruirne il futuro (i giovani):

<sup>5</sup> A cui andrebbe affiancato anche quello della riflessione metapoetica come, ad esempio, in «Combinata la rima volava l'albergo» (31.71, v. 1), in «Nell'intendimento del tuo verso vi era il mio verso insonne» (40.80, v. 1) o, tra gli altri, anche in «Entro della cella di tutte le bontà rimava splendidamente / un accesso vocabolario: la mia noia. Entro della noia / rimava splendidamente la bontà caduca e vergine...» (89.129, vv. 1-3).

<sup>6</sup> «La ricerca del divino trasforma l'io poetico in un tragico clown»; «La figura di Cristo in *Variaciones belliche* tematizza l'impossibilità dell'incontro fra umano e divino» (BALDACCINI, 2007: 64 e 66 rispettivamente).

<sup>7</sup> «[...] Amore amore che cadì e giacì / supino la tua stella è la mia dimora» (5.45, vv. 9-10).

<sup>8</sup> Va sottolineato, comunque, che tali ripetizioni non scendono abitualmente al livello di elementi privi di significato (cioè non troveremo come risorsa sistematica l'uso, ad esempio, dell'allitterazione), e, dunque, limitatamente musicali, ma tendono sempre a sottolineare termini e strutture chiave dei componimenti.

<sup>9</sup> Dato che si tratta di figure che presentano definizioni non sempre coincidenti e, a volte, perfino parzialmente contraddittorie nei diversi trattati e manuali sulla materia, abbiamo deciso di seguire, per coerenza interna, il dettato di AZAUSTRE e CASAS (2015) per cui la paronomasia è la «repetición de un lexema con una variación fónica no gramatical – así, *suerte, muerte y fuerte* son parónimos»; la *derivatio* la «repetición de un lexema con una variación gramatical que afecta a morfemas derivativos [...] *desagradecido/desagradecimiento*»; e il polittoto un'«*annominatio* cuya alteración gramatical se fundamenta en morfemas flexivos [...] *amigol/amigos – estoy/estaré*» (AZAUSTRE e CASAS, 2015: 100-102).

[...] *Corrotta* la gioventù di oggi, *corrotto*  
 il mercato *corrotta* la gente che compra *corrotto* il mercato (24.64, vv. 4-5; ora e  
 sempre i grassetti sono nostri)<sup>10</sup>.

In altri casi, l'autrice si avvale delle paronomasia, come nell'esempio seguente, in cui, tramite la sequenza «vocale+r+vocale» riesce a sottolineare il passaggio dal passato al futuro in un'evoluzione degradante: «e l'*eroe* che *ero* io diventerà la bestia che più nulla vuole» (10.50, v. 5).

La paronomasia compare anche in una sequenza, ripresa almeno in due poesie diverse, che verrebbe a evidenziare la sofferenza di Amelia Rosselli (rispecchiata in uno dei «personaggi» o nell'emittente lirico delle poesie) causata dal freddo rapporto di sua madre con lei: «[...] ella si risvegliò / *lattante, latitante*» (34.74, vv. 2-3)<sup>11</sup> e «al mio cuore *latitante, lattante* in culla» (135.175, v. 10).

Anche se l'iteratività è adoperata impressionisticamente, in modo non sistematico e organico, la ripresa di elementi lessicali all'interno di uno o più componimenti è frequente in un numero significativo delle poesie di *Variazioni 1960-61*, per cui le si può attribuire un valore caratterizzante dell'insieme, cioè ne costituisce uno stilema, anche se non funge da elemento che connota le singole poesie considerate individualmente. Solo in poche di esse, in cui certe parole chiave (in forma identica o modificate) sono collegate a catena<sup>12</sup>, si può indicare che la manifestazione di tale caratteristica serve a creare una struttura che articola il flusso del pensiero a livello dei singoli componimenti. È il caso, ad esempio, della poesia 32.72 in cui vengono sottolineati i termini relativi alla ricerca in solitudine, senza il conforto dell'amore, della bellezza come alternativa all'impossibile conoscenza del divino:

Contro del re dell'universo gridavano *anacoreta* e  
*amorosa*.

