

Ambra Zorat

## **Intorno a libertà e prigionia: alcune riflessioni su *Variazioni Belliche* di Amelia Rosselli**

**R**IFERENDOSI AL SUO PRIMO LIBRO *Variazioni Belliche* (1964) Amelia Rosselli ha affermato di aver voluto «esprimere il nascere e il morire di una passionalità da principio imbrigliata e contorta, poi sfociata in lotta e denuncia» (Rosselli 1968: p. 210). La raccolta dal respiro poematico che si sviluppa attraverso 170 componimenti è scandita dall'impiego ossessivo di vocaboli di origine bellica (pugnale, rivoltella, spada, sciabole, brandire, sventrare, cadaveri, battaglia, combattere, soldati, elmi, granate... per non citare che alcuni significativi esempi) che testimoniano di una guerra che si apre su diversi fronti. Dallo scontro amoroso, perché *Variazioni Belliche* è innanzitutto un «canzoniere d'amore [...] insidiato dall'inganno e dal tradimento» (Ferroni 1997: p. 19), la lotta investe la sfera storica e sociale implicando però anche una riflessione e una denuncia di ordine morale e religioso. Aboliti i confini tra privato e pubblico il tema della guerra, che pure è in qualche modo da rapportarsi alla crisi di quegli anni e al clima teso della guerra fredda, si diparte dai concreti riferimenti contestuali e diventa metafora di un conflitto e di una condizione umana universali. Se si considera poi, come ricorda Rosselli in un'intervista, che «il poeta ha scopi ben precisi nello scrivere in un modo piuttosto che in un altro, e che questo suo stile, questo suo essere apparentemente solo sé stesso, o tutto 'natura', è frutto di lunghi ragionamenti, di ricerche, di ideali covati a volte per anni» (Rosselli 1968: p. 210), risulterà evidente come la poetessa, nel suo rigoroso interrogarsi sulle forme e le ragioni della poesia, non potesse esprimere

una realtà esperita come tumultuosa e conflittuale senza avvalersi di una lingua altrettanto bellicosa e tormentata.

Oggetto di un'imboscata sferrata da più direzioni, la lingua è in primo luogo perturbata dall'esterno per interferenza con altri sistemi linguistici, principalmente inglese e francese, ma anche latino. Si tratta di un plurilinguismo che trova origine nel percorso biografico della poetessa e nella sua formazione culturale non italiana<sup>1</sup> che la induce a stabilire rapporti ed associazioni con parole e costrutti sintattici stranieri, creando una lingua inusuale, ironica ed insieme disperata. L'agguato però si compie anche all'interno dello stesso sistema linguistico italiano. La poetessa ricorre al mimetismo di un parlare analfabeta, legato all'esempio di Contadini del Sud dell'amico Rocco Scotellaro, che ha sicuramente contribuito a rafforzare in lei l'idea che «il suono errato ha una sua rilevanza linguistica e poetica» (Scotellaro 2000 [1954]: p. 283). Rosselli impiega inoltre vocaboli preziosamente letterari, forgia numerosi neologismi ed inventa delle «forme miste, fuse» (Rosselli 1994: p. 69) che costringono e fondono grottescamente in una sola unità linguistica parole semanticamente lontane. A smentire le interpretazioni critiche fondate sul carattere casuale ed involontario delle anomalie linguistiche della poesia di Amelia Rosselli<sup>2</sup> è un prezioso Glossarietto Esplicativo, compilato dalla stessa poetessa per Pier Paolo Pasolini all'inizio degli anni 60 e pubblicato integralmente nel 2003. In tale documento Rosselli descrive un breve ma significativo campione di irregolarità contenute in *Variazioni Belliche* e sottolinea di volta in volta non solo le funzioni ironiche, ma anche le ragioni fonetiche e musicali

---

<sup>1</sup> Figlia di Carlo Rosselli, intellettuale antifascista esiliato in Francia ed assassinato nel 1937 per ordine di Mussolini, e dell'inglese Marion Cave, Amelia Rosselli è nata a Parigi nel 1930. Dopo l'invasione nazista della Francia si è rifugiata assieme alla famiglia in Inghilterra e in America per stabilirsi a Roma alla fine degli anni quaranta. Ha lavorato come traduttrice per alcune case editrici continuando tuttavia gli studi musicali iniziati a Londra. Si è suicidata a Roma l'11 febbraio 1996.

