

UCLA

Carte Italiane

Title

Per una poetica dell'inclinazione: Scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/37b4m0pj>

Journal

Carte Italiane, 2(11)

ISSN

0737-9412

Author

Carpita, Chiara

Publication Date

2017

DOI

10.5070/C9211031006

Copyright Information

Copyright 2017 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Per una poetica dell'inclinazione: scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli

Chiara Carpita
University of Oxford

L'intreccio tra biografia e poesia nell'opera di Amelia Rosselli è stato spesso oggetto di riflessione da parte della critica.¹ La poesia di Rosselli, sebbene lontana dalla poesia *confessional*, è intrecciata al suo vissuto in modo inscindibile; non è possibile infatti interpretare la sua opera, come sostiene Lucia Re, senza tenere conto di aspetti biografici fondamentali come il *background* plurilingue, la formazione musicale, ma anche le esperienze traumatiche che hanno segnato la sua esistenza.²

In questo articolo mi propongo di indagare i meccanismi retorici usati da Rosselli per rappresentare l'esperienza del trauma e il suo superamento. Ho costruito la mia analisi a partire dalla fusione di due prospettive teoriche: gli studi sulla rappresentazione del trauma nella letteratura di Kali Tal e l'etica femminista della cura di Carol Gilligan e Adriana Cavarero.³ L'opera di Tal nasce in contrapposizione ai *Trauma Studies* di ispirazione psicoanalitica freudiana e junghiana. Molti di questi lavori, sottolinea l'autrice, sono anche il prodotto della Yale School, ovvero hanno anche una matrice postmoderna (si ispirano, cioè, al lavoro di Jacques Derrida e Paul De Man).⁴ L'analisi di Tal invece fa riferimento alle teorie su trauma e memoria che tengono conto delle recenti acquisizioni nel campo degli studi postcoloniali, femministi e afro-americani.⁵ Il metodo psicoanalitico, secondo Tal, si dimostra fallimentare quando si tratta di spiegare eventi traumatici che accadono in un contesto di oppressione a lungo termine basata su discriminazione razziale, di genere o classe. L'obiettivo di Tal è quello di reintrodurre una dimensione etico-politica nell'interpretazione del legame trauma-memoria dei testi letterari, dimensione invece assente nei *Trauma Studies*, prodotti di un sapere unidimensionale: bianco, occidentale e maschile.

Nel caso della poesia di Rosselli la risposta ai traumi privati (l'essere donna in una società patriarcale, la malattia mentale, le difficoltà finanziarie) e collettivi (la guerra, la persecuzione fascista) diventa atto politico nella prassi poetica: l'io poetico dimostra come sia possibile resistere alla violenza e costruire una società non violenta solo ispirandosi all'etica relazionale che si oppone alla logica capitalista patriarcale. L'"umanesimo rivoluzionario" di Rosselli si esprime nella sua "inclinazione" verso gli altri, gli ultimi, con i quali si identifica.⁶ Rileggere la poesia

rosselliana a partire da questa prospettiva teorica mi ha permesso poi di proporre una nuova interpretazione della temporalità circolare che caratterizza i suoi testi.⁷

“ERAVAMO DEI RIFUGIATI”: LA CONDIZIONE *METECA*

Il riconoscimento della grandezza della poesia di Rosselli non è stato immediato. Attorno alla sua opera si sono concentrati alcuni pregiudizi e *cliché* critici persistenti come quello della presunta oracularità della sua poesia, fraintendimento incoraggiato dalla celebre lettura di Pier Vincenzo Mengaldo che descriveva la poesia rosselliana come l'espressione dell'“abbandono al flusso buio e labirintico della vita psichica.”⁸ Oracularità e quindi mancanza di ordine, di un progetto organico, di controllo sulla materia poetica, sono caratteristiche che possono facilmente essere ricondotte al ruolo subordinato da sempre imposto alle donne nell'economia binaria del sistema metafisico.⁹ Nell'ordine simbolico patriarcale l'alterità femminile è associata all'irrazionalità, al corpo e alla natura contrapposta alla razionalità del *logos*.

Il ritardo della critica italiana nel considerare Rosselli una delle più grandi voci del Novecento è stato determinato anche dalla mancata appartenenza di Rosselli a gruppi o correnti letterarie. Come ha giustamente messo in evidenza Emmanuela Tandello, “la critica ha premuto il pedale dell'estraneità con forza forse eccessiva.”¹⁰ Nella lettura di Mengaldo la poesia di Rosselli era considerata “un fenomeno in sostanza unico” nel panorama della letteratura italiana, irriducibile a qualsiasi descrizione, assimilabile a tradizioni straniere come la poesia metafisica inglese e il surrealismo francese.¹¹ Un destino analogo è toccato a un'altra grande autrice, Elsa Morante, come leggiamo nel profilo del Meridiano Mondadori a lei dedicato: “questo Autore, letterariamente, non si sa da dove venga [...] fuori da ogni regola, estranea a qualsiasi tradizione consacrata dal Novecento [...] la scrittura della Morante non lascia intravedere modelli.”¹² Tandello ha però rivendicato per Rosselli una posizione centrale nel canone letterario italiano, restituendo un senso filosofico e antropologico alla sua condizione di *straniera*:¹³

Se è tuttora possibile definire Amelia Rosselli come la grande Étrangère della tradizione italiana, ciò avviene in virtù di quella estraneità e disappartenenza tipiche dello straniero, “faccia nascosta della nostra identità,” che fin dall'inizio ne informano la vicenda umana e permettono alla sua poesia di incarnare quello sguardo dall'esterno che risulterà essenziale e portante di tutta la sua scrittura.¹⁴

Rosselli aveva rifiutato con forza la definizione pasoliniana di cosmopolita, rivendicando invece la propria condizione di rifugiata politica in fuga: “Cosmopolita è chi sceglie di esserlo. Noi non eravamo dei cosmopoliti; eravamo dei rifugiati.”¹⁵ A mio avviso il concetto più adatto per descrivere la condizione

esistenziale e politica di Rosselli è quello di *meteco*. Nella Grecia antica il meteco, spiega Madelyn Detloff nell'illuminante saggio *The Persistence of Modernism*, era considerato un *outsider* "dependent upon the goodwill of a citizen sponsor in order to remain within the polis. Thus he or she operated within the polis without being fully enfranchised by it."¹⁶ La stessa Antigone, che è stata una figura di riferimento per l'opera letteraria rosselliana (come per quella di Virginia Woolf) si definisce *meteca* "after being sentenced by Creon, thus calling attention to both her statelessness and expulsion from the familial."¹⁷ La celebre frase di Woolf sul senso di esclusione che caratterizza la condizione femminile nel mondo è citata da Detloff come emblema dell'essere *meteca*: "as a woman I want no country. As a woman my country is the whole world."¹⁸ Rosselli, come Woolf, era consapevole del suo isolamento, come racconta in un'intervista, dove descrive il senso di estraneità sperimentato a Roma come donna sola che viveva in condizioni di povertà: "con uno stipendio di mezza giornata ho visto e conosciuto Roma con l'ottica di una persona molto povera e dal punto di vista di un 'giovannotto'. Perché a Roma era impossibile affittare una stanza ad una donna sola. Non l'ho visto fare nel mio ambiente."¹⁹