*Anacoreta* e *vergognosa*. *Anacoreta vergognosa* si *vergognava*  
 della sua pulchritudine. *Studiava piani* e *etmisfere*  
 senza controllo. Con la bottiglia d'acqua calda addosso  
*studiava piani* e *emisferi*. Con il contagocce della

<sup>10</sup> Anche se, come abbiamo indicato precedentemente, l'uso della figura retorica è tutt'altro che sistematico, dobbiamo sottolineare anche la leggera allitterazione di [g]: gioventù, oggi, gente.

<sup>11</sup> In riferimento a questo solo esempio, afferma Lucia Re nel suo analisi del testo inglese della Rosselli *My Clothes to the Wind*: «L'immagine della madre malata e morente [...] che tuttavia non gradisce il bacio dei figli [...] si sovrappone al ricordo infantile della mammella [...], della madre che allatta, e la pace rassicurante, il riposo che ne sarebbero conseguiti [...], negati alla bambina Amelia. Questa immagine di un mancato e rimpianto allattamento riemergerà anche in *Variazioni belleche...*» (RE, 2013: 46).

<sup>12</sup> Risorsa vicina al tipo di anadiplosi denominata gradazione o climax: «cuando la anadiplosis avanza en unidades sucesivas del verso o prosa, se denomina *gradación* o *clímax*; en este caso, es más frecuente que la repetición de los cuerpos léxicos no sea perfecta» (AZAUSTRE e CASAS, 2015: 99).

*solitudine frenava la sua passione al bello. Con la sua passione al bello frenava la sua corsa alla solitudine.*

Con la sua *passione al bello* decifrava la *solitudine*.  
Lo spettro della *solitudine* gridava! [ecc.] (32.72, vv. 1-10)13.

L'anaforismo<sup>14</sup> può manifestarsi in diverse forme, ma all'interno di un gruppo fisso di variazioni possibili, servendo a creare strutture di sviluppo tematico (in genere tendenti alla staticità, alla verbalizzazione dell'impossibilità di superamento di angosce e ossessioni) all'interno di ogni singola poesia in cui si riscontra. Le forme concrete in cui si produce questo fenomeno sono quattro: anaforismo, anaforismo doppio, semianaforismo e semianaforismo doppio.

Parliamo di anaforismo quando l'intera poesia in cui si riscontra è sviluppata attorno a una sola struttura anaforica, come nel seguente esempio, in cui si adopera la causalità per spiegare inevitabili attività e atteggiamenti dell'emittente lirico<sup>15</sup>:

*Per le cantate* che si svolgevano nell'aria io rimavo ancora pienamente. *Per l'avvoltoio* che era la tua sinistra figura io era decisa a combattere. *Per i poveri* ed i malati di mente che avvolgevano le loro sinistre figure di tra le strade malate io cantavo ancora tarantella la tua camicia è la più bella canzone della strada. *Per le strade* odoranti [...]  
a divieto. *Per il divieto* che ci impedisce di continuare [...] (2.52)<sup>16</sup>.

Adoperiamo il termine anaforismo doppio quando l'intero componimento è strutturato attorno a due schemi anaforici. Nell'esempio riportato di seguito le due strutture sono in chiaro contrasto oppositivo: mentre la prima sottolinea l'impossibilità della certezza, la seconda fissa verità ritenute indiscutibili (o quasi, a tenore del «forse» del penultimo verso):

*Non so se* di tra le pietre spuntate de la indifferenza  
giaccia un tuo gemito: *non so se* fra le vergini chiome  
cada una trombetta: onore, bagliore, precisione

<sup>13</sup> A questo esempio, 32.72 vanno aggiunte le poesie 18.58, 25.65, con il più notevole gioco paronomastico dell'intera raccolta, 46.86 o 98.138.

<sup>14</sup> Siamo consapevoli che l'anafora prevede la ripetizione delle stesse parole (con minime varianti). Noi parleremo in genere di struttura anaforica per indicare anche a inizio di più versetti, frasi o lasse la ripetizione di strutture sintattiche fisse (parallelismo) anche se non coincidono tutte le parole.

<sup>15</sup> Come nell'esempio, non è infrequente trovare combinate all'anaforismo diverse forme di iteratività.