<sup>2</sup> E' la stessa Rosselli a chiarire in un'intervista l'inadeguatezza della categoria del lapsus a proposito dell'analisi del proprio idioletto poetico: «Di lapsus parlò per primo Pasolini [...] ma a mio avviso il lapsus sarebbe dimenticanza mnemonica mentre l'invenzione linguistica è di solito conscia» (Spagnoletti 1987: p. 298). Di ignoranza delle comuni regole grammaticali ha parlato PierVincenzo Mengaldo, che pure ha contribuito al riconoscimento del valore della poetessa accogliendola, unica donna, nell'antologia *Poeti Italiani del Novecento*. È utile precisare che se non è escluso che una certa spontaneità o leggera insicurezza linguistica siano intervenute in una prima fase di elaborazione testuale, questo non permette di ridurre in modo automatico l'attività poetica di Amelia Rosselli ad un flusso libero ed incontrollato senza considerare che la materia verbale in un momento successivo alla prima stesura è oggetto di un'attività di selezione dei procedimenti impiegati.

sottese a tali scelte rivelando così un'estrema consapevolezza della propria attività letteraria<sup>3</sup>.

Sebbene *Variazioni Belliche* sia stato pubblicato in pieno clima sperimentalista, il suo progetto linguistico e poetico non si riduce ad un semplice prodotto delle tendenze letterarie di quegli anni, ma è il risultato di un percorso che la poetessa è andata scavandosi in modo autonomo durante l'intero decennio precedente. Preparatorie e necessarie per la stesura della raccolta sono state infatti le febbrili e giovanili prove di *Primi Scritti* (1952-1963), un insieme di «poesie e prose scritte nelle mie tre lingue (italiano, francese, inglese) che consideravo soltanto esercizi e ricerca stilistica» (Rosselli 2004: p. 281) che costituiscono un vero e proprio laboratorio linguistico dove la poetessa affina procedimenti stilistici fondamentali per la produzione successiva, ma soprattutto inizia a riflettere sul rapporto esistente tra la disposizione grafico-spaziale della materia linguistica e la rete di rapporti sonori ed associativi che la attraversano, questione di primaria importanza per comprendere l'evoluzione delle scelte metriche rosselliane. Un saldo filo rosso inoltre collega il libro del 1964 al poemetto *La Libellula* composto nel 1958, ma pubblicato soltanto nel 1969 assieme a *Serie Ospedaliera* e in seguito nel 1985 in un volume autonomo. In contrasto con l'immagine dell'insetto che librandosi leggero nell'aria comunica un'idea di imprevedibilità e libertà, il sottotitolo de *La Libellula*, «panegirico della libertà», è usato da Rosselli a scopo ironico per alludere in modo sottile e paradossale ad una condizione di vincolo e d'impedimento. Che tale riferimento ironico non sia evidente per il lettore è la stessa poetessa ad ammetterlo, prima di presentare nel corso di un'intervista una propria originale interpretazione del termine «panegirico» che tradisce il significato convenzionale del vocabolo. La materia linguistica scomposta ed aggredita di domande di senso sembra quasi rivoltarsi contro se stessa rivelando inedite e contrastanti interpretazioni etimologiche:

Lei però vorrebbe sapere perché ho messo come sottotitolo tra parentesi “panegirico della libertà” (...) So cos'è la necessità e l'urgenza di doversi guadagnare da vivere e la preoccupazione dei giovani di non riuscire ad emergere nel loro campo anche per ragioni sociali ed economiche. Io non ho capito il termine libertà per anni, anzi credevo nello stato di necessità. Questa parentesi voleva essere un sottointeso assurdo perchè nessuno lo poteva indovinare, voleva dire il giro del pane. Lo raccontavo al massimo ai miei amici. Panegirico: il giro del pane (Febbraio 1992; p. 203).

---

<sup>3</sup> Per un'analisi linguistica approfondita rimando ad alcuni recenti contributi critici che hanno classificato ed interpretato in modo sapiente le irregolarità della lingua rosselliana (La Penna: 2002, Manera: 2003, Bisanti: 2002).