Nella persona di Rosselli si concentrano i segni della diversità e della marginalità: rifugiata politica; figlia di Carlo Rosselli martire antifascista e dell'attivista Marion Cave; plurilingue ma nei primi anni di soggiorno in Italia ancora straniera nella lingua italiana che viene riconquistata a poco a poco; donna sola nell'Italia degli anni '50 senza un reddito fisso e in continua lotta con le difficoltà economiche (come testimoniato anche dalle lettere al fratello John conservate presso il Fondo Rosselli di Pavia in cui Amelia chiede continuamente aiuti finanziari); infine, l'elettroshock e lo stigma della malattia mentale. La sua realtà biografica ha un forte significato politico che Rosselli trasforma nella sua poesia in racconto universale dei mali umani: la povertà, la giustizia, la libertà, la violenza sono i motivi centrali della sua opera. L'io rosselliano nelle varie maschere letterarie assunte, nella confusione tra io/tu e nello scambio maschile/femminile, si caratterizza sempre come voce dai margini, il *fool* che prende parola contro il potere del *logos* e la violenza, l'ingiustizia sociale della *polis*:

devo dire che la figura centrale, benché possa sembrare quella di una donna con esperienza, o meno, amorosa, è quella del giocoliere, il *fool* shakesperiano, e dunque sa di far teatro. Tutto l'intero *Sleep*, sotto sotto, tragico o giocoso, è sempre in meno, non in mano, non al re o alla regina o a Amleto o al principe o ai vari personaggi immaginari del teatro o di mia invenzione. È *the fool* che mi impressionò enormemente [...] È lì che parla dal popolo, dal fossato come in Amleto, ed è lì che s'immagina essere cattolico o essere metafisicizzante o di essere John Donne o al suo posto o di chiacchierare come fanno i popolani nelle commedie di Shakespeare in una specie di presa in giro

dell'inglese elisabettiano che è davvero, davvero una specie di scherzo nonsensico continuo nella prosa, in mezzo alle poesie di Shakespeare. Allora, la figura interprete è quella del giocoliere, o dell'arlecchino.²⁰

SCRITTURA DEL TRAUMA E PERSISTENZA DEL MODERNISMO

La natura politica della voce poetica di Rosselli, i temi affrontati dalla sua opera e le scelte stilistiche che danno voce a un discorso dalla forte valenza etica mi hanno portato a riconoscere nella sua poesia ciò che Detloff chiama *the persistence of Modernism*. La critica statunitense individua un *modernist patching* nelle opere di alcuni autori di lingua inglese contemporanei che affrontano i temi della guerra, della perdita, del trauma. Detloff, usando il concetto informatico di *patching*, sostiene che il passato si comporti come un *patch* che continua a funzionare nel presente, soprattutto quando ci troviamo di fronte ad eventi dalla portata traumatica notevole che sono destinati a sedimentare nella memoria collettiva di intere generazioni come le due guerre mondiali.²¹

Detloff rilegge il modernismo come un insieme di opere che hanno affrontato il tema della violenza e della perdita in un periodo dominato dal trauma collettivo dei conflitti mondiali. Le strategie retoriche elaborate da autrici come Virginia Woolf, Gertrude Stein, Hilda Doolittle o di autori come T.S. Eliot per descrivere la devastazione, la perdita e costruire un messaggio anti-bellico di resistenza contro la violenza dilagante, che Detloff ritrova negli autori contemporanei da lei presi in esame, sono presenti anche nella scrittura di Rosselli. Una scrittura del trauma che trova nella letteratura il riscatto al proprio destino individuale e collettivo segnato dalla perdita. Tal, nel saggio *Worlds of Hurt*, fornisce una descrizione illuminante dei meccanismi retorici messi in atto nella scrittura di sopravvissuti/e che ci permette di leggere i testi rosselliani secondo un'ottica inedita. Rosselli rifugge la scrittura di tipo autobiografico, vuole che il suo messaggio non sia considerato come il racconto privato della propria vicenda personale, ma il racconto allegorico dell'esistenza umana. Come spiega Tal, la letteratura del trauma nasce dall'esigenza che gli esseri umani hanno di ri-raccontare la storia dell'esperienza traumatica subita. Detloff chiama la scrittura delle/dei sopravvissute/i letteratura della resilienza (*resilience*) e mette in evidenza come debba essere riconosciuta ai traumi *privati*, come l'abuso sessuale e la discriminazione omofoba, la stessa forza politica in termini di denuncia della violenza e richiesta di cambiamento dei traumi *collettivi* come quello dell'evento bellico. In Rosselli trauma privato e trauma collettivo sono due facce della stessa medaglia, i due aspetti si rinforzano a vicenda, l'uno rimanda all'altro come in un gioco di specchi. La Storia entra nella sua vicenda privata segnando precocemente la sua vita con la perdita del padre attivista e la sua stessa malattia porterà il segno della persecuzione subita durante la sua infanzia. La resilienza, come spiega Detloff, rappresenta una forma complessa di adattamento a circostanze traumatiche, un

adattamento che non implica la cancellazione del passato ma piuttosto, come abbiamo visto con il “patch,” un modo di integrarlo nel “continuously emerging present,” cosicché il trauma subito si trasformi in atto politico.²² Come sostiene Wendy Brown, citata da Detloff, l’identità politicizzata “enunciates itself, makes claims for itself, only by entrenching, restating, dramatizing, and inscribing its pain in politics.”²³ La poesia diventa strumento di denuncia della violenza: “la morte, lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia e il disagio, la povertà e il demonio sono le mie cassette dinamitarde.”²⁴ Il linguaggio bellico usato in *Variazioni belliche* e nella *Libellula* esprimono questa volontà di lotta attraverso la poesia. Se è vero che la definizione di scrittura del trauma è applicabile all’intera opera rosselliana, è particolarmente calzante per *Variazioni belliche* proprio per la presenza del motivo bellico, inteso non solo come evento i cui echi sono vivi nella memoria di Rosselli ma anche come guerra privata dell’io poetico che lotta per la sopravvivenza, contro i fantasmi di un passato di perdita, lutto reiterato, abbandono, solitudine. Alcune delle caratteristiche principali dello stile rosselliano possono essere rilette come tentativo di esprimere l’inesprimibile, una catena di eventi traumatici che hanno interrotto la giovinezza (si pensi al ricorrere del tema dell’adolescenza perduta di cui parla Tandello) e hanno bloccato i ricordi al momento in cui si sono verificati.²⁵ Rosselli aveva dichiarato in un’intervista come il trauma fosse al centro della grande letteratura. Si tratta di un raro caso in cui l’autrice fa riferimento alla propria sofferenza personale e alla sua condizione di straniera in patria:

Insomma ci deve essere il trauma di mezzo per creare un poeta originale. E questo mi dispiace dirlo perché la sofferenza del trauma e dell’essere stranieri in patria tua non è piacevole, non è piacevole che l’arte nasca dalla sofferenza. [...] oggi abbiamo un punto di vista sull’arte, specie l’arte poetica o letteraria, per cui la sofferenza crea il genio, nasce l’originalità dal disastro, familiare, le morti violente, le nevrosi gravissime. [...] al momento abbiamo grossi scrittori se hanno sofferto. Non posso che constatarlo, constatare.²⁶

Tra le caratteristiche della scrittura del trauma elencate da Tal, alcune in particolare sono utili per interpretare la poesia rosselliana: la tematizzazione del problema dell’inesprimibilità, la moltiplicazione dell’io letterario e il legame tra trauma e memoria.²⁷ Per quanto riguarda la questione dell’impossibilità di esprimere attraverso le parole un vissuto traumatico, Detloff individua in Woolf la presenza dell’espedito retorico dell’*apophasis*, uno strumento per affermare attraverso la negazione qualcosa che altrimenti sarebbe impossibile da esprimere.²⁸ Anche nella poesia rosselliana la negazione compare con grande frequenza. Rosselli usa l’espressione di derivazione montaliana *io non so* in modo reiterato, in particolare nella *Libellula*, accentuando in modo parossistico

il concetto negato.²⁹ Questa espressione è presente nella lirica di apertura di *Variazioni belliche*: “Io non so / quale vuole Iddio da me / [...] Non so più chi va e chi viene.”³⁰ La condizione di *non sapere* esprime l'estrema vulnerabilità dell'io poetico, il suo disorientamento, la paralisi esistenziale e la sua dipendenza dall'altro amante-Dio che è descritto proprio attraverso la negazione, come colui che non è presente, che rifiuta di rispondere al suo grido di aiuto (“non si muoveva per sì picciol cosa”).³¹ L'uso della negazione esprime spesso il rifiuto dell'io poetico di partecipare alla vita: “non rido non / piango non rido non chiamo tutto si disfa nell'ombra”; “Io non cercavo / nessun piacere, nessuna gloria”; “Non posso dimenticare il tempo [...] / Non voglio mangiare, non voglio vivere – grido / che ricade nella tua fame. / Non posso fumare nell'attesa di una bellezza”.³²