<sup>16</sup> Oltre al ricordato II.42, di questo tipo sono anche i componimenti 42.82, 63.103, 64.104, 81.121, 84.124, 86.126, 92.132, 93.133, 107.147 o 117.157.

della virtù! *Non so se* di tra le pietra spuntate della differenza, esista la commozione. Non rido non piango non rido non chiamo tutto si disfa nell'ombra. *Non so se* di tra le pennella rustiche del tuo mentire, esista una differenza: tra me e te e il belvedere. *Non so se* di tra te e me nel belvedere esista una differenza. Io so che di tra me e te esiste la gloria e la differenza. *Si nasce e si resiste*, – al servizio della libertà. *Si muore e si rinasce*, forse al servizio della libertà: *si muore e si rinasce* in orario (52.92)<sup>17</sup>.

Come si può osservare si tratta di una struttura binaria che, in certo modo, ricorderebbe quella del sonetto, in particolare del sonetto elisabettiano inglese (formato da un primo blocco di tre quartine e da un secondo, che condensa tutto lo sviluppo della poesia, costituito da un distico finale) in quei casi in cui v'è un'evidente sproporzione a favore della prima delle strutture anaforiche, come nell'esempio appena trascritto; inoltre è una poesia di quattordici versetti.

La tipologia più frequente di anaforismo nelle poesie è quella che abbiamo denominato semianaforismo, cioè, l'uso di una struttura anaforica che occupa solo una parte della poesia (può trovarsi all'inizio, alla fine o in mezzo):

*Contro del magazzinoiere* si levava il grido dell'incoscienza *contro del pourboire* coniaivo un'altra frase, quella dell'incertezza. *Contro dell'odio* ringraziavo e perdonavo, contro della tristezza imbracciavo un altro pugnale. *Contro delle lacrime* furtive innalzavo la veracità; *contro della lacrima* del soldato una ragazza potente che non sapeva nemmeno dov'era l'usignolo, l'usignolo potente e solitario. In nome di Cristo e della Vergine Maria che la tua santità sia fatta, così com'è il gioco di ogni giorno. *Contro della debolezza* che si rinsaldi la fede, *contro dell'elefante* traboccante di odio che sia fatta la volontà del cane che seppe quale pesce pigliare. Trappola tesa ed arco rialzati e perdona con un grido di allarme. Se sovente nella birra scorgevo piccoli grappoli d'oro era invece la grazia che balbettava parole sconnesse: fuori del linguaggio dei sensi abbandonati (11.51)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Oltre all'esempio 52.92, presentano questo tipo di struttura le poesie 53.93, 60.100, 76.116, 101.141 o 139.179.

<sup>18</sup> I componimenti, oltre all'esempio 11.51, che presentano forme semianaforiche sono: 1.41, 3.43, 4.44, 7.47, 10.50, 15.55, 16.56, 17.57, 20.60, 26.66, 31.71, 33.73, 39.79, 40.80, 41.81, 43.83, 49.89, 51.9, 54.94, 56.96, 57.97, 61.101, 65.105, 70.110, 71.111, 72.112, 74.114, 77.117, 78.118, 80.120, 82.122, 83.123, 89.129, 90.130, 95.135, 99.139, 108.148, 109.149, 110.150, 119.159, 120.160, 123.163, 125.165, 127.167, 130.170, 133.173 o 134.174.

In alcune occasioni questa tipologia può presentare l'uso di due strutture anaforiche, per cui lo denomineremo semianaforismo doppio; come nel seguente esempio in cui la seconda struttura sembra formulare le conseguenze di quanto esposto tramite la prima:

*Cadevano* tutte le storie dei martiri e *cadeva* la mia precoce  
insonnia. *Cadeva* a pezzi la religione di dio e le tue  
illusioni non erano che le mie fandonie! *Ecco* la morte  
arrivare con il suo bagaglio di precoci violette *ecco*  
la notte farsi molto rapida *ecco* le mie ingratitudini  
intavolarsi ad altri voli, involarsi alla tavola di tutti  
i peccati. Mortale m'apparivo e le tue ingratitudini non  
mi pressavano da tanto vicino ch'io non sapessi quasi  
guidarle. La tua tavola bandita per banditi più forti  
dei miei peccati bruciava ad un filo d'erba: un respiro (73.113)<sup>19</sup>.