Impossibile dunque, nonostante la spinta verso l'ideale, prescindere dai concreti bisogni dell'esistenza, così come nella corsa verso la libertà del canto è impossibile sciogliere i vincoli con la tradizione letteraria e le sue forme falsificanti. Su questa convinzione si fonda il poemetto del 1958 e il suo ininterrotto dialogo intertestuale. Delle sequenze poetiche di autori cari a Rosselli, in primo luogo Campana e Montale, vengono infatti citate ed inserite in un compatto sistema di ripetizioni e rovesciamenti che proprio a partire dall'analisi serrata delle stilizzazioni presenti nei modelli scardina dall'interno il codice lirico tradizionale. Basta considerare rapidamente il riferimento alla figura di Esterina del Falsetto di Montale. Lo scenario cambia completamente, i versi citati sono inseriti in luoghi poetici dissonanti e lontani dall'originale. In *La Libellula* Esterina non è più la figura mitica e lontana che il poeta paragonava a Diana, ma è una donna reale, una commessa stanca dietro al banco di un negozio. La riduzione dell'ideale al reale, l'abolizione della distanza tra un «io» scrivente ed un «tu» femminile idealizzato ha espliciti intenti ironici. Non mancano tuttavia tragici sviluppi, come dimostra la conclusione della lassa dove la voce poetica e il tu (Esterina) cui si rivolge si presentano come personaggi certo più reali e vicini al lettore, ma in ogni caso irrimediabilmente condannati al luttuoso smarrimento di sé nell'altro. È questo «citazionismo davvero anomalo, 'irrispettoso'» (Lorenzini 2003: p. 84), parodico ed insieme sofferto, che trova un coerente e complementare sviluppo in *Variazioni Belliche*. Se in *La Libellula* la poetessa sovverte la grammatica delle immagini e dei topoi ereditati dai «santi padri» (Rosselli 1997: p. 141) della tradizione, in *Variazioni Belliche* questa stessa guerra viene diretta alla grammatica in senso stretto, alle sue convenzioni lessicali e sintattiche. I due percorsi poetici, tesi uno a stravolgere il canone letterario, l'altro a trasgredire le norme linguistiche, risultano peraltro esplicitamente accostati dalla stessa Rosselli nel componimento «*I tuoi occhi di ceramica, le tue membra lussuose*» (Rosselli 1997: p. 320) che contiene singolari affermazioni di poetica in particolare nei seguenti versi: «Due/ azioni mi portarono vicino a te: la tua frase/ ignorante e il tuo cuore di tufo». L'imitazione di un parlare irregolare (la tua frase ignorante) e il rovesciamento di temi e stilemi del codice lirico (il tuo cuore tufo) sono procedimenti che si collocano su uno stesso piano. Entrambi partecipano infatti del tentativo di andare oltre le «stancate parole» (Rosselli 1997: p. 142) di una tradizione linguistica e letteraria stereotipata, per forzare la poesia a dire più autenticamente il reale ed instaurare un nuovo contatto con il lettore.

È proprio in questo considerare la parola poetica «pozzo della comunicazione» (Rosselli 1964: p. 338) che si misura l'irriducibilità della