Anche il tentativo dell'io poetico di “ritrovarsi,” di ricostruire la propria identità frammentata si esprime attraverso la negazione, l'io poetico ha perso la speranza di ricomporre la propria storia interrotta dal trauma (“perché non spero mai ritrovare me stessa”), allo stesso tempo però non può fare a meno di ritornare ossessivamente alla ricerca del sé (“eccomi di ritorno in me stessa”) processo che si trasforma in una sorta di auto-imprigionamento:

Perché non spero tornare giammai nella città delle bellezze
eccomi di ritorno in me stessa. Perché non spero mai ritrovare
me stessa, eccomi di ritorno fra delle mura. Le mura pesanti
e ignare rinchiudono il prigioniero.³³

Il secondo elemento individuato da Tal che è presente in modo evidente nella poesia rosselliana è quello che la teorica chiama *double-consciousness*, un concetto ripreso da William E.B. Du Bois per descrivere le strategie messe in atto dagli afro-americani per fronteggiare i traumi ripetuti a causa del razzismo. Si tratta di un processo dissociativo che i/le sopravvissuti/e rappresentano nelle loro narrazioni. Gli interpreti hanno notato in più occasioni come la poesia rosselliana metta in scena un dialogo fittizio io-tu, dove la presenza fantasmatica del tu, più che riferirsi a una persona reale, è da interpretarsi come l'interiorizzazione della presenza inquietante dei morti oppure come dialogo mistico.³⁴ Credo che il processo di moltiplicazione dell'io poetico debba essere letto come riproduzione nello spazio letterario del disorientamento dell'io reale nello spazio e nel tempo causato dal trauma. Un esempio significativo è rappresentato dall'esperienza descritta nelle prose in inglese di *Primi Scritti*, “My Clothes to the Wind” e “A Birth”: la protagonista lotta per recuperare il suo passato, ma è come se non riuscisse a ricomporre la propria identità. Entrambe le prose tentano di ricostruire la storia personale dell'io poetico interrotta dal trauma. “My Clothes to the Wind” ripercorre il periodo dell'adolescenza a Londra prima e dopo la scomparsa improvvisa della madre, che aveva causato in Amelia una forte perdita di memoria, che aveva superata solo

attraverso l'analisi con Bernhard.³⁵ La prosa descrive il profondo senso di sradicamento e spaesamento della protagonista: lo spazio e il tempo si intrecciano in una ricostruzione paradossale che segue una logica alternativa, che ricorda la “narrative distortion and nonsensical explanations” dei romanzi di Carroll *Alice in Wonderland* e *Through the Looking-Glass*, intertesti fondamentali di questa prosa:³⁶ “Two years before the eighteen we were where we are at eighteen but went instead where seventeen might spread itself until the better conscience of eighteen might newly bring us out of the smells of London.”³⁷

Nella descrizione dello spazio in cui è ambientata la vicenda torna più volte l'immagine di una stanza dove i confini interno-esterno sono violati e l'io narrante cambia continuamente il punto di vista: quello che è osservato può essere contemporaneamente la stanza o la città (“If I'd allowed myself to see them another focus might have been trees and crumbling walls”).³⁸ L'uso della ripetizione che caratterizza il testo, il succedersi degli eventi senza una relazione di causa-effetto, l'annullamento della dimensione temporale in una sorta di “continuous present” (“now” and “today” che ricorrono nel testo rosselliano vanno collocati in una dimensione atemporale)³⁹ riproducono l'immobilità della malattia, la mente che tenta ossessivamente di recuperare il proprio passato (“sick frame of mind even now looping over today's effort at irresponsibility”) nello sforzo quotidiano di liberarsi dai sensi di colpa. Il verbo “to loop” descrive il movimento circolare della coazione a ripetizione, il vortice del pensiero ossessivo-distruttivo dell'io narrante. La presa di coscienza (“recognition”) sarà possibile soltanto alla fine di un percorso conoscitivo intrapreso attraverso il racconto.⁴⁰

Un motivo che ricorre nel testo è l'impossibilità di ricordare dell'io narrante che deriva dalla mancata elaborazione del lutto e costringe la protagonista in una condizione di vita con i morti.⁴¹ I genitori scomparsi sono rappresentati come spettri o cadaveri che assumono atteggiamenti persecutori nei confronti della figlia. La madre morta è accompagnata da spiriti, la sua presenza è minacciosa: “An indifferent number of spirits, not she alone, will haunt and wisp about in the quiet.”⁴² La parte centrale del testo, quella che è stata composta nel 1952, contiene il lamento per la scomparsa dei genitori che diventa accusa ai fantasmi che le impediscono di vivere a causa del senso di colpa:⁴³ “Glib mother! Melt, my father, though her bosomed cervice, and dry the ink within her, tell her soft she's wrong to have me chained to rest her pumping heart, so I'll not stir to conquer hungered flesh of father.”⁴⁴

La stessa riflessione su trauma e memoria è centrale in “A Birth.” In questa prosa è l'infanzia—i primi anni trascorsi a Parigi prima dell'assassinio del padre—l'oggetto della *quête* (“And were there domes in the white air of Paris in the white hard shapes of light of child?”).⁴⁵ L'io narrante compie un viaggio a ritroso per riconquistare lo spazio e il tempo della propria nascita in cerca di una risposta, una via d'uscita dal proprio imprigionamento nel lutto. Il momento della nascita, un pomeriggio di domenica, è associato all'immagine di una chiesa che torna

continuamente nel testo: “Sunday is the typical afternoon of a dreary birth and cry place, the child fakes remembrance of the curve of the vault of the church straining on its cardinal position, child who regains memory as a load of bread is turned, is child with no childhood.”⁴⁶ I luoghi della memoria della bambina senza infanzia (*child with no childhood*) sono ricordi fittizi, costruiti (*the child fakes remembrance*): il verbo *to fake* (fingere) compare nel testo ogni volta che si tenta di ricordare. Nella finzione del ricordo, che è quindi materia letteraria anziché realtà (“the church flapped it wise and wrecked standard of a full grown laze smothered to fake poetry”)⁴⁷ l’io narrante tenta di ricostruire il proprio passato irrecuperabile, ma la narrazione sembra immobile, una continua ripetizione di ricordi sconnessi senza alcuna evoluzione. Questo procedimento stilistico ricorda il concetto di “insistence” elaborato da Gertrude Stein: il meccanismo della ripetizione da lei usato nei suoi romanzi non rappresenta una coazione a ripetere, ma un modo di raccontare gli stessi eventi in un diverso momento del presente introducendo ogni volta una lieve, impercettibile variazione.⁴⁸ Il meccanismo musicale della variazione usato da Rosselli funziona in modo analogo. La narrazione caratterizzata dall’*insistence* presuppone l’assenza di memoria, l’impossibilità del ricordo, come accade anche in “My Clothes to the Wind.” Le scelte stilistiche sono evocate nell’*imagery* della prosa in un processo di rispecchiamento formacontenuto: sono numerose le immagini legate alla figura del cerchio che alludono all’eterno ritorno dell’uguale, alla circolarità dell’esistenza nel binomio nascita-morte, dagli elementi architettonici della chiesa evocata (“coupole”, “vault”, “pantheon”), al ricorrere del verbo *to curve*, (“curve the triangle out of escape and the landscape into curved belonging”, “the curved baked point of childhood”, “Look further at the steeple which has bent to curve the dome unrested”) fino al “turning point” (“The child fakes a turn on the wide turning point of the circled Square”), allusione alla quadratura del cerchio e al verso di T.S. Eliot “at the still point of the turning word,” presente anche nel *Diario in tre lingue*:⁴⁹

The child fakes a turn on the wide turning point of the circled Square [...] the child stares at its memory and swings uncertain of reality. The child stares. The child is there. The child is gone, marauding again the escape or the verity of recollections furnished by grandparents, with their withered joy of separation, their joy of faultless life in a canyon! Look askance again: the child lifts the veil and the turned point of vault and church is no other than a preparation for the death of mysterious seeders, wild guardians, gross politicians.⁵⁰