L'anaforismo, dunque, funziona come risorsa che dona al testo uno scheletro portante che serve a sviluppare il pensiero lirico sia lungo tutto il componimento sia solo in una parte, ma proporzionalmente significativa, di esso. In questo modo, il primo livello di funzionamento dell'anaforismo è quello della singola poesia, che viene dotata di struttura. Inoltre, dato il gran numero di poesie in cui è presente, ottantacinque (61,15% del totale), svolge anche una funzione unificante dell'intero insieme, costituendosi in uno stilema di *Variazioni 1960-61*. Questo valore agglutinante dei singoli pezzi della raccolta si vede rafforzato dalla circostanza per cui, in alcuni casi, troviamo la stessa struttura ripetuta in due o più poesie successive. Così i componimenti 43.83 e 44.84 sono collegati dall'anafora del periodo ipotetico introdotto da «se» (anche se nella seconda poesia la sequenza che introduce l'anaforismo è «se per»): «*Se* io volevo fiorire sfiorivo. *Se* volevo cadevo. Era per l'estate che / [...]» (43.83, v. 1 e ss.) e «*Se* per il caso che mi guidava io facevo capriole: *se* per / [...]» (44.84, v. 1 e ss.).

Questa situazione, ampliata a quattro testi, si riproduce nei componimenti da 103 a 106 (pp. 143-146), che presentano semianaforismo doppio. Una delle due strutture anaforiche che si riscontrano in ognuno di essi è introdotta da «contro»: «[...] *Contro* / d'ogni tuo barbaglio [...] / [...] *Contro* ogni / malignità [...]» (103.143, v. 4), «*Contro* dello emisfero morto lanciavo sassi nell'acqua. *Contro* / [...]» (104.144, v. 1 e ss.), «*Contro* ogni tentativo della sorte suonava una freccia

<sup>19</sup> In alcuni casi le due strutture anaforiche non si presentano consecutivamente, ma si combinano liberamente, come in 106.146, in cui assumono una disposizione chiasmatica («Contro [...] Nell'aria [...] Nell'aria [...] Contro [...]»). Oltre all'esempio a testo, 73.113, presentano una struttura semianaforica doppia le poesie 8.48, 9.49, 29.69, 36.76, 37.77, 38.78, 44.84, 91.131, 96.136, 103.143, 104.144, 105.145 o 106.146. La poesia 44.84 presenta una situazione molto particolare perché, come ha già sottolineato BALDACCINI (2007: 62-63), il termine che introduce la seconda struttura anaforica, *sempre*, è in rapporto paranomastico con le due parole che iniziano la prima: *se per* («Se per [...] se per [...] Sempre [...] Sempre [...]»).

imbiancata: / la noia. *Contro* [...]» (105.145, v. 1 e ss.) e «*Contro* [...] / *Contro* d'ogni deo sorrideva la fortuna» (106.146, v. 1 e ss.).

Un aspetto che sembra significativo nello studio dell'anaforismo nelle poesie di *Variazioni 1960-61* è la distribuzione della sua frequenza nell'insieme. Infatti, verso la fine della raccolta il numero di poesie senza struttura anaforica sembra aumentare (vedi la tabella in appendice). Il totale di esse nell'insieme è di 54 (di fronte a 85 con strutture anaforiche), vale a dire, il 38,48% del totale. Se ora prendiamo in considerazione gli ultimi 33 componimenti<sup>20</sup> della raccolta, osserveremo che ben 17 di essi mancano di tali strutture, vale a dire, il 51,51%. Se facciamo un'analisi comparativa con il gruppo dei 40 primi componimenti, in cui si accumula anche un numero significativo di poesie senza strutture anaforiche, osserveremo che 16 di essi non presentano tali strutture, cioè, il 40%, una cifra molto più vicina al 38,48% del totale che al 51,51% del blocco finale, sul quale ormai possiamo affermare che presenta una tendenza chiaramente maggiore che il resto della raccolta a eliminare le strutture anaforiche. Il motivo di questa deviazione statistica potrebbe risiedere nel fatto che le poesie di *Variazioni 1960-61* sono ordinate, realmente o idealmente, seguendo la sequenza cronologica di composizione<sup>21</sup> e, dunque, le ultime sarebbero più vicine nel tempo, o nella volontà stilistica dell'autrice, ai componimenti del libro successivo di Amelia Rosselli, *Serie ospedaliera*<sup>22</sup>, che si allontana significativamente dal suo primo volume: le ultime poesie di *Variazioni* costituirebbero, dunque, un ponte di passaggio stilistico verso *Serie ospedaliera*.

