

## ‘Nel verso impenetravi la | tua notte’ Appunti per un’eredità pasoliniana nei versi di Amelia Rosselli

Riccardo Collina

‘Was bleibet aber, stiften die Dichter’  
Friedrich Hölderlin

### 1. Introduzione

Durante un convegno tenutosi a Udine nel 1981, Andrea Zanzotto descrive Pier Paolo Pasolini esaltandone ‘l’autentica sacralità’.<sup>1</sup> Secondo il poeta di Pieve di Soligo, Pasolini è caratterizzato da una ‘contraddittorietà’,<sup>2</sup> che lo rende necessario per tutti coloro che si avvicinano alla poesia Secondo Dopoguerra in avanti. ‘Diverse e molte sono state le forme di parola che Pasolini ha sperimentato per arrivare a scalfire il potere da un lato e gli spiriti liberati dall’altro [...] Due obiettivi diversi con un’unica freccia che di volta in volta ha assunto forme differenti’.<sup>3</sup>

È naturale che a un occhio tanto critico non sia passata inosservata la presenza di una poetessa come Amelia Rosselli, ‘orfana illustre’,<sup>4</sup> che ha sette anni quando sono uccisi a Parigi il padre e lo zio, Carlo e Nello Rosselli, un evento traumatico che non farà che acuire i suoi disturbi psichici. Come ricorda Alessandro Baldacci, ‘di quanto accaduto la piccola Melina, di sette anni, venne a conoscenza tramite la madre [...] nella sua poesia la soggettività non a caso si schiude verso un coro di vittime che portano nei suoi versi l’assillo continuo dei carnefici e delle logiche della violenza’.<sup>5</sup>

Pasolini sarà tanto attratto dalla figura poetica di Amelia Rosselli, da dedicarle un’importante nota introduttiva sul numero 6 del *Menabò*; tra la fine degli anni Cinquanta e l’inizio degli anni Sessanta, Pasolini si trova impegnato in una dura diatriba che lo vede contrapposto a Edoardo Sanguineti e agli altri membri della Neoavanguardia, motivo per cui sarà necessario vantare una figura come Amelia Rosselli dalla sua parte. La poetessa poliglotta è colei che meglio può opporsi al provincialismo neoavanguardista, che lei stessa non tollerava. Il limite di Pasolini fu tuttavia quello di etichettarla, rischiando di confondere versatilità e follia, quel lapsus

<sup>1</sup> A. Zanzotto, ‘Pasolini nel nostro tempo’, in: G. Santato (a cura di), *Pier Paolo Pasolini. L’Opera e il suo tempo*, Padova, Cleup editore, 1983, p. 235.

<sup>2</sup> Ivi, p. 235.

<sup>3</sup> G. Mazzon & G. Bosticco, *PPP. Il mondo non mi vuole più*, Como-Pavia, Ibis, 2012, p. 16.

<sup>4</sup> A. Anedda, ‘Introduzione’, in: S. Sermini, *‘E se paesani / zoppicanti sono questi versi’*. *Povertà e follia nell’opera di Amelia Rosselli*, Firenze, Olschki, 2019, p. V.

<sup>5</sup> A. Baldacci, *Amelia Rosselli*, Bari, Laterza, 2007, pp. 5-6.

‘ora finto e ora vero’<sup>6</sup> che ha tanto influenzato la critica successiva. Per quanto riguarda la critica rosselliana, l’apporto di Pasolini ha portato all’articolazione di due direzioni:

Da una parte la condizione idiomatica e il disagio mentale dell’autore – certo anche grazie allo spunto del pasoliniano lapsus (Pasolini 1963) – hanno orientato le letture in direzione dell’irrazional-linguistico, tradendo perfino un intenditore quale Mengaldo, che, con la storica inclusione nell’antologia Poeti italiani del Novecento, rendeva conto di una poesia “come abbandono al flusso buio e labirintico della vita psichica e dell’immaginario”. Dall’altra parte, il fatto che si trattasse della figlia di Carlo Rosselli ha costituito per molti l’invito naturale a un approccio anche più insistentemente biografico, nel segno di un’esistenza (e lo fu, indubbiamente) tragica.<sup>7</sup>