Il legame tra trauma e memoria è un tema centrale in tutta la produzione poetica di Rosselli. I testi di *Variazioni* sono a questo proposito emblematici: l’intera raccolta è caratterizzata dall’uso sistematico del periodo ipotetico e di strutture simil-sillogistiche che evocano la forma del sorite.⁵¹ Il *se* veicola il tema del

dubbio: l'io poetico si interroga su delle possibilità che sono però espresse all'imperfetto, si tratta quindi di eventi passati e di conseguenza ormai immutabili. Le persone che subiscono un trauma, soprattutto quelle che soffrono di sindrome da stress post-traumatico, tornano ossessivamente con la memoria all'evento scatenante.⁵² Il momento del trauma comporta una sospensione temporale, un punto fermo, che provoca il disorientamento spazio-temporale dell'io narrante che ripercorre ossessivamente a ritroso il proprio passato nel tentativo di liberarsi di un ricordo doloroso. La letteratura ha un ruolo costruttivo nel superamento del trauma. Come fa notare Tal, nella letteratura del trauma si trova con grande frequenza il motivo della ricomposizione dei frammenti del proprio io attraverso il racconto.⁵³ Le due prose in inglese "My Clothes to the Wind" e "A Birth" si concludono con l'espressione *Sample of recognition* che allude alla condizione frammentata dell'io poetico, che grazie al racconto riesce comunque a recuperare frammenti memoriali, a creare un'unità del sé nel racconto. La letteratura del trauma nasce come tentativo di riscatto contro la violenza subita: raccontare significa riscrivere la propria storia.⁵⁴ I mondi creati da Rosselli nella sua produzione poetica rappresentano un tentativo di rovesciamento del passato che nella realtà non può più essere cambiato. Come vedremo dall'analisi di alcuni testi di *Variazioni belliche* che potremmo definire modernisti è possibile interpretare la temporalità circolare dominata dalla ripetizione come superamento politico del trauma subito, una strategia per riaprire i possibili, vivere un'altra vita nel mondo al di là dello specchio della letteratura.

LA RISPOSTA POLITICA AL TRAUMA: UNA POETICA DELL'INCLINAZIONE

Adriana Cavarero nel saggio *Inclinazioni* mette a confronto "due paradigmi posturali che afferiscono a due diversi modelli di soggettività": quello della posizione eretta incarnata dall'"uomo retto," la cui verticalità "funge da principio e da norma della sua postura etica" ed è riconducibile "all'ontologia individualista," e quella dell'inclinazione, del tendere verso l'altro, quando l'io viene scalzato "dal suo baricentro interno per farlo pendere in fuori, 'su oggetti o persone'".⁵⁵ Quest'ultimo modello rappresenta un'ontologia relazionale. Cavarero riprende la contrapposizione tra io relazionale e io autonomo-individualista da Carol Gilligan. Nel celebre saggio *In a Different Voice* Gilligan descrive un'etica femminile della cura che crede nell'importanza del punto di vista personale e nel ruolo fondamentale delle emozioni nell'elaborazione di un discorso morale che si differenzia dalla tradizione della filosofia morale maschile basata sull'elaborazione di principi astratti e formali che pretendono di essere universali. Gilligan individua un legame fondamentale tra morale e identità e a partire da questo presupposto rivendica l'importanza di rifondare il discorso morale a partire da un'io relazionale, in quanto la conoscenza di noi stessi come individui autonomi si sviluppa solo in un contesto relazionale.⁵⁶ L'etica della cura rappresenta quindi la premessa teorica che permette a Cavarero di immaginare un ordine politico

alternativo a quello patriarcale, organizzato cioè su archetipi posturali femminili come quello dell'inclinazione materna. L'inclinazione, contrapposta alla rettilineità, diventa il modulo di una "geometria rivoluzionaria" dove "dall'asserzione di una soggettività autoconsistente e separata si passa ad una soggettività aperta e relazionale."⁵⁷ La postura eretta del "soggetto libero e razionale affrancato da ogni vincolo" lascia spazio a una vulnerabilità, originaria e strutturale come quella del bambino appena nato che si affida completamente alla madre.⁵⁸ Il legame tra vulnerabilità e relazionalità diventa un "nodo ontologico e inscindibile."⁵⁹ La poesia di Rosselli rivendica proprio questa necessità di un'ontologia relazionale che si opponga alla logica della violenza. L'io poetico rosselliano è un soggetto decentrato, che rifiuta le opposizioni binarie e non teme la propria vulnerabilità, che diventa anzi strumento politico di denuncia, "resistenza muta" come dice Cavarero.⁶⁰ All'interno della poetica rosselliana riveste un ruolo fondamentale la messa in discussione della centralità dell'io poetico, una scelta che ha soprattutto radici etiche: l'obiettivo dichiarato della sua poesia è che l'individualità espressiva diventi "parola che esprima gli altri," "i poveri," "gli analfabeti," "i malati di mente," "le donne," "i morti."⁶¹ La raccolta *Variazioni belliche* in particolare dà voce all'urgenza etica di contrastare la violenza a partire dall'immedesimazione con il destino degli ultimi: nel dittico "Contiamo infiniti morti" e "Contiamo infiniti cadaveri" è contenuto un appello alla pace e alla giustizia sociale che rappresenta il cuore del messaggio etico-politico rosselliano. La necessità della *pietas*, della compassione, viene contrapposta alla distruzione del male, dell'ingiustizia, della guerra, della morte:

Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana
 Siamo il cadavere che flotta su della sua passione!
 La calma non mi nutriva il solleone era il mio desiderio.
 Il mio pio desiderio era di vincere la battaglia, il male,
 la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità
 dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni
 d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere
 d'ogni fandonia: la crudeltà a parte il gioco riposto attraverso
 il filtro dell'incoscienza. Amore amore che cadi e giaci
 supino la tua stella è la mia dimora.

Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un ritornello
 che non mi fregava ma ero fregata da essa! La linea della
 demarcazione tra poveri e ricchi.⁶²

Contiamo infiniti morti! la danza è quasi finita! la morte,
 lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia,
 e il disagio, la povertà e il demonio sono le mie cassette

dinamitarde. Tarda arrivavo alla *pietà* – tarda giacevo tra dei conti in tasca disturbati dalla *pace* che non si offriva. Vicino alla morte il suolo rendeva ai collezionisti il prezzo della gloria. Tardi giaceva al suolo che rendeva il suo sangue imbevuto di lacrime la *pace*. Cristo seduto al suolo su delle gambe inclinate giaceva anche nel sangue quando Maria lo travagliò.

Nata a Parigi travagliata nell'epopea della nostra generazione fallace. Giacuita in America fra i ricchi campi dei possidenti e dello Stato statale. Vissuta in Italia, paese barbaro. Scappata dall'Inghilterra paese di sofisticati. Speranzosa nell'Ovest ove niente per ora cresce.

Il caffè-bambù era la notte.

La congenitale tendenza al bene si risvegliava.⁶³

I due testi presentano numerose analogie sul piano tematico e formale: è presente in entrambe la figura retorica dell'enumerazione o *elencatio* per descrivere la condizione umana (“la battaglia, il male, / la tristezza, le fandonie, l'incoscienza, la pluralità / dei mali le fandonie le incoscienze le somministrazioni / d'ogni male, d'ogni bene, d'ogni battaglia, d'ogni dovere / d'ogni fandonia”; “la morte, / lo scoppio, la rondinella che giace ferita al suolo, la malattia, / e il disagio, la povertà e il demonio sono le mie cassette / dinamitarde”)⁶⁴. Una figura presente anche nei *Four Quartets* di T.S. Eliot, opera amata da Rosselli, in particolare nella descrizione della danza cosmica in “Burnt Norton,” intertesto fondamentale di “Contiamo infiniti morti!”⁶⁵ Le due liriche condividono una prospettiva allegorica-universale ed esprimono la stessa diagnosi della società contemporanea contenuta in *The Waste Land*: “Siamo l'ultima specie umana, / siamo il cadavere che flotta.”⁶⁶ 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; Rosselli usa il neologismo *flotta* per *fluttua*, 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 Tamigi, trasportata come da una corrente in un'atmosfera infernale. Il motivo centrale attorno al quale si articolano i due testi è il risvegliarsi della “tendenza al bene,” “la bontà” dell'io poetico, ovvero la sua presa di coscienza dell'ingiustizia che domina il mondo, “la linea di demarcazione tra poveri e ricchi,” e la volontà di combatterla. Questo motivo è intrecciato a quello della caduta; in entrambi i testi sono presenti alcuni versi che ci permettono di comprendere il legame caduta-*pietas*: “Amore amore che cadi e giaci / supino la tua stella è la mia dimora. / Caduta sulla linea di battaglia. La bontà era un

ritornello / che non mi fregava ma ero fregata da essa!"; "La rondinella che giace ferita al suolo. [...] / La congenitale tendenza al bene si risvegliava."⁶⁷