Sebbene in *Poesie 1959* si riscontrino alcuni casi di iteratività<sup>23</sup>, questa non costituisce uno stilema indiscutibile dell'insieme come nella seconda sezione di *Variazioni*

<sup>20</sup> Per fare questo calcolo abbiamo identificato il blocco di componimenti in cui sembra aumentare il numero di quelli che non presentano strutture anaforiche (dal 112 fino alla fine, cioè, 28 poesie), a cui aggiungiamo la metà del numero di componimenti con anaforismo fra l'ultima poesia in cui è assente (102) e lo stesso 112, cioè 5 poesie. Dunque, il calcolo percentuale è stato fatto sulle ultime 33 poesie, delle quali 17 non presentano strutture anaforiche.

<sup>21</sup> Sull'ordinamento cronologico dei testi si veda la prima citazione di parole dell'autrice in questo saggio. *Variazioni belliche*, volume pubblicato nel 1964, conterrebbe poesie scritte fra il 1958 e il 1961, mentre *Serie ospedaliera* (1969) editerebbe componimenti redatti fra il 1962 e il 1965, ma sarebbero date piuttosto orientative alla luce del complessissimo percorso compositivo di *Variazioni belliche* descritto in CARBOGNIN (2012: 1279-1292). Si tenga conto, inoltre, che non dobbiamo necessariamente escludere la possibilità di una certa sovrapposizione di lavoro fra i due libri poiché, ad esempio, le due prime poesie, dopo il poemetto *La libellula*, di *Serie ospedaliera* («Per una impossibile gagliarda esperienza» e «settanta pezzenti e una camicia») furono pubblicate per la prima volta in ROSSELLI (1964a).

<sup>22</sup> «[*Serie ospedaliera*] si apre con una sezione dedicata alla prima pubblicazione in volume della *Libellula*, mentre la seconda parte è composta da 83 nuove poesie in cui il tasso di insubordinazione della lingua poetica tocca una soglia di esplicita attenuazione rispetto al poemetto accluso, ma soprattutto nei confronti di *Variazioni belliche* [...] Il ricorso all'anafora, così marcato in *Variazioni belliche*, si riduce in modo sensibile...» (BALDACCI, 2007: 75).

<sup>23</sup> Per fare solo qualche esempio: «quella fila di *perle* tu porti ogn'ora slacciato sul tuo *perleo* / collo...» (2.8, vv. 2-3); «la tua *bruciata* esperienza. Colmo di rimpianto tu / continui a vivere, io *brucio* in un ardore che non / [...] ti livello al suolo *raso* della *rosa* città...» (5.11, vv. 3-4 e 11); «lascia sempre

*belliche*. Vanno segnalate, tuttavia, due poesie (23, p. 29; e 24, p. 30) che presentano un uso intenso della risorsa fino ad avvicinarla a un elemento strutturale (anche se senza raggiungere la densità di utilizzo che vedevamo nei paragrafi precedenti, ad esempio, nel componimento 32.72, di *Variazioni 1960-61*):

l'iddio che brucia tutto tra furgoncino e la pietà, il  
*gran* salame il *gran* universo oh tu *sei* un unico *essere* con  
 una punta sì fine ch'io cangio colore al solo  
 considerarti ma l'uomo con le sue *variegata variopinte* pene  
 (o *gran varietà* del tutto!) mi  
 stringe in un rapporto *sì* crescente o *sì* duro a patirsi *sì*  
 estremamente colpevole, ch'io ne ritardo ogni *usata usanza*  
 [...] (23.29, vv. 1-7).