La diversità tra i due è significativa per comprendere una porzione considerevole dell’orizzonte culturale e poetico degli anni Sessanta. Pasolini è un intellettuale a tutto tondo, mentre d’altro canto si trova una poetessa multiforme, tanto da rivendicare l’uso della lingua schernendo chi la strumentalizza con fini ideologici e commerciali. Amelia Rosselli rappresenta un unicum per almeno tre motivi: l’assenza di una precisa tradizione, che le consente di aderire a più modelli contemporaneamente; la sua originalità linguistica e metrica, coadiuvata anche da una solida preparazione in ambito musicale e dal trilinguismo figlio dei frequenti spostamenti; infine, la sua biografia è inscindibile dalla sua psicologia. Si tratta di una figura che non finge il proprio disagio, ma che anzi lo manifesta. Pur non essendo associabile al tema del femminismo, Amelia Rosselli racchiude in sé una metamorfosi sociale profonda: ‘È la donna di un secolo nuovo, privo delle certezze e dei saldi punti di riferimento mentali dell’Ottocento’.<sup>8</sup>

È chiaro che molte furono le scrittrici italiane, ma a livello poetico fu certamente Amelia Rosselli a rappresentare uno spartiacque. Anche grazie all’inserimento dei suoi versi nell’antologia curata da Mengaldo, l’autrice si trova radicata all’interno di un canone interamente maschile.

## 2. Primo incontro

Nonostante le numerose peripezie, gli spostamenti, i lutti e la differenza di età, sia Pasolini che Amelia Rosselli arrivano a Roma nel 1950, ma le due strade si incrociano per la prima volta nel 1962, dopo l’uscita di *Accattone*. La poetessa incontra per la prima volta Pasolini a Roma, e tra i due si innesca un rapporto epistolare, che prosegue fino al 1964, anno della prima pubblicazione di *Variazioni Belliche*. L’amicizia tra i due poeti, che in partenza assume i caratteri di un bisogno reciproco, porta Pasolini nel 1963 a presentare e pubblicare sul numero 6 del *Menabò* ventiquattro poesie della giovane scrittrice; si tratta del suo esordio poetico, filtrato dai toni incoraggianti di Pasolini.

La stessa Rosselli rievoca anni dopo la morte del poeta questi primi momenti, confessando di non averne compreso a pieno la poetica:

L’ho incontrato da Moravia insieme a una ventina di persone. Sudando freddo, mi sono avvicinata. Gli ho chiesto se potevo mostrargli un manoscritto di poesie. Il fatto che ci fosse

---

<sup>6</sup> Cfr. P.P. Pasolini, ‘Notizia su Amelia Rosselli’, in: *Il Menabò*, 6 (1963), p. 66 [poi in A. Rosselli, *La libellula*, Milano, Studio Editoriale, 1985, pp. 101-105; A. Rosselli, *Variazioni belliche*, a cura di Plinio Perilli, Roma, Fondazione Piazzola, 1995, pp. 7-10].

<sup>7</sup> A. Loreto, *I santi padri di Amelia Rosselli. Variazioni belliche e l’avanguardia*, Milano, Arcipelago Edizioni, 2014, p. 11.

<sup>8</sup> E. Rasy, *Le donne e la letteratura. Scrittrici eroine e ispiratrici nel mondo delle lettere*, Roma, Editori Riuniti, 1984, p. 26.

stato l'avallo di Vittorini sarà servito, perché mi disse di sì. E lui stesso, dopo non so quanto tempo, mi telefonò entusiasta del libro, m'invitò a casa sua. La mia impressione di lui? Ottima, tutte le volte che l'ho visto, e non l'ho visto spesso. Molto riservato. Molto educatore.<sup>9</sup>