Il motivo della caduta, che, come ha fatto notare Tandello, ricorre con grande frequenza nella poesia di Rosselli, è centrale per la sua poetica⁶⁸ L'io poetico rosselliano viene rappresentato nell'atto di cadere, una caduta che è spesso provocata proprio dal sentimento della *pietas* ("Con la pietà cadevo disfatta"), da cui nasce un senso di responsabilità e protezione nei confronti dell'altro inerme, sentimento espresso nell'atto di risollevare chi è caduto.⁶⁹ "Il tuo cadere era la mia disdetta ma anche la mia speranza di risollevarti!"; "Io mi fingevo pazza e correvo a sollevare I pazzi dal suolo, come fiori spetalati."⁷⁰

Esiste un legame tra la vulnerabilità dell'io poetico rosselliano espressa dal cadere e la sua capacità di compattare, nel senso autentico di *cum patere*, soffrire con gli altri. Il soggetto poetico vulnerabile che prende parola "per i poveri e i malati di mente," proprio per la sua condizione di svantaggio sociale ed economico ("la mia povertà invece mi spronava ad opere di bene"; "Conducevo una vita piena di stenti")⁷¹ si identifica totalmente con il destino delle persone ai margini della società. In alcuni testi di *Variazioni belliche* l'io poetico diventa la voce della "rivincita dei poveri di spirito," colei che incita i poveri alla rivolta ("Comare d'Italia svegliatevi / dal lungo letargo infallibile: le vostre teste puntate / su delle teste calve dei signori appartengono a dio").⁷² Il riferimento evangelico è evidente: il discorso della montagna, conosciuto anche come *Beatitudini*, pronunciato da Gesù alla folla si apre proprio con la promessa rivolta ai poveri di spirito, definiti beati perché destinati ad ereditare il regno dei cieli. La rilettura in senso rivoluzionario delle *Beatitudini* ricorda quella di Pasolini nel film *Il Vangelo Secondo Matteo*, dove Gesù è interpretato proprio da un giovane rivoluzionario, Enrique Inzaqui.⁷³

Cavarero, riprendendo le teorizzazioni di Emmanuel Levinas e Hannah Arendt, parla dell'"ontologia del vulnerabile", colei che "svincolandosi finalmente dalle maschere belligeranti del soggetto," "impone una pausa emotiva al primato della violenza, una muta resistenza."⁷⁴ In "Contiamo infiniti cadaveri" e "Contiamo infiniti morti!" la caduta dell'io poetico ("Caduta sulla linea di battaglia"), dell'amore ("Amore amore che cadi e giaci / supino") e della "rondinella che giace ferita al suolo", correlativo oggettivo del martirio dell'innocente, sono la conseguenza della violenza universale.⁷⁵ La risposta dell'io poetico è la denuncia, i suoi versi sono "cassette dinamitarde" e l'emergere della *pietas* che diventa strumento politico di lotta: "La congenitale tendenza al bene si risvegliava"; "La bontà era un ritornello / che non mi fregava ma ero fregata da essa!"⁷⁶ La pietà-compassione provoca la caduta dell'io poetico, perché non è possibile distogliere lo sguardo dalla sofferenza del mondo. Le cadute rosselliane ricordano quelle dantesche, in particolare il celebre svenimento nella conclusione del canto quinto dell'*Inferno*, quando Dante cade per effetto della compassione provata per la sorte di Francesca. Un'altra fonte evidente è il Vangelo. In alcune liriche di *Variazioni* sono evocate le cadute di Cristo durante il Calvario, "Jesù che cadde

disfatto.”⁷⁷ In particolare “Il Cristo trainava” è incentrata su una *via crucis* “deformata”, dove il Cristo è oggetto e agente di metamorfosi perturbanti (“Il Cristo incrociato era una colomba”; “Il Cristo deformava il mondo in mille maniere, catacombe delle sue lacrime”) e l’io poetico stesso diventa una figura cristologica che prende sulle sue spalle la Croce e cade:

Io salivo i gradini della
 pietà molto ben concentrata in se stessa, con la croce quadriforme
 della sua durezza alle spalle. [...]
 Io che cado supina dalla croce m’investo della
 sua mantella di fasto originario.⁷⁸

Il calvario dell’io poetico così come quello di Cristo è un atto d’amore che nasce dalla pietà-carità (salivo i gradini della pietà). La bontà dell’io poetico, la sua etica della cura che la porta ad *inclinarsi* sugli altri (era per te che cadevo e rinascevo) ricorda l’amore sacrificale di Cristo destinato a non essere riconosciuto e rifiutato: “[...] Un ribelle / disfatto della sua propria disposizione / al bene si sorvegliava ansioso di finirla / con il male. Il mondo sorvegliava molto / stanco della prigionia. La sua propria / disposizione al bene lo imprigionava.”⁷⁹

Si vedano a questo proposito i seguenti testi:

La bontà non si cura né di gratitudine né di amore disse
 il grande pescecane oramai intavolato altrove. Sempre
 delicata e di una grande bontà la fanciulla con le lunghe
 trecce bianche s’addormentava sul sofà. Sempre amando
 e sempre sospirando essa si sdraiava sul sofà ed attendeva la portata
 dell’amore.⁸⁰

[...] Se
 nella gigantesca pretesa di sapere più degli altri io mi perdevo
 non era per il vuoto che lussureggiava fuori della finestra
 ma per la pienezza che non ammetteva intralci. Convocata
 a battere le mani essa rialzava le barriere del vuoto e
 cadeva nel largo tranello del suo cuore buono. Cadevano
 insieme alle sue fantasie le ultime rapaci volpi del deserto.⁸¹

Desiderava cose impossibili: amicizia
 e fedeltà. Cercava sorridente la prova della sua malizia:
 lei stessa carpiva, – od era trattenuta dalla gente? Malizia
 che imperi nel mio sangue violaceo di violetta abbandonata
 io ti perdono: ma muore il cuore. [...]

Lei mirava ad un fine
Rimasi per terra e caddi supina.⁸²

La “figliola col cuore devastato,” la ragazza “sempre docile e scontenta,” la fanciulla “sempre delicata e di una grande bontà,” cade “nel largo tranello del suo cuore buono.”⁸³ È “il ribelle disfatto della sua propria disposizione al bene,” ansioso di vedere la fine del male, ma che in realtà resta imprigionato dalla sua stessa bontà che non gli garantisce né gratitudine, né che il suo amore sarà ricambiato (“La bontà non si cura né di gratitudine, né di amore”).⁸⁴ Esiste una dialettica tra la volontà di amare della fanciulla (“sempre amando e sempre sospirando ed attendeva la portata dell’amore”) che desidera cose *impossibili*: amicizia e fedeltà, e che per questo è destinata a cadere-soccombere (“Rimasi per terra e caddi supina”), e il cinismo del mondo, rappresentato dal correlativo oggettivo delle “ultime rapaci volpi del deserto.” Il mondo dominato dalla violenza e dall’assenza di compassione è rappresentato da una personificazione come entità chiusa in se stessa, il cui desiderio è incentrato esclusivamente sulla soddisfazione della propria brama:

Fuori d’ogni violenza
contemplavo il mondo e inneggiavo alla pace perduta. Ritrovavo
le sette piaghe. Le piaghe del mondo rotondo e ricurvo bramoso
su di se stesso.⁸⁵

In una realtà così ostile il *bene* è destinato a seguire un destino analogo a quello dell’io poetico, cadere supino su un letto di morte: “Il bene cadeva supino disteso sul letto / bocconi fra delle sue quattro candele morte. La notte / lo reinvolgeva nel suo scialle misterioso fatto di / lana grassa e smorta – un vero inferno.”⁸⁶

Il motivo della pietà nell’opera rosselliana è declinato anche in senso mistico: pietà come rappresentazione artistica che ritrae il momento in cui la Vergine accoglie tra le sue braccia il Cristo morto depresso dalla Croce. A questo proposito è utile tornare alle osservazioni di Cavarero, in quanto la studiosa descrive l’inclinazione materna analizzando un’opera d’arte, il quadro di Leonardo da Vinci *Sant’Anna, la Madonna e il Bambino con l’agnello*. Cavarero fa notare l’“inclinazione molto accentuata della figura di Maria,” “piegata sul figlio.”⁸⁷ Questo inclinarsi in un atteggiamento protettivo e accogliente nei confronti del Bambino rappresenta per Cavarero l’emblema del modello relazionale la cui origine è il legame madre-figlio. Cavarero non fa riferimento alla pietà, ma anche in quel caso torna lo stesso movimento inclinato, lo sporgersi della Madonna sul Cristo morto che giace riverso tra le sue braccia nel tentativo disperato di proteggere il proprio figlio dalla morte.