Anche l'anaforismo è presente in modo più limitato che in *Variazioni 1960-61*; infatti, lo si riscontra in 13.19 e 26.32, come semianaforismo in 3.9, 7.13, 8.14, 17.23, 19.25, 20.26, 22.28 e 29.35 e come semianaforismo doppio in 9.15, 24.30 e 31.35. Si avvalgono, dunque, di questa possibilità strutturale 12 componimenti su un totale di 32, cioè solo il 37,5% (percentuale lontana dal 61,15%, corrispondente a 85 delle 139 poesie di *Variazioni 1960-61*)<sup>24</sup>. Se consideriamo ora la distribuzione delle strutture anaforiche nell'insieme di questa prima parte di *Variazioni belliche*, osserveremo una certa tendenza ad accumularsi nei componimenti della seconda metà (7 del totale di 12), per cui sembrerebbe, se accettiamo come ipotesi che anche i componimenti di *Poesie 1959* possano presentare un ordine cronologico, reale o ideale, come quelli di *Variazioni 1960-61*, che la Rosselli, man mano che maturava la propria poesia negli anni fra il '58 e il '61, si avvicinava sempre più all'uso di forme anaforiche con valore strutturale. Se così fosse, si potrebbe osservare una linea crescente di uso di tali strutture che partirebbe da *Poesie 1959* fino a raggiungere l'apice nei primi cento testi di *Variazioni 1960-61* per poi iniziare a diminuire nei suoi ultimi componimenti verso una riduzione molto evidente riscontrabile in *Serie ospedaliera*<sup>25</sup>.

In realtà, molto più che l'iteratività o le strutture anaforiche, quello che sembra lo stilema caratterizzante di *Poesie 1959* è la ricerca fonico-lessicale, e grafica, tanto in un aspetto «musicale» quanto semantico, che si concentra nella libera creazione

---

appesa là nella *vestiera* quell'unica tuta / non vorrei *vestiare*» (7.13, vv. 7-8); e anche 15.21, 19.25, 23.29, 24.30 o 25.31.

<sup>24</sup> In realtà, la percentuale potrebbe essere ancora più bassa poiché alcune ripetizioni presenti, ad esempio, in 3.9, vv. 19-20: «[...] Non vi fosse questa mia e di altri crudeltà non vi / fossero quelle allungate gambe [...]», in 7.13, vv. 6-7: «[...] oh la notte che non mi lascia andare ma / lascia sempre appesa [...]», o in 9.15, vv. 6-7: «ch'io almeno sogni! l'indifferenza e che le / bionde tirannie (e che la casa dei matti)», non sembrano avere un'entità sufficiente per essere annoverate all'interno delle presenze semianaforiche. Ne abbiamo tenuto conto, tuttavia, per scrupolo di oggettività analitica.

<sup>25</sup> Ovviamente senza tenere conto del poemetto *La libellula*, con cui si apre il volume, scritto nel 1958 anche se rimaneggiato negli anni successivi fino alla pubblicazione.

di parole per associazione, nell'utilizzo e adattamento di termini dialettali e stranieri, nel recupero di (pseudo)arcaismi, nel ricorso al suono puro, e via dicendo, come, ad esempio, nella poesia 12, che si apre in modo grammaticalmente corretto per sbrigliarsi poi in un'orgia linguistica<sup>26</sup> la quale, coerentemente con quanto affermato nell'ultimo verso, è ricondotta *grosso modo* (attenzione, ad esempio, all'indicativo della forma verbale che chiude l'intero componimento) a una normalità linguistica che rispecchierebbe la serenità dell'amore pieno:

Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente  
 ed egli fa disperato, ei  
 più duri sondaggi? tu Quelle  
 scolanze che vi imprissi pr'ia ch'eo  
 si turmintussi sì  
 fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muiei  
 conigli correnti peri nervu ei per  
 brimosi canali dei la mia linfa (o vita!)  
 non stoppano, allora sì, c'io, my  
 iavvicyno allae mortae! In tutta schiellezze mia anima  
 tu ponigli rimedio, t'imbraccio, tu, –  
 trova queia Parola Soave, tu ritorna  
 alla compresa favella che fa sì che l'amore resta (12.18).

In questo modo possiamo costatare che quanto affermato da Amelia Rosselli, forse un po' impressionisticamente, in un'intervista sull'eterogeneo assemblaggio stilistico dei due sottoinsiemi che compongono il dittico del suo esordio poetico sotto forma di libro, è sostanzialmente vero (situazione non sempre scontata quando un artista parla della propria opera):

[...] *Variazioni belliche* ha due parti: la prima, più breve, che è del '59-61, è molto lirica, è molto sciolta, non è astrusa. Tutta la seconda sezione, che è forse la più potente, scritta un paio di anni dopo, ha tutt'altra poetica. Il confronto è fatto di proposito. Non è perché noi scriviamo inconsciamente! Sono perfettamente consapevole che si tratta di due «poetiche» diverse! (Perilli, 2010: 170).