Questo attributo non convenzionale, 'educatore', viene spiegato da Rosselli come la capacità che possedeva Pasolini di 'tirar fuori il meglio da ogni persona'.<sup>10</sup> A questa prima impressione segue la lettura delle poesie che tuttavia non la soddisfa pienamente. Dopo averlo conosciuto rimane colpita dalla sua personalità e dal suo modo di porsi, ma solo in un secondo momento comprenderà come Pasolini fosse un eterno manipolatore della lingua. Lei stessa afferma 'oggi mi piace quasi tutto, perché ho compreso meglio la personalità [...] non poteva parlare di Gramsci tutta la vita'.<sup>11</sup> Rosselli non si era fermata a *Le Ceneri di Gramsci*, ma aveva proseguito con *Poesia in forma di rosa*, testo del '63, anche se il piacere di continuare le scaturì molto più tardi. Con estrema umiltà e sincerità, continua dicendo: 'Noi stessi siamo immaturi, rispetto a certe opere – che non ci servono magari in quel momento e allora le evitiamo. Ma non è un giudizio estetico, assoluto. Magari dopo dieci anni, venti, uno le riprende'.<sup>12</sup> In una nota a piè di pagina, Stefano Giovannuzzi<sup>13</sup> mette in luce come l'autrice possedesse l'edizione originale delle *Ceneri di Gramsci*, pagine che la poetessa ha esaminato con attenzione, come si evince dalle sottolineature e dall'usura del libro. Le altre opere in suo possesso invece non sembrano evidenziare un eccessivo interesse.

Lo sguardo di Pasolini, invece, nella sua lettura delle poesie d'esordio di Rosselli, si concentra sull'analisi del lapsus, già descritto da Freud come un disturbo linguistico patologico, che può verificarsi sia durante la comunicazione quotidiana, sia nel momento della scrittura o della lettura.<sup>14</sup> Partendo da questa concezione di errore patologico, Pasolini afferma che 'i lapsus [...] sono in fondo l'unico fatto che rende questa lingua storicamente o almeno correttamente determinata'<sup>15</sup>, malgrado la poetessa considerasse la propria produzione tutt'altro che il frutto dell'alternanza di coscienza e incoscienza. Secondo Pasolini si tratta di 'esperimenti linguistici'<sup>16</sup> che non permettono di ridurre la forza dell'autrice a nessuna scuola poetica. Riferendosi alla tecnica, secondo Pasolini Amelia Rosselli è consapevole di ciò che compone, tanto da rendere sulla pagina un mondo che ha smarrito la razionalità. Egli descrive il processo come un intervento plastico sulla lingua: 'La Rosselli pesta la propria lingua, dunque, non con la violenza di un'altra lingua rivale [...] ma con la violenza di quella stessa lingua alienata da sé attraverso un processo di disintegrazione [...] che, in realtà, la ripresenta abnorme sì, ma identica a se stessa'.<sup>17</sup> Viene sottolineato come questo tipo di poesia si manifesti attraverso una profonda resistenza, che la rende impermeabile a quelli che Pasolini chiama 'corrosivi di una ideologia rivoluzionaria',<sup>18</sup> una fedeltà assoluta alla parola, lasciata libera di manifestarsi nelle sue infinite possibilità. Un rapporto con la lingua più sincero, quindi distante da quello considerato piatto e

---

<sup>9</sup> P. Perilli, 'Tra le lingue', in: A. Rosselli, *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995*, M. Venturini & S. De March (a cura di), prefazione di L. Barile, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 170.

<sup>10</sup> Ibidem.

<sup>11</sup> Ibidem.

<sup>12</sup> Ivi, p. 171.

<sup>13</sup> S. Giovannuzzi, 'Il nodo della lingua. Pier Paolo Pasolini e Amelia Rosselli', in: idem (a cura di), *Se | dalle tue labbra uscisse la verità, Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, cit., p. 104, nota 8.

<sup>14</sup> S. Freud, *Psicopatologia della vita quotidiana*, Roma, Newton, 1988, p. 64.

<sup>15</sup> Pasolini, 'Notizia su Amelia Rosselli', p. 66 (vd. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meridiani Mondadori, pp. 2417-2519).

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> Ibidem.

<sup>18</sup> Ibidem.

borghese dei neoavanguardisti. In conclusione, Pasolini afferma che ‘non c’è motto in forma di lapsus che sia tanto cinico, feroce, ironico, sprezzante che non includa un sostanziale rispetto per la lingua e la istituzione d’uso’.<sup>19</sup>

### 3. Una prima lettura della realtà

Nell’ambito culturale dell’Italia degli anni Sessanta, dominato dalla Neoavanguardia, Amelia Rosselli apprezza soprattutto la passione di Pasolini per la poesia popolare, essendo lei stessa fedele alla realtà quotidiana. Per sua stessa ammissione non crede nei vati, nei poeti veggenti che possiedono la verità assoluta. Come afferma Elio Pecora, ‘Pasolini non riuscì a farsi interprete della realtà comune; la sua sofferenza era troppo intima, troppo personale, e gli impedì la visione totale; ci riuscì con *Le ceneri di Gramsci*’.<sup>20</sup>