La pietà è evocata nel testo di apertura di “Cantilena,” dove viene rappresentato l’io poetico che accoglie tra le sue braccia l’amico Rocco morto; nel componimento successivo ci si rivolge a lui chiamandolo Cristo:

Dopo che la luna fu immediatamente calata
Ti presi fra le braccia, morto.

Un Cristo piccolino
a cui m'inchino
non crocefisso ma dolcemente abbandonato
disincantato⁸⁸

Anche in *Variazioni belliche* è possibile rintracciare gli echi del motivo della pietà:

Perversa m'incammino per la città che duole
delle sue ferite. Perversa mi dolgo della brutalità ma
vi cado supina con un bambino in braccio. Tale la brutalità
che svengano anche i santi alla vista del sangue che cola
brutto dai suoi buchi.⁸⁹

Nel testo citato sembra che Rosselli fonda l'immagine della Vergine con Bambino con quella della pietà: l'io poetico cade "con un bambino in braccio," ma nei versi successivi si fa riferimento al "sangue che cola brutto dai suoi buchi," chiara allusione alla crocifissione. La presenza dei santi evoca la scena tipica dei dipinti sacri dove i santi incorniciano la rappresentazione della Madonna con il Cristo.

Anche in "Contiamo infiniti morti!" è possibile individuare una fusione tra il tema della nascita del Cristo e quello della morte e quindi della pietà:

Tardi giaceva al suolo che rendeva il suo sangue
imbevuto di lacrime la pace. Cristo seduto al suolo su delle
gambe inclinate giaceva anche nel sangue quando Maria lo
travagliò.⁹⁰

Il riferimento al sangue imbevuto di lacrime fa supporre che si alluda al sacrificio di Cristo, inoltre la parola chiave *pietà* compare pochi versi prima ("Tarda arrivavo alla pietà"). Cristo è rappresentato "seduto al suolo su delle / gambe inclinate": la posizione delle gambe della Vergine sembra alludere alla scena della nascita ("quando Maria lo travagliò").⁹¹ Ma anche nella pietà le gambe di Maria sono inclinate per accogliere il corpo del Cristo morto; inoltre, Cristo è *seduto al suolo*: come nella scena della pietà, il corpo è adagiato per terra con Maria che lo accoglie in modo protettivo sul suo grembo. Il testo infatti traccia un parallelo tra il sangue imbevuto di lacrime della crocifissione e il sangue del momento della nascita. I due poli nascita-morte vengono fusi, il Cristo morto torna nelle braccia di Maria come bambino appena nato.

È possibile tracciare un parallelo tra quella che potremmo chiamare la poetica dell'inclinazione rosselliana e la concezione circolare del tempo che caratterizza

la sua opera poetica.⁹² Cavarero, commentando un passo di Arendt sulla nascita, oppone al finalismo della temporalità lineare, che descrive la vita umana come una linea retta che corre dalla nascita alla morte, una temporalità circolare, che mette al centro l'inizio, la nascita anziché la morte: "Se è la natalità, invece che la mortalità, a confrontarsi con l'antica figura del cerchio, l'inizio viene in primo piano e, spezzando la circolarità del movimento naturale, clamorosamente la interrompe [...] L'inesorabilità della morte è soppiantata dall'imprevedibilità dell'inizio."⁹³ La temporalità circolare e l'uso della ripetizione nei testi di Rosselli esprimono il desiderio, segnato dal trauma della perdita, di tornare indietro al momento precedente l'evento traumatico, alla gioventù interrotta dal lutto.⁹⁴ La poesia rappresenta una nuova nascita, in quanto l'atto creativo come la nascita è "l'evento di una possibilità allo stato puro."⁹⁵ L'io poetico può tornare alla vita, cambiare il corso del destino, ricostruendo l'armonia perduta, uno stato di pace precedente all'avvento del trauma.

Il tema della caduta, centrale nella poesia di Rosselli, rappresenta un vero e proprio manifesto di poetica: una poetica dell'inclinazione. La poesia rosselliana come quella modernista mette in atto delle strategie per il superamento del trauma privato e collettivo dell'evento bellico, lo sradicamento, la perdita dei propri cari. La resilienza, la reazione all'evento traumatico avviene grazie alla letteratura che permette di raccontare un'altra storia, quella dell'utopia di un mondo governato dalla compassione. La letteratura veicola il desiderio del soggetto di un ritorno all'origine, a quella adolescenza perduta che si tenta di recuperare nel racconto. Se il trauma congela il tempo al momento della perdita della propria identità violata, frantumata e dispersa, la scrittura può risarcire il soggetto rimettendo in gioco i possibili, in quanto permette di interrogare di nuovo quelle possibilità che sono state negate: la vita interrotta può riprendere il suo ciclo. L'etica relazionale, il desiderio per l'altro da sé, che è alla base della poetica rosselliana, si riflette nella forma del testo che si oppone all'ordine normativo delle dicotomie maschile-femminile, logico-prelinguistico, scrittura-oralità, razionalità-corpo.

Il movimento circolare richiama il momento dalla nascita e spezza il finalismo che chiuderebbe il soggetto nell'inevitabilità della morte conseguente al trauma, senza nessuna possibilità di riscatto. La scrittura, la creazione, *a room of one's own*, accolgono le istanze del trauma e rimettono in gioco la vita; è la nuova nascita del soggetto: "un bambino è nato tra noi," come dice Arendt.⁹⁶ Per questo il tempo delle donne è ciclico: esiste sempre la possibilità potenziale di *mettere al mondo il mondo*, in questo caso la poesia come nuova nascita, speranza, riscatto dalla morte.

Note

1. Si veda a questo proposito Andrea Cortellessa, “Figlia della guerra,” in “*Se dalle tue labbra uscisse la verità.*” *Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa, Atti del convegno del Circolo Rosselli dell’8-9 giugno 2006*, ed. Stefano Giovannuzzi (Quaderni del Circolo Rosselli 3, 2007); Alberto Casadei, “La cognizione di Amelia Rosselli: per un’analisi delle ‘Variazioni belliche’”, *Strumenti critici* XXIV 1 (2009); Lucia Re, “Amelia Rosselli: poesia e guerra”, *Carte Italiane* 2 (2007); Emmanuela Tandello, “La poesia e la purezza: Amelia Rosselli”, in Amelia Rosselli, *L’opera poetica*, ed. Stefano Giovannuzzi et al. (Milano: Mondadori, 2012), xi.

2. Lucia Re, “Amelia Rosselli: a Life of Poetry,” in Amelia Rosselli, *War Variations* (Los Angeles: Seismicity Editions, 2016).

3. Kali Tal, *Worlds of Hurt. Reading the Literature of Trauma* (Cambridge: Cambridge University, 1996). Ho utilizzato la versione aggiornata del testo, nella quale l’autrice ha aggiunto un intero capitolo, disponibile in rete all’indirizzo <http://worldsofhurt.com/chapter-one/>; Adriana Cavarero, *Inclinazioni. Critica della rettitudine* (Milano: Raffaello Cortina, 2013); Carol Gilligan, *In a Different voice. Psychological theory and women’s development* (Cambridge: Harvard University Press, 1982).