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AZAUSTRE GALIANA, A e CASAS RIGALL, J. 2015<sup>2</sup>. *Manual de retórica española*. Barcellona: Ariel.
- BALDACCI, A. 2007. *Amelia Rosselli*. Roma-Bari: Laterza.
- BARILE, L. 2013. «L'uso di Montale nella poesia di Amelia Rosselli». In: CARPITA e TANDELLO (a cura di). *Quadrati cantoni, cantonate: topografie poetiche di Amelia Rosselli*. Numero monografico di *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, XV (2), pp. 15-29.

<sup>26</sup> Sulla creatività linguistica della Nostra cfr. MANERA (2003) e BISANTI (2007).

- BISANTI, T. 2007. «Un “gioco di fonosillabe”: l’italiano di Amelia Rosselli fra analfabetismo e letterarietà». In: Ead. *L’opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un «distorto, inesperto, esperitissimo linguaggio»*. Pisa: ETS.
- CARBOGNIN, F. 2012. «Presentazione di *Variazioni belliche*». In: ROSSELLI, 2012a. *L’opera poetica*. Milano: Mondadori, pp. 1269-1310.
- CARPITA, C. 2013. «“Spazi metrici”. Tra post-webernismo, etnomusicologia, gestalttheorie ed astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del “nuovo geometrismo” di Amelia Rosselli». In: CARPITA e TANDELLO (a cura di). *Quadrati cantoni, cantonate: topografie poetiche di Amelia Rosselli*. Numero monografico di *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, XV (2), pp. 61-105.
- CARPITA, C. e TANDELLO, E. (a cura di). 2013. *Quadrati, cantoni, cantonate: topografie poetiche di Amelia Rosselli*. Numero monografico di *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, XV (2).
- DERIU, P. 2010. «Ho scritto abbastanza». In: ROSSELLI. 2010. *«È vostra la vita che ho perso». Conversazioni e interviste 1964-1995*. Firenze: Le Lettere, pp.172-180.
- GIOVANNUZZI, S. 2013. «La mente dattilografica». In: CARPITA e TANDELLO (a cura di). *Quadrati cantoni, cantonate: topografie poetiche di Amelia Rosselli*. Numero monografico di *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, XV (2), pp. 111-130.
- MANERA, M. 2003. «Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli». In TANDELLO, E. e DEVOTO, G. (a cura di). *Trasparenze*. Numero monografico su Amelia Roselli, 17-19, pp. 227-252.
- PERILLI, P. 2010. «Tra le lingue». In: ROSSELLI. 2010. *«È vostra la vita che ho perso». Conversazioni e interviste 1964-1995*. Firenze: Le Lettere, pp. 167-171.
- RE, L. 2013. «Melina morde la mela. Il linguaggio affamato di Amelia Rosselli». In: CARPITA e TANDELLO (a cura di). *Quadrati cantoni, cantonate: topografie poetiche di Amelia Rosselli*. Numero monografico di *Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura*, XV (2), pp. 43-57.
- ROSSELLI, A. 17 settembre 1963. «Venti quattro poesie». *Il menabò di letteratura*, 6, pp. 42-69.
- 1964a. «Variazioni belliche». In: BALESTRINI, N. e GIULIANI A. (a cura di). *Gruppo 63. La nuova letteratura. 34 scrittori. Palermo ottobre 1963*. Milano: Feltrinelli, pp. 309-311.
  - 1964b. *Variazioni belliche*. Milano: Garzanti.
  - (s. d. [ma 1995]). *Variazioni belliche*. Prefazione di Pier Paolo Pasolini. PERILLI, P. (a cura di). Roma: Fondazione Piazzolla.
  - 2010. *«È vostra la vita che ho perso». Conversazioni e interviste 1964-1995*. A cura di M. VENTURINI e S. DE MARCH (a cura di). Firenze: Le Lettere.
  - 2012a. *L’opera poetica*. GIOVANNUZZI, S. et alii (a cura di). Milano: Mondadori.
  - 2012b. «Spazi metrici». In: ROSSELLI. 2012a. *L’opera poetica*. Milano: Mondadori, pp. 181-189.
  - 2012c. «Introduzione a “Spazi metrici”». In: ROSSELLI. 2012a. *L’opera poetica*. Milano: Mondadori, pp. 1277-1279.
- SALVIATI, G. 2010. «Il linguaggio della realtà». In: ROSSELLI. 2010. *«È vostra la vita che ho perso». Conversazioni e interviste 1964-1995*. Firenze: Le Lettere, pp. 125-131.