Da questa citazione emergono due punti essenziali. Uno, lascia intendere come la stima nei confronti di Pasolini sia da rivedere, soprattutto alla luce dell’interpretazione della realtà. D’altro canto, appare chiaro come venga qui apprezzata in particolare la raccolta delle *Ceneri di Gramsci*. Rosselli continua parlando di Pasolini, fino ad ammettere il proprio aumento di interesse dopo la visione di *Accattone*:

Pasolini prese a interessarmi solo quando vidi *Accattone*; mi conquistò per la straordinaria capacità di sincronizzare le immagini del film con la musica di Bach. Avevo letto i suoi romanzi, m’aveva infastidito la scrittura ottocentesca. Invece m’influenzarono le sue ricerche sulla poesia popolare. Sto rileggendolo. Ho trovato splendide le sue poesie giovanili, quelle in dialetto friulano.<sup>21</sup>

Bach è per lei un maestro indiscusso di ritmo, che si condensa nei suoi versi. Secondo lei, ‘non ci si poteva ridurre al ripristino dei versi regolari e delle forme chiuse della tradizione, però si poteva guardare alla tradizione per ideare un nuovo sistema metrico [...] come guardare a Bach con l’occhio di Schönberg anziché con quello di Stravinskij’.<sup>22</sup> Da qui si può risalire al rinnovato interesse per Pasolini, riscoperto alla luce di un filtro musicale. Bach ha fatto sì che Rosselli tornasse a dedicarsi a un autore che aveva accantonato, dopo un giudizio forse troppo frettoloso. Tornando all’aspetto cronologico, il 1950 rappresenta l’anno di svolta; come ricorda Renzo Paris,<sup>23</sup> l’arrivo a Roma coincide con le prime esperienze come traduttrice. Seguendo le orme paterne, tenta poi la carriera politica, anche se c’è stato chi le ha consigliato di continuare a scrivere, come lo stesso Pasolini, a cui non sfugge la modernità della prima produzione rosselliana e, in particolare, il suo bagaglio culturale, molto spesso evidenziato soprattutto da chi la conosce personalmente:

I poeti di cui dice di servirsi in pratica sono i vertici della poesia mondiale, da Omero a Virgilio, da Cavalcanti a Dante, a Petrarca, all’Ariosto, a Leopardi, a Campana, a Montale, a Calogero e, per la poesia angloamericana, da Donne a Shakespeare, a Shelley, a Pound, a Eliot, a Joyce, a Frost, a Hopkins, alla Plath e poi, per quella francese, da Ronsard a Baudelaire, a Corbière, a Rimbaud, a Mallarmé fino a Proust, a Breton. Seduta davanti alla sua macchina da scrivere è sempre attorniata dalla pleiade mondiale dei poeti, anche quelli cinesi e greco-latini.<sup>24</sup>

---

<sup>19</sup> Ibidem.

<sup>20</sup> E. Pecora, ‘Scienza e istinto’, in: Rosselli, *È vostra la vita che ho perso*, cit., p. 21.

<sup>21</sup> Ivi, p. 22.

<sup>22</sup> C. Princiotta, ‘“Se dal mio disordine nascesse un ordine nuovo”. L’utopia metrica di Amelia Rosselli’, in: *Quaderni del ‘900*, XVI (2016), p. 49.

<sup>23</sup> Alcune notizie biografiche della poetessa vengono riprese da R. Paris, *Miss Rosselli*, Vicenza, Neri Pozza, 2020.

<sup>24</sup> Paris, *Miss Rosselli*, cit., p. 131.