poesia di Amelia Rosselli agli esperimenti linguistici di area neoavanguardista. Al gruppo 63 e ai suoi tentativi di smascheramento di forme poetiche e culturali mistificanti la poetessa si era infatti interessata mantenendo tuttavia una posizione appartata: «Mi invitarono a partecipare alle riunioni. Credo tramite Falzoni, pittore e poeta surrealista. Ma mi preoccupai di non entrare in polemiche ufficiali o officiose. Mi interessavo a loro ma anche ci pensavo su» (Rosselli 1987: p. 156). Pur riconoscendo in varie occasioni il valore dell'esistenza di tale progetto d'équipe, la poetessa identifica i limiti di questa esperienza letteraria nella riduzione dell'attività poetica ad un asettico ed eccessivo tecnicismo verbale. Rimprovera ai membri del gruppo di usare tecniche superate, di riprendere dalle avanguardie straniere idee nuove ed originali al momento della loro creazione, ma di declinarle in modo professorale e pedantesco senza tener conto delle specifiche caratteristiche del contesto italiano (Pecora 1997: p. 153). Irregolare ed allucinata la lingua di *Variazioni Belliche* appare invece spogliata dal surplus tecnico esibito dai poeti linguisti. In contrasto con la loro «inane e aprioristica ricerca di novità da collaudare» (Pasolini 1957: p. 1237) che al caos e all'insignificanza attribuisce una funzione liberatoria, Rosselli percepisce la sfrenata disgregazione delle forme e dei significati come una minaccia dimostrando invece una certa «fiducia nella semanticità o meglio nell'affabilità naturale, anzi fisiologica della poesia» (Curi 1965: p. 95). Tranne rarissime eccezioni<sup>4</sup>, in *Variazioni Belliche* le irregolarità lessicali e i cortocircuiti sintattici non si affastellano caoticamente sulla pagina, ma perturbano dall'interno una superficie linguistica il cui senso non viene definitivamente interrotto o disperso. Il testo non si apre ad infinite interpretazioni, i percorsi di senso sono sì plurimi, ma perimetrati, quasi schiacciati uno nell'altro. Se da un lato infatti la poetessa rivendica la necessità di trasgredire le convenzioni linguistiche per spingere il linguaggio ad aderire alla verità dell'esistenza, dall'altro scopre il caos che mortifero attraversa il flusso del reale e cerca di arginarlo all'interno di strutture chiuse e compatte fondate sui modi dell'anafora e dell'iterazione, ma soprattutto sulla definizione di solidi confini metrici.

---

<sup>4</sup> Il componimento in assoluto più sperimentale della raccolta s'intitola «*Cos'ha il mio cuore che batte sì soavemente*» (Rosselli 1997: p. 174). È significativo che anche questo testo a proprio modo suggerisca in forma cifrata il progetto poetico dell'intera raccolta. La parte centrale del componimento, caratterizzata da una materia linguistica bollente e furiosamente sperimentale, è infatti perimetrata da versi iniziali e finali distesi e piani che invocano l'aiuto della «Parola Soave» e del suo potere ordinatore a fermare la folle corsa dell'esistenza verso la dissoluzione.

Questo progetto d'ordine e di resistenza all'illimitata e irrazionale propagazione della parola poetica trova concreta realizzazione nei testi di *Variazioni Belliche*, ma è anche teorizzato da Amelia Rosselli in un testo allegato alla raccolta sotto il titolo di Spazi metrici. Con questo saggio, «divulgativo e incomprensibile allo stesso tempo» (Rosselli 2004: p. 60), la poetessa intende rendere conto del tentativo di ritrovare una nuova e classica regolarità ispirata ai sonetti trecenteschi. La ricerca di forme poetiche fisse ma nuove è stata giustamente connessa dalla critica alla formazione musicale della poetessa, in particolare agli studi condotti da Amelia Rosselli alla scuola di Darmstadt nelle estati del 1959 e del 1960 e alle ricerche svolte privatamente in vari musei e archivi europei nel campo dell'etnomusicologia. Il principale legame tra musica e poesia risiede per la poetessa nella convinzione che in entrambe le discipline sia possibile trovare delle strutture oggettive ed universali su cui fondare il procedimento artistico e ridurre l'arbitrario dell'intervento personale. Così come la formulazione schonberghiana è stata superata dal serialismo musicale del postwebernismo, Rosselli considera il verso libero banale e privo di giustificazione storica perseguendo invece un versificare più severo e geometrico in grado d'inquadrare la materia poetica all'interno di uno spazio ed un tempo assoluti. Considerando tutte le parole come idee, articoli e congiunzioni al pari di sostantivi, la poetessa cerca di osservare e registrare l'accavallarsi del pensiero all'interno di una stessa misura spaziale, determinata dal numero delle parole, e temporale, corrispondente al tempo della loro pronuncia. È nello stendere il primo verso che la poetessa fissa la larghezza del quadro grafico e temporale su cui si modellano e adattano i versi successivi. Le parole-idee si dispongono allora in strofe compatte e geometriche «come se il versificare potesse equivalere al sentire e pensare [...] in forme approssimativamente cubiche» (Rosselli 2004: p. 60). La ricerca di strutture metriche inedite comporta quindi la sensibilizzazione del poeta ad altre discipline, non solo alla musica, ma anche alle arti visive. Oltre ai riferimenti alla tecnica cinematografica, al fare poesia «filmando mentalmente ed emozionalmente la realtà» (Rosselli 2004: p. 60) attraverso una forma metrica che come un'inquadratura cinematografica registra il flusso dinamico della realtà, non mancano dei richiami precisi anche all'ambito pittorico. In un dibattito sulle opere del pittore Piero Dorazio, Rosselli ad esempio afferma:

Nella poesia contemporanea si possono trovare delle poesie che hanno molta affinità coi quadri, cioè poesie in forme quadrate, o leggermente rettangolari, che ricordano questi quadri in quanto esse vogliono coprire l'intero spazio con una specie di geometrica confusione di colori e timbri vocalici (Rosselli 1965: p. 35).