4. L’autrice si riferisce in particolare ai seguenti lavori: Lawrence Langer, *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory* (Yale: Yale University Press, 1991); Shoshana Felman and Dori Laub, *Testimony: Crises Of Witnessing In Literature, Psychoanalysis, And History* (New York: Routledge, 1992); Cathy Caruth, introduction to *Trauma: Explorations In Memory* (Baltimore: Johns Hopkins, 1995); Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, And History* (Baltimore: Johns Hopkins, 1996).

5. Si vedano in particolare: William E. B. Du Bois, *Writings* (New York: Library of America Gates, 1986); Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey: A Theory Of African-American Literary Criticism* (New York: Oxford University Press, 1988); Paul Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity And Double Consciousness* (Boston: Harvard University Press, 1993); bell hooks, *Sisters Of The Yam: Black Women And Self-Recovery* (Boston: South End Press 1993); Andrea Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women* (New York: E. P. Dutton, 1989); Judith Herman, “Recognition and Treatment of Incestuous Families,” *International Journal of Family Therapy* 5 (1983): 81-91. Diane E. H. Russell, *The Secret Trauma: Incest in the Lives of Girls and Women* (New York: Basic Books 1986).

6. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, ed. Monica Venturini e Silvia De March (Firenze: Le Lettere, 2010), 40. Per approfondimenti rimando al saggio di Nelson Moe, “At the margin of Dominion: The Poetry of Amelia Rosselli”, *Italica* 2, 1992. Si veda anche l’introduzione di Gian Maria Annovi alla recente edizione trilingue di *Impromptu: Amelia Rosselli, Impromptu. A Trilingual Edition* (Montreal: Guernica Editions, 2015) e la mia recensione al volume <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/nota-introductiva-a-a-rosselli-impromptu-a-trilingual-edition/>.

7. Re, riprendendo il saggio di Julia Kristeva, *Le temps du femmes*, fa riferimento alla “temporalità non lineare” delle donne, un tempo ciclico che si ripete (Re, “Variazioni su Amelia Rosselli”, *Il Verri*, 3-4, 1991, 137).

8. *Poeti del Novecento*, ed. Pier Vincenzo Mengaldo (Milano: Mondadori, 1998), 995.

9. Helene Cixious, *Sorties*, citata in Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale* (Milano: Feltrinelli, 2003).

10. Tandello, “La poesia e la purezza,” xi.

11. *Poeti del Novecento*, 994.

12. Morante, *Opere*, ed. Carlo Cecchi e Cesare Garboli (Milano: Mondadori, vol. II, 1988), 1653.

13. Un'opinione oggi largamente condivisa, ma che stentava a decollare anche dopo la scomparsa di Rosselli, negli anni '90, quando per la maggioranza degli accademici italiani la sua opera era pressoché sconosciuta. È anche grazie al lavoro di critica militante svolto da pioniere come Re, Tandello e in seguito da altri/e specialisti/ste che il Meridiano Rosselli è stato finalmente realizzato.

14. Tandello, “La poesia e la purezza,” xiii.

15. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, 117.

16. Madelyn Detloff, *The Persistence of Modernism* (Cambridge: Cambridge University, 2009), 7.

17. *Ibid.* Sulla figura di Antigone nella poesia rosselliana si veda Tandello, *La fanciulla e l'infinito* (Roma: Donzelli, 2007), 43-49.

18. Detloff, *The Persistence of Modernism*, 7.

19. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, 151.

20. *Ibid.*, 278. Si veda anche Tandello, “La poesia inglese di Amelia Rosselli”, in Amelia Rosselli, *Sleep* (Milano: Garzanti, 1992), 217.

21. “The concept of ‘patching’ is an intriguing metaphor for the working of (old fashioned) human memory because the patch- a bit of new code that inserts itself into an already existing program in order to shore up security vulnerabilities or to smooth out conflicts that prevent certain operations from running properly- so is more than cover an existing gap; it changes the very functioning of the program [...]. A set of discourse that crystallized during a time of escalating loss, retribution and violence from 1914 to 1946, modernism did not end neatly with the end of World War II. Read as whole century, rather than as two halves separated by the war, the arc of the twentieth century might be imagined as parabola-shaped, with World War II at the vertex of a curve that begins and ends with uncannily symmetrical constellations of troubling social formations, from xenophobic nationalism to state-sponsored homophobia, to interethnic violence. Because modernism has been with us for over a century and does not promise to become obsolete in the near future, understanding its persistence is instructive for twenty-first century readers facing the ethical and political complications of widespread suffering and loss.” Detloff, *The Persistence of Modernism*, 2-3.

22. *Ibid.*, 15.

23. La citazione di Wendy Brown (si veda Detloff, *The Persistence of Modernism*, 24) è tratta da *States of Injury: Power and Freedom in Late Modernity* (Princeton: Princeton University Press, 1995), 74.

24. Rosselli, *Variazioni belliche*, in *L'opera poetica*, 46.

25. Tanello, *La fanciulla e l'infinito*, 6-9.

26. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, 334.

27. Si veda Tal, *Worlds of Hurt*.

28. "Woolf uses this technique of negation and then performative affirmation to great rhetorical effect in her writing—suggesting that something is impossible, then proceeding to perform the very thing that can't be done," Detloff, *The Persistence of Modernism*, 27.

29. Si vedano Laura Barile, "L'uso di Montale nella poesia di Amelia Rosselli", *Moderna 2* (2013); Francesco Carbognin, "Variazioni belliche", in Rosselli, *L'opera poetica*, 1297.

30. Rosselli, *Variazioni belliche*, 71.

31. Sul rapporto tra l'io poetico e Dio-amante rimando al mio saggio in corso di pubblicazione "La stanza di Amelia. Percorsi di lettura nella biblioteca di Amelia Rosselli", San Marco dei Giustiniani, 2018.

32. Rosselli, *Variazioni belliche*, 92, 55 e 115.

33. *Variazioni belliche*, 160.

34. PSI veda Tanello, *La fanciulla e l'infinito*, 4 e Tatiana Bisanti, "Il dialogo negato: tentazione mistica e ricerca del 'tu' nella poesia di Amelia Rosselli", *Nuova rivista di letteratura italiana*, 1-2 (2004).

35. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*.

36. Hugh Haughton, introduction to Lewis Carroll, *Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass* (London: Penguin, 1998), lviii.

37. Rosselli, "My Clothes to the Wind," *Primi Scritti*, in *L'opera poetica*, 510. Sulla presenza dell'intertesto carrolliano in "My Clothes to the Wind" si veda Tanello, "Alle fonti del lapsus: pun, portmanteau, wordscape", *Trasparenze*, 17-19 (2003), 177 e Carpita, "Primi Scritti" in Amelia Rosselli, *L'opera poetica* 1398-1399.

38. Ibid.

39. Gertrude Stein, "Composition as Explanation," in *Selected writings of Gertrude Stein*, ed. Carl Van Vechten (New York: Random House, 1962), 456-467.

40. Rosselli, "My Clothes to the Wind", in *L'opera poetica*, 510.

41. Tanello, *La fanciulla e l'infinito*, 6-9.

42. Rosselli, *Primi Scritti*, 509.

43. Sulla genesi di "My Clothes to the Wind" rimando al mio commento a *Primi Scritti* in *L'opera poetica*, 1398-1399.

44. Rosselli, *Primi Scritti*, 512.

45. Ibid., 660.

46. Ibid., 657.

47. Ibid., 659.

48. “Then we have insistence, insistence that in its emphasis can never be repeating, because insistence is always alive and if it is alive it is never saying anything in the same way because emphasis can never be the same not even when it is most the same that is when it has been taught,” (Gertrude Stein, “Portrait and Repetitions,” in *Lectures in America*, London:Virago, 1988).