Emanuela Tandello definisce la poesia rosselliana come una ‘lingua-flusso e lingua-oracolare, di proliferazione di senso, e di instabilità assolute’.<sup>25</sup> Questo aspetto spiega più precisamente il motivo per cui Pasolini si sia dimostrato tanto curioso. Un’opposizione che, come già affermato, si scontra con la Neoavanguardia, anche se al tema della follia va aggiunto quello della scrittura ‘semplice e pura. Quasi infantile’,<sup>26</sup> come viene evidenziato giustamente da Ulderico Pesce. A questo punto, è facile mettere in luce l’interesse maturato da Pasolini. In effetti, la sincerità poetica, quel concetto di parresia che tanto gli era caro e che Marco Antonio Bazzocchi sottolinea nel suo saggio *Esposizioni*, collegando temi analoghi sia a Foucault che a Pasolini, non poteva passare inosservato:

Non si tratta, per colui che parla e confessa, di rendere pubblica una verità che poi qualcuno può utilizzare per poi acquisire superiorità su di lui, un sapere che diventa informazione di dati oggettivi [...] Il mio dire il vero è in rapporto alla mia stessa vita [...] La parresia comprende dunque un dire tutto, un dire diverso, un dire all’altro.<sup>27</sup>

Entrambi i poeti necessitano di aderire a una tradizione da reinterpretare. Nel primo caso, Rosselli si ispira al rapporto indiretto con la figura paterna, per contenere l’urto della storia tanto impietosa verso la sua famiglia. Dunque, sarà proprio l’eredità poetico-letteraria a rappresentare per lei una soluzione da opporre alla psicosi. Scrive Emanuela Tandello:

Quando si è capito che la rappresentazione è la tragedia, aver voluto una rappresentazione è già l’olocausto. Amelia sfugge a questa alienazione e ritrova solo con idea doverosa di uno spazio triplice e rinascente [...] È questo lo spazio satiro di Campana, e di Scipione; Amelia ha saputo istintivamente trovare la valenza reale del barocco loro, che è quella petrarchesca.<sup>28</sup>

D’altra parte, Pasolini nasce come poeta lirico che manipola la tradizione come alternativa per scongiurare il conformismo. In entrambi i casi ‘il codice tragico-sublime adottato per rappresentare il dramma patito è – persino all’eccesso – quello della tradizione lirica’<sup>29</sup> che, in un certo senso, ha la funzione di decodificare il trauma, cristallizzandolo in una forma accettata e ben riconoscibile. Per comprendere meglio tale questione, si pensi all’importanza che ricopre la metrica per Amelia Rosselli:

Mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le forme universali. Per trovare queste cercai da prima il mio (occidentale e razionale) elemento organizzativo minimo nello scrivere. E questo risultava chiaramente essere la “lettera”, sonora o no, timbrica o no, grafica o formale, simbolica e funzionale insieme.<sup>30</sup>

---

<sup>25</sup> E. Tandello, ‘Amelia Rosselli o la geometria della passione’, in: S. Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale. Atti della giornata di studio a Firenze, Gabinetto Vieusseux, 29 maggio 1998*, parte di: *Quaderni del Circolo Rosselli*, 17 (1999), p. 7.

<sup>26</sup> U. Pesce, ‘La donna che vola’, in: Giovannuzzi (a cura di), *Amelia Rosselli. Un’apolide alla ricerca del linguaggio universale*, cit., p. 44.

<sup>27</sup> M. Foucault, *Il coraggio della verità. Il governo di sé e degli altri II. Corso al Collège de France (1984)*, a cura di M. Galzigna, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 159, cit. in: M.A. Bazzocchi, *Esposizioni. Pasolini, Foucault e l’esercizio della verità*, Bologna, Il Mulino, 2017, pp. 10-11.

<sup>28</sup> E. Tandello, ‘Amelia Rosselli’, in: D. Attanasio & E. Tandello (a cura di), *Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura*, XXXVIII, 1/2 (gennaio-agosto 1997), p. 79.

<sup>29</sup> S. Giovannuzzi, *Amelia Rosselli: biografia e poesia*, Novara, Interlinea, 2016, p. 26.

<sup>30</sup> A. Rosselli, ‘Spazi metrici’, in: eadem, *L’opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano, Mondadori, 2012, p. 184.