L'aspetto grafico del testo influisce nell'impressione logica della poesia. Sulla pagina bianca i confini metrici raccolgono e comprimono idee e parole, le barriere grafiche salvano la parola poetica dallo schizofrenico propagarsi dei significati, perimetrando senza tuttavia annullare il formicolio dei ritmi e dei timbri, lasciando il loro insieme parlare da sè senza che questo conduca alla dissoluzione del messaggio (Rosselli 1965: p. 35).

L'originalità del fare poetico rosselliano risiede proprio nella sua duplicità, in questo suo sospendersi ed oscillare tra due opposte polarità: tra principi di disordine e di ordine, tra istanze di apertura e sperimentazione linguistica e di chiusura e ricerca di regolarità metrica.

In *Variazioni belliche* il discorso su forma e antiforma della poesia risulta inoltre strettamente intrecciato alla riflessione che la poetessa sviluppa in modo speculare a livello tematico intorno al problema della libertà e a quello da esso imprescindibile della prigionia. Riferendosi all'esperienza amorosa la poetessa denuncia l'esistenza di uno scarto tra le promesse di gioia e di libertà intraviste nell'amore e la scoperta di una sua seconda infernale natura da cui è necessario rifuggire: «Se dalle tue protese braccia scorgevo un'altra irrequietudine/ se dal tuo amore tutti i lumi si spegnevano: se dall'amore/ nasceva disordine ed immoralità [...] allora correvo ai ripari» (Rosselli 1997: p. 256). La carica sfrenata ed incontrollata del desiderio erotico ha in sè qualcosa di negativo che trasforma la libertà stessa in una ragnatela di egoismi e di bisogni. Gli occhi degli amanti incontrandosi non possono che diagnosticare l'ansia di morire sepolti da una frana dei sentimenti (Rosselli 1997: p. 243) e annunciare un futuro pieno soltanto di disastri e di illusioni (Rosselli 1997: p. 252). Lo stesso letto coniugale è descritto in modo abnorme ed allucinato, da luogo di carezze e attesa di delicati segreti, è invaso dal disordine dei corpi e della lussuria, diventa capezzale dove la voce poetica combatte fino all'ultimo contro un grottesco drago-salumiere dalle code che pendolano puzzolenti (Rosselli 1997: p. 244). I paradisiaci territori di libertà che l'avventura amorosa sembrava presagire si trasmutano d'improvviso in spazi claustrofobi. La «figlia col cuore devastato» (Rosselli 1997: p. 204), proiezione dello stesso io lirico, è una prigioniera sepolta nella solitudine di una «cella grattata dalle cimici» (Rosselli 1997: p. 223), in una segreta dove la schiavitù è «rimata contro le pareti che sanguinano» (Rosselli 1997: p. 222) e le mura sono pesanti ed ignare dei vasti orizzonti sognati. Paradossalmente queste stesse mure possono costituire anche un rifugio dall'abisso dell'irrazionale. Da luogo di tortura e segregazione la cella può infatti divenire spazio propizio alla contemplazione, farsi chiostro in un monastero da cui

salgono inni e preghiere che chiedono salvezza rinnegando la passione amorosa ed estetica. Nonostante la solitudine e l'allontanamento dall'intemperanza dei sentimenti acquistino un valore morale positivo, il senso della metafora spaziale della cella non si risolve in quest'ultima polarità, ma continua a capovolgersi senza sosta su se stesso. Dopo un passeggero momento di conforto, anche «Entro la cella di tutte le bontà» (Rosselli 1997: p. 285), il soggetto poetico giunge a scoprire i risvolti inattesi e negativi delle proprie scelte morali volgendo loro uno sguardo beffardo.