Appendice<sup>27</sup>

POESIE 1959													
	A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT. <sup>27</sup>		A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT.
1					+		17			*			
2					+		18					+	
3			*				19			*			
4					+		20			*		+	
5					+		21					+	
6					+		22			*			
7			*				23					+	*
8			*				24				*		*
9				*			25					+	
10					+		26	*					
11					+		27					+	
12					+		28					+	
13	*						29			*			
14					+		30					+	
15					+		31				*		
16					+		32					+	

VARIAZIONI 1960-61													
	A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT.		A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT.
1			*				71			*			
2	*						72			*			
3			*				73				*		
4			*				74			*			
5					+		75					+	
6					+		76		*				

<sup>27</sup> Indichiamo solo i componenti in cui l'iteratività ha valore strutturante. A.: anaforismo; A. D.: anaforismo doppio; S.: semianaforismo; S. D.: semianaforismo doppio; S. S.: senza struttura anaforica; IT.: iteratività con capacità strutturante (non indichiamo, dunque, tutte le poesie che presentino ripetizioni iterative).

VARIAZIONI 1960-61													
	A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT.		A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT.
7			*				77			*			
8				*			78			*			
9				*			79					+	
10			*				80			*			
11			*				81	*					
12					+		82			*			
13					+		83			*			
14					+		84	*					
15			*				85					+	
16			*				86	*					
17			*				87					+	
18						*	88			*			
19					+		89			*			
20			*				90			*			
21					+		91				*		
22					+		92	*					
23					+		93	*					
24					+		94					+	
25					+	*	95			*			
26			*				96				*		
27					+		97					+	
28					+		98					+	*
29				*			99			*			
30					+		100					+	
31			*				101		*				
32				*		*	102					+	
33			*				103				*		
34					+		104				*		
35					+		105				*		
36				*			106				*		

VARIAZIONI 1960-61													
	A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT.		A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT.
37				*			107	*					
38				*			108			*			
39			*				109			*			
40			*				110			*			
41			*				111		*				
42	*						112					+	
43			*				113					+	
44				*			114					+	
45					+		115					+	
46					+	*	116					+	
47					+		117	*					
48					+		118					+	
49			*				110			*			
50					+		120			*			
51			*				121					+	
52	*						122					+	
53	*						123			*			
54			*				124					+	
55					+		125			*			
56			*				126					+	
57			*				127			*			
58					+		128					+	
59					+		129					+	
60	*						130			*			
61			*				131					+	
62					+		132					+	
63	*						133			*			
64	*						134			*			
65			*				135					+	
66					+		136					+	

VARIAZIONI 1960-61													
	A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT.		A.	A. D.	S.	S. D.	S. S.	IT.
67					+		137			*			
68			*				138					+	
69					+		139		*				
70			*										

### *Poesie 1959*

32 poesie; ambito da 2 versi (10, 13) a 27 versi (1). Numero totale di versi: 313. Media di versi per poesia: 9,78.

Componenti senza strutture anaforiche: 20 (62,5%); componenti con strutture anaforiche (ma cfr. nota 24): 12 (37,5%).

### Legature

Legatura per iteratività: 26 (con anaforismo) – 27 (senza strutture anaforiche).

### *Variazioni 1960-61*

139 poesie; ambito da 1 verso (100, 116) a 25 versi (75). Numero totale di versi 1447. Media di versi per poesia: 10,41.

Componenti senza strutture anaforiche: 54 (38,85%); componenti con strutture anaforiche: 85 (61,15%).

### Legature

1. Componenti senza strutture anaforiche:

1.1. Legature per anaforismo fra componenti senza strutture anaforiche: 5-6, 27-28.

1.2. Legature per iteratività fra componenti senza strutture anaforiche: 54-55, 79-80.

2. Componenti con strutture anaforiche:

2.1. Legature per anaforismo fra componenti con strutture anaforiche: 43-44, 103-104-105-106.

2.2. Legature per iteratività fra componenti con strutture anaforiche: 37-38.