49. Rosselli, *Primi Scritti*, 657, 659.

50. Ibid.

51. Lo stile di *Variazioni* è caratterizzato dalla presenza di paralogismi: l'io poetico mette in scena un'argomentazione il cui obiettivo non è quello di dimostrare, di ricercare la verità, ma quello di attaccare la logica, il meccanismo stesso di sopravvivenza del *Logos*. Nei testi di Rosselli la logica viene rovesciata assumendone le sembianze, imitandone i meccanismi: gli pseudosillogismi rosselliani evocano la struttura sintattica del sillogismo ipotetico, ma non hanno valore dimostrativo-assertivo. Spesso si configurano come catene di premesse (*se*) con una conclusione che interroga lo statuto di realtà più che affermarlo. Il sorite in retorica indica «un cumulo di premesse o una sequenza di sillogismi tronchi», si tratta di un'argomentazione sofistica usata dagli scettici greci per dimostrare l'impossibilità di distinguere il vero dal falso. Sono numerosi i componimenti costruiti come un sorite dove ogni ipotesi ne contiene un'altra in un processo di potenziale perpetua *mîse en abyme*. Questo potrebbe essere collegato al potere sovversivo di ribaltamento della logica che i testi rosselliani mettono in atto. A questo proposito il testo “Se per il caso che mi guidava” è emblematico: l'uso dei due punti nella catena di ipotesi espresse dal periodo ipotetico ricorda proprio la struttura del sorite. Per approfondimenti si veda: Chiara Carpita, “Spazi metrici tra post-webernismo, etnomusicologia, Gestalttheorie e astrattismo. Sulle fonti extra-letterarie del ‘nuovo geometrismo’ di Amelia Rosselli”, *Moderna 2* (2013).

52. Sul legame trauma-memoria si veda Judith Herman: “Long after the danger is past, traumatized people relive the event as though it were continually recurring in the present. They cannot resume the normal course of their lives, for the trauma repeatedly interrupts. It is as if time stops at the moment of trauma. The traumatic moment becomes encoded in an abnormal form of memory, which breaks spontaneously into consciousness, both as flashbacks during waking states and as traumatic nightmares during sleep. Small, seemingly insignificant reminders can also evoke these memories, which often return with all the vividness and emotional force of the original event. Thus, even normally safe environments may come to feel dangerous, for the survivor can never be assured that she will not encounter some reminder of the trauma. Trauma arrests the course of normal development by its repetitive intrusion into the survivor's life.” (Judith Herman, *Trauma and Recovery, The Aftermath of Violence- from Domestic Abuse to Political Terror* (New York: Basic Books, 1992), 47.

53. “The theme of drawing together fragments into a whole is found again and again in the literature of trauma: re-piecing a shattered self,” Tal, *Worlds of Hurt*, 137-138.

54. 53 “Though life rarely provides neat endings, storytellers can use stories to provide what real life cannot. In fact, storytellers may find their invented endings even more satisfying than the events upon which their tales are based,” Ibid., 132-133.

55. Cavarero, *Inclinazioni*, 18.

56. “We know ourselves as separate only insofar as we live in connection with others, and that we experience relationship only insofar as we differentiate other from self”, Gilligan, *In a Different voice*, 63.

57. Cavarero, *Inclinazioni*, 170.

58. Ibid.

59. Ibid.

60. Gian Maria Annovi ““e l’una era donna e l’altro non era un uomo.” Lingua, corpo e scambio di genere nella *Libellula*,” in *La furia dei venti contrari. Variazioni Amelia Rosselli*, ed. di Andrea Cortellessa (Firenze: Le Lettere, 2007), con testi inediti e dispersi dell’autrice. Rimando per approfondimenti anche alla mia tesi di dottorato ““Rebellion to the Gods”. Dialogue and conflict with Tradition from *Primi Scritti* to *Variazioni belliche* in the poetry of Amelia Rosselli,” Diss. University of Oxford, 2014.

61. Rosselli, *Variazioni belliche*, 45, 10, 42, 135, 46. Si veda anche la seguente citazione: “L’esperienza è unica perché è anche di altre persone non considero un individuo un isolato. Basta cercare la parola che esprima gli altri. Questo è un grosso problema: cos’è un poeta che tocca gli altri? è un poeta che esprime anche gli altri,” Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, 56.

62. Rosselli, *Variazioni belliche*, 45.

63. Ibid., 46, corsivo mio.

64. Ibid., 45-46.

65. Carpita, “At the 4 pts. of the turning world.” Dialogo e conflitto con l’opera di T. S. Eliot nella poesia di Amelia Rosselli,” *Per leggere* 22 (2012). La danza macabra (*la danza è quasi finita!*) dell’elencazione dei mali che affliggono l’esistenza umana riecheggia la danza cosmica di *Burnt Norton*. Ma la danza del testo rosselliano rappresenta una sorta di rovesciamento della danza armonica del creato che si muove sotto l’influenza dello *still point*: “The *dance* along the artery [...] / At the still point, there the *dance* is, but neither arrest nor movement. [...] / Except for the point, the still point, there would be no *dance*, and there is only the *dance*. [...] / The inner freedom from the practical desire / The release from action and suffering, release from the inner / And the outer compulsion, yet surrounded / By a grace of sense, a white light still and moving. / Erhebung without motion, concentration / Without elimination, both a new world / And the old made explicit, understood / In the completion or its partial ecstasy, / The resolution of its partial horror.”

66. Rosselli, *Variazioni belliche*, 45.

67. Ibid.

68. Tandello, “Il volo della Libellula”, *Galleria* 1/2 (1997).

69. Rosselli, *Variazioni belliche*, 120.

70. Ibid., 109 e 53.

71. Ibid., 53; 60; 70. Si veda anche “Per i poveri ed i malati / di mente che avvolgevano le loro sinistre figure di tra / le strade malate io cantavo ancora” (Ibid., 42).

72. Rosselli, *Variazioni belliche*, 67. Sui poveri in ispirito e più in generale sul motivo della povertà, la miseria, la fame, si veda Rosselli, *Variazioni belliche*, 42, 43, 50, 66, 85. Sul motivo della povertà, la miseria, la fame rimando alla mia tesi di laurea “Amelia Rosselli ‘fra i primi gigante della passione’: per un’idea forte di letteratura”, (Università degli studi di Pisa, 2004), 148-162.

73. Si accenna qui ad un’affinità tra l’opera rosselliana e il film di Pasolini che potrebbe essere oggetto di ulteriori approfondimenti se si considera che Rosselli incontra Pasolini nel 1962 e che *Variazioni belliche* sarà pubblicato nel 1964, anno di uscita del film. Sul rapporto Rosselli-Pasolini si veda: Amelia Rosselli, *Lettere a Pasolini. 1962-1969*, ed. di Stefano Giovannuzzi (Genova: San Marco dei Giustiniani, 2008); Stefano Giovannuzzi, Silvia de March, “Cronologia” in *L’opera poetica*, LXXIX-XCIII; Gabriella Palli Baroni, “Fratellanza e destino: Amelia Rosselli e Pier Paolo Pasolini”, *Moderna* 2 (2013).

74. Cavarero, *Inclinazioni*, p. 26.

75. Rosselli, *Variazioni belliche*, 45.

76. Ibid.

77. Ibid., 117

78. Ibid., 119.

79. Ibid., 117.

80. Ibid., 114

81. Ibid., 99.

82. Ibid., 64.

83. Ibid., 48; 84.

84. Ibid., 114.

85. Ibid., 138.

86. Ibid., 72.

87. Cavarero, *Inclinazioni*, 135.

88. Rosselli, “Cantilena” in *L’opera poetica*, 517.

89. *Variazioni belliche*, 107.

90. Ibid., 45.

91. Ibid.

92. Re e Tandello sono state le prime studiose ad aver analizzato in modo sistematico il meccanismo di ripetizione-variazione nei testi di Rosselli con l’uso massiccio di tutte le figure della ripetizione: Re, “Variazioni su Amelia Rosselli”, *Il Verri* 3-4 (1993); Tandello, “Il volo della Libellula.” Per approfondimenti tra uso delle figure della ripetizione ed etnomusicologia rimando anche al capitolo 2 della mia tesi di dottorato “Rebellion to the Gods”.

93. Cavarero, *Inclinazioni*, 155.

94. Si veda a questo proposito Tandello, *La fanciulla e l’infinito*.

95. Ibid.

96. Citazione contenuta in Cavarero, *Inclinazioni*, 150. Si tratta di Hannah Arendt, *Vita activa* (Milano: Bompiani, 1988), 182.