La stessa «tendenza al bene» (Rosselli 1997: p. 202) garante di ordine e di solidi punti di riferimento si rivela per certi aspetti fallimentare. Grottescamente qualificata come «congenitale» (Rosselli 1997: p. 202) l'aspirazione al bene comporta infatti vincoli ed impedimenti che limitano la vitalità dell'esperienza e del canto conducendo progressivamente all'inerzia e alla morte:

Il bene cadeva supino disteso sul letto  
bocconi fra delle sue quattro candele morte. La notte  
lo rinvolgeva nel suo scialle misterioso  
fatto di lana grassa e smorta (Rosselli 1997: p. 228).

Come una mosca che sbatte contro i rami dell'albero della conoscenza del bene e del male (Rosselli 1997: p. 254), l'io poetico resta imprigionato tra bisogni e desideri contrari entrambi salvifici e funesti insieme, pericolosamente in bilico tra slancio verso la libertà del desiderio ma rischio dell'abisso da una parte e scoperta della propria dolorosa prigionia ma anche della necessità di ordine e confini morali dall'altra. Il discorso inoltre supera la dimensione esistenziale e morale per sconfinare in ambito religioso ed affrontare la questione della fede cristiana. Anche la vicenda spirituale come quella erotica viene restituita attraverso un'analogia polarizzazione di elementi contrari e appare costantemente sospesa tra esperienza di comunione mistica ed improvviso sentimento di solitudine. Se in alcuni passaggi poetici l'imitazione di Cristo e il tentativo di condividere la sua stessa sofferenza possono far raggiungere sentimenti di esuberante pienezza come ad esempio nei versi «Io che cado supina dalla croce m'investo della/ sua mantella di fasto originario» (Rosselli 1997: p. 273), in altri componimenti prevale invece la coscienza del vincolo che il sacrificio di sè nella divinità rappresenta mentre il re dell'universo viene ironicamente definito Duca di Buoninsegna, magazziniere, vegliardo oppure con tono veemente canaglia. Inviando dal cielo il proprio «ghigno grottesco», il Signore mostra una bocca «devastata dalle fortificazioni per la pioggia» (Rosselli 1997: p. 291) oppure parla senza



farsi vedere dietro a un megafono che vibra nell'aria (Rosselli 1997: p. 302). Organizza banchetti durante i quali offre bistecche agli artisti seduti alla sua tavola (p. 259) e giocattoli a una corte di bambini (Rosselli 1997: p. 211), ma resta lontano ed inaccettabile perché abbandona gli uomini al loro dolore e non si muove per «sì picciol cosa, piccola parte della notte nella mia prigionia» (Rosselli 1997: p. 197).

Il trattamento della tematica amorosa, ma anche la riflessione morale e religiosa che ne deriva, contribuiscono a creare un mondo poetico dove gli opposti non fanno che rovesciarsi uno nell'altro scoprendo la propria imprescindibilità e interdipendenza. La critica, che di recente ha dimostrato un rinnovato interesse per la poesia di Amelia Rosselli, ha studiato *Variazioni Belliche* concentrandosi di volta in volta sulle istanze di sperimentazione linguistica oppure di regolarità formale che la caratterizzano mantenendo separate queste due polarità. Non solo questi due opposti principi di apertura e di chiusura formale sono a mio avviso intimamente legati, ma soprattutto trovano preciso e speculare sviluppo a livello tematico nei concetti di libertà e prigionia che attraversano l'intera raccolta. Da questo punto di vista *Variazioni Belliche* si configura come un universo compatto ed enigmatico insieme, che ci parla di un'esistenza che oscilla senza sosta tra brama di libertà e constatazione del suo fallimento, tra concreta esperienza della prigionia e nonostante tutto speranza in un ideale di salvezza che la poetessa tenta di perseguire con un ultimo folle volo dell'immaginazione:

Per la fibra dell'universo che rifiuta di cadere ad ogni nostra caduta io  
esclamo ancora ed ancora che la libertà vigilata sia fatta, a digiuno e con  
il pane in bocca (Rosselli 1997, p. 251).