Proprio grazie alla costante manipolazione linguistica entrambi, partendo da elementi tradizionali, riescono a 'rappresentare verità opache'.<sup>31</sup> Mentre Pasolini rimane coerente con la propria tradizione, alimentata dal rapporto con la madre e con i luoghi d'infanzia, i frequenti spostamenti della famiglia Rosselli le fanno perdere progressivamente l'univoca adesione a una cultura. Il primo fa sua la lingua materna, ossia quel friulano delle prime raccolte, la lingua della poetessa invece è più duttile, un vero e proprio 'babelare commosso'<sup>32</sup> che rende la sua opera originale. Giovannuzzi non fatica ad affermare come questa originalità linguistica di Amelia Rosselli fu di grande rilevanza per Pasolini:

Pasolini usa la Rosselli in maniera strumentale - su questo bisogna essere franchi: [...] come espressione di una ricerca sperimentale da opporre al Gruppo 63, avendo senz'altro ragione sulla miglior qualità della Rosselli. La *Notizia* del 1963 dice molto più sulle motivazioni profonde di Pasolini - l'irrazionalismo, la tradizione borghese - e quindi con la Rosselli, di quanto faccia per *Ventiquattro poesie e Variazioni Belliche* una formula inadempiente ma di agevole mercato come il lapsus.<sup>33</sup>

Partendo da questo, si può affermare senz'altro che l'elemento che distingue Pasolini e Rosselli sia l'uso della lingua di quest'ultima, che Giovannuzzi considera anomica.<sup>34</sup> Per quanto riguarda Pasolini, invece, il caso è differente. Le sue innovazioni possono essere considerate come *callidae iuncturae* di elementi già ben visibili all'interno della più profonda e stimata tradizione italiana.

#### 4. Da poesia a poesia: la presenza di Pasolini in *Variazioni belliche*

Va sottolineato come Amelia Rosselli avesse in principio molte riserve nei confronti di Pasolini, non parla mai molto di lui, se non in alcuni esempi della *Libellula*, quando rievoca *La meglio gioventù*, raccolta datata 1954 ('i ben somministrati sermoni alla meglio / gioventù')<sup>35</sup>. Bisognerà attendere la pubblicazione di *Impromptu* nel 1981 per assistere alla rievocazione di alcune caratteristiche del poeta, come l'affettuosità nel rappresentarlo come fratello, o addirittura colui che ha indicato ad Amelia Rosselli la via della poesia.

Per citare un primo esempio testuale, si può fare riferimento a una dedica rivolta allo stesso Pasolini presente in *Appunti sparsi e pesi*:

E posso trasfigurarti,  
passarti ad un altro  
sino a quell'altare  
della Patria che tu chiamasti  
puro...  
E v'è danza e gioia e vino  
stasera: - per chi non pranza  
nelle stanze abbuiate  
del Vaticano.  
Faticavo: ancora impegnata  
ad imparare a vivere, senonché  
tu tutto tremolante t'avvicinavi

<sup>31</sup> M. Calloni, 'Le due Amelie e le diaspore della lingua m/paterna', in: Giovannuzzi (a cura di), "Se | dalle tue labbra uscisse la verità." *Amelia Rosselli a dieci anni dalla scomparsa*, Atti del Convegno del Circolo Rosselli dell'8-9 giugno, Firenze, Pacini Editore, 2006, p. 13.

<sup>32</sup> G. Ferroni, *Un "altra" vita perduta*, in: D. Attanasio & E. Tandello (a cura di), *Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura XLVIII*, gennaio-agosto 1997, p. 15.

<sup>33</sup> Giovannuzzi, *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, cit., pp. 25-26.

<sup>34</sup> Ivi, p. 35.

<sup>35</sup> A. Rosselli, *La Libellula e altri scritti*, Milano, SE, 2010, p. 14.

ad indicarmi altra via [...]  
E arrossisco anch'io, di tanta esposizione  
d'un nudo cadavere tramortito.<sup>36</sup>

Si tratta di un omaggio composto dopo l'assassinio del poeta, descritto come un 'nudo cadavere tramortito'. Di lui, dunque, resta un corpo e un linguaggio da omaggiare attraverso la poesia stessa. L'autrice trasfigura la concretezza dell'uomo per farlo somigliare a un essere divino, un Cristo redivivo. Già personaggio pasoliniano, la figura di Cristo evidentemente serve anche come chiave di lettura della poesia rosselliana. Pasolini è qui investito di grande responsabilità: indicare a una sperduta poetessa la sua strada. Come evidenzia Giovannuzzi, qui emergono alcune antitesi tipicamente pasoliniane tra elementi in netta opposizione:

Non è meno pasoliniana l'opposizione fra 'danza e gioia e vino | stasera ' e 'stanze abbuiate | del Vaticano', tra la sfera dell'autenticità popolare e l'inautentico della storia e del potere. Sullo sfondo ricompare l'antinomia fra il falso e il vero Cristo, declinato in chiave politica, il Cristo dei poveri, che attraversa l'opera di Pasolini fin dalla *Meglio gioventù* e che nel passaggio tra anni Cinquanta e Sessanta diventa arma polemica contro la Chiesa istituzionale.<sup>37</sup>

Il passo lascia intravedere qualcosa che accomuna i due, ossia la critica nei confronti dell'istituzione ecclesiastica incarnata dal Vaticano. Nella poesia *Vegnerà el vero Cristo*, Pasolini vuole cimentarsi in una sorta di annunciazione, affermando che un giorno arriverà Cristo salvatore e redentore che indosserà i panni di un operaio in tuta da lavoro. Marco Antonio Bazzocchi ricorda che secondo Pasolini 'il concetto di Sacro compare [...] a definire innanzitutto forme di vita primitive, barbare, impure [...] il Sacro appare nella sessualità, nel riso e nella tragedia'.<sup>38</sup> Questo mostra come la sacralità non abbia nulla a che vedere con la sua istituzionalizzazione, ma che rappresenti piuttosto un desiderio di regressione verso modelli antropologici rituali.

A partire dal rapporto epistolare, si evince come Pasolini non si limiti a essere un'ombra ispiratrice, come lo era stato per lui Gramsci, ma un appoggio notevole, soprattutto durante la pubblicazione di *Variazioni Belliche*. Gli interessi simili e la terminologia condivisa saranno punti interessanti se si pensa agli esordi poetici rosselliani. Nonostante la sua estrema cultura le consentisse di disporre di molte altre fonti di ispirazione, l'interesse per Pasolini è reso esplicito quando rivela: 'm'influenzarono le sue ricerche sulla poesia popolare'.<sup>39</sup> Sono questi, per il momento, gli elementi di collegamento tra i due; da un lato la poesia popolare e d'altra parte il fascino che attira la poetessa verso la lettura delle *Ceneri di Gramsci*, scaturito da argomenti quali la gioventù, la mutazione antropologica, il paesaggio cangiante sotto l'influenza del capitalismo industriale e i valori della tradizione. Dopodiché, la presenza decisiva di Pasolini scemerà nel corso del tempo, tornando a mostrarsi solo alcuni anni dopo la morte.

La stessa Rosselli in un'intervista a Pecora afferma: 'Fino a che viviamo in un mondo borghese facciamo un'arte borghese',<sup>40</sup> una frase sconsolata che non lascia spazio all'ottimismo, ma nemmeno al pessimismo tragico di Pasolini. Entrambi si trovano d'accordo sul pericolo incarnato dalla borghesia, che però in questo caso viene accettata come un dato di fatto.

Per Pasolini 'è umano e giusto guardare indietro, mitizzare la libera energia che ha saputo trasformare in un successo la drammatica fuga dal Friuli [...] l'entusiasmo

<sup>36</sup> A. Rosselli, *Appunti sparsi e persi, 1966-1977*, ora in: eadem, *L'opera poetica*, cit., p. 770-771.

<sup>37</sup> Giovannuzzi, 'Il nodo della lingua', cit., p. 105.

<sup>38</sup> M. A. Bazzocchi, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 165-166.

<sup>39</sup> Pecora, 'Scienza e istinto', cit., p. 22.

<sup>40</sup> Ivi, p. 20.

giovanile, che pretendeva di rinnovare la missione dell'intellettuale mediante il contatto con il popolo, è diventata più matura testimonianza di vita, nell'allegria e nell'angoscia'.<sup>41</sup> Come ricorda Stefano Giovannuzzi 'la poesia è pratica di morte' perché 'non può essere detta al di fuori del codice [...] della soggettività lirica'.<sup>42</sup> Sia in Pasolini che nella produzione di Amelia Rosselli, la lirica rappresenta l'unica possibilità per chi ha deciso di ripiegare verso una condizione esistenziale di sconfitta perenne, una sorta di larvata adesione a una presunta sacralità della poesia.

Partendo da *Variazioni Belliche*, si scopre chiaramente che anche Rosselli è legata al tema del sacro, in particolare attraverso riferimenti cristologici e mariani. Da qui si evince una certa affinità di interessi, condivisa da entrambi i poeti:

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 fra  
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.<sup>43</sup>

Cristo morto giace sulle gambe di Maria dopo essere stato depresso dalla croce, in questa poesia che è tra le più autobiografiche dell'autrice; oltre alla sacralità, si trova un esplicito riferimento alla morte. Questa era già comparsa nel testo immediatamente precedente, *Contiamo infiniti cadaveri*,<sup>44</sup> dove il richiamo al cadavere martoriato rimanda a un gusto pasoliniano per la descrizione precisa e approfondita del corpo. Qui la morte richiama la guerra, lotta fratricida che non ha causato altro che stragi e tragedie. Infine, altro tema che lega i due scrittori è la 'rondinella', già protagonista della produzione pasoliniana. Per toccare con criterio tutti i punti messi in evidenza da questa poesia, si torni al tema della sacralità. La figura di Maria appare in altri due componimenti:

Contro del magazziniere si levava il grido dell'incoscienza  
contro del pourboire conio un'altra frase, quella dell'incertezza.  
Contro dell'odio ringraziavo e perdonavo, contro della  
tristezza imbracciavo un altro pugnale. Contro delle lacrime  
furtive innalzavo la veracità; contro della lacrima del  
soldato una ragazza potente che non sapeva nemmeno dov'era  
l'usignolo, l'usignolo potente e solitario. In nome di Cristo  
e della Vergine Maria che la tua santità sia fatta, così  
com'è il gioco di ogni giorno. Contro della debolezza che  
si rinsaldi la fede, contro dell'elefante traboccante di  
odio che sia fatta la volontà del cane che seppe quale  
pesce pigliare. Trappola tesa ad arco rialzati e perdona  
con un grido di allarme. Se sovente nella birra scorgevo  
piccoli grappoli d'oro era invece la grazia che balbettava  
parole sconnesse: fuori del linguaggio dei sensi abbandonati.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> W. Siti, *Quindici riprese. Cinquant'anni di studi su Pasolini*, Milano, Rizzoli, 2022, p. 241.

<sup>42</sup> S. Giovannuzzi, 'Il nodo della lingua', cit., p. 114.

<sup>43</sup> A. Rosselli, *Variazioni Belliche*, in: eadem, *L'opera poetica*, cit., p. 46.

<sup>44</sup> Ivi, p. 45.

<sup>45</sup> Ivi, p. 51.



Si tratta di un esempio scritto all'insegna della ripetizione e delle variazioni. I versi sono collegati attraverso dal termine 'contro', che nei primi tre versi costituisce un'anafora. In prima persona la poetessa afferma 'ringraziavo e perdonavo, contro della tristezza imbracciavo un altro pugnale'. Questo dimostra come il perdono, inteso in senso cristiano, venga superato per lasciare spazio a un istinto di 'legittima difesa' nei confronti della tristezza. Il verso 7 si apre con l'eponalessi del termine 'usignolo', e anche in questo caso sembra difficile non udire l'eco de *L'Usignolo della chiesa cattolica*.<sup>46</sup> La parola 'solitario', inoltre, potrebbe far pensare a una poesia leopardiana dal tenore altrettanto ornitologico. Nei versi successivi compaiono Maria e Cristo, qui evocati in opposizione all'odio e alla violenza.

Anche in un altro esempio, Rosselli richiama il tema fondamentale della maternità virgine di Maria, senza tuttavia chiamarla per nome:

Caldamente protetta

scrise i suoi versi la Vergine: moribondo Cristo le rispose  
non mi toccare! Dopo i suoi versi il Cristo divorò la pena  
che lo affliggeva. Dopo della notte cadde l'intero sostegno  
del mondo.<sup>47</sup>

In questo caso è facile riconoscere il riferimento evangelico 'non mi toccare' (Gv, 20,17), con una variazione: in questo esempio rosselliano l'ordine è rivolto alla Vergine, nel Vangelo di Giovanni alla Maddalena ('Salpa la tua pietà per altre sponde ridi ancora di Gesù / che cadde disfatto dopo anni e anni di lotta condizionata / alla elevazione di Maria').<sup>48</sup> Quest'ultimo verso rivela un aspetto di Cristo rivoluzionario e tipicamente pasoliniano, un Cristo/Jesù caduto dopo anni di lotta. Interessante dunque far comprendere come si intrecci un forte legame tra le figure speculari di Pasolini-Cristo e di Amelia