Ambra Zorat\*  
(Università Paris IV Sorbonne – France)

---

\* Ambra Zorat si è laureata all'Università degli Studi di Trieste dove nel 2003 ha discusso una tesi su *La Terra Santa* (1984) di Alda Merini. Trasferitasi a Parigi ha ottenuto un DEA (Diplôme d'Etudes Approfondies) alla Sorbona- Université Paris IV, svolgendo delle ricerche sulla lingua poetica di *Variazioni Belliche* (1964) di Amelia Rosselli. Nella medesima università è attualmente iscritta al primo anno di dottorato in Letteratura Italiana nell'ambito del quale conduce delle ricerche sulla poesia femminile italiana contemporanea.

## Bibliografia

ATTANASIO, D., TANDELLO, E., «Amelia Rosselli», *Galleria*, n.1/2, Caltanissetta: Sciascia, 1997.

BISANTI, T., «Fra analfabetismo e letterarietà, alcune osservazioni sulla lingua di *Variazioni Belliche* di Amelia Rosselli alla luce del glossarietto esplicativo», in Holtus, G., Kramer, J., (ed.), *Ex Traditione innovatio*, Miscellanea in honorem Max Pfister septuagenarii oblata, vol II, Miscellanea sociorum operis in honorem magisteri conscripta, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, vol.7, p. 257-271.

DEVOTO, G., TANDELLO, E., *Trasparenze*, numero 17-19, Genova: San Marco dei Giustiniani, 2003.

CURI, F., *Ordine e disordine*, Milano: Feltrinelli, 1965.

FEBBRARO, P., «Amelia Rosselli: Lezioni e Conversazioni» in D., Attanasio, E. Tanello, *Amelia Rosselli*, cit. 1992, p. 197-203.

FERRONI, G., «Un'altra vita perduta» in Attanasio, D., Tanello, E., *Amelia Rosselli*, cit. 1997, p. 210-212.

GIOVANUZZI, S., «Amelia Rosselli e la funzione Campana» in Devoto, G., Tanello, E., *Trasparenze*, cit. 2003: p. 133-154.

PASOLINI, P.P., «Libertà stilistica», in *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano: Mondadori, 1957.

PECORA, E., «Un incontro con Amelia Rosselli», in Tanello, E., *Amelia Rosselli*, cit. 1997, p. 150-154.

LA PENNA, D., «La mente interlinguistica. Strategia dell'interferenza nell'opera trilingue di Amelia Rosselli», in V. Orioles, F. Brugnolo, *Eteroglossia e plurilinguismo letterario*, Roma: Il Calamo, 2002, p. 397-415.

LORENZINI, M., «Amelia e Gabriele: esercizi di 'misreading'», in *La poesia tecniche di ascolto*, Lecce: Manni 2003, p. 67-91.

MANERA, M., «Devianze intralinguistiche nella poesia italiana di Amelia Rosselli», in Devoto, G., Tanello, E., *Trasparenze*, cit. 2003, p. 227-252.

ROSSELLI, A.

1964. *Variazioni Belliche*, Milano: Garzanti.

1965. «Musica e Pittura. Dibattito su Dorazio», in *Scrittura Plurale*, cit. p. 35-43.

Intorno a libertà e prigionia: alcune riflessioni su *Variazioni Belliche*

1968. «Alla ricerca dell'adolescenza», in Devoto, G., Tandelio, E., *Amelia Rosselli*, cit. p. 210-212
1969. *Serie Ospedaliera* (1963-1965), Milano: Il Saggiatore.
1980. *Primi scritti* (1952-1963), Milano: Guanda.
1985. *La Libellula*, Milano: Studio Editoriale.
1994. «Glossarietto Esplicativo per *Variazioni Belliche*», in *Scrittura Plurale*, cit. p. 69-73.
1997. *Le poesie*, Milano: Garzanti.
- 2004a. «Introduzione a Spazi Metrici», in *Scrittura Plurale*, cit.: p. 59-61.
- 2004b. «Curriculum II», in *Scrittura Plurale*, cit. p. 281-282.
- 2004c. *Scrittura Plurale*, a cura di F. Caputo, Novara: Interlinea.
- SCOTELLARO, L., *L'uva puttanella, Contadini del Sud* (1954), Roma-Bari: Laterza, 2000.
- SPAGNOLETTI, T., «Intervista ad Amelia Rosselli», in *Scrittura Plurale*, cit. 1987, p. 293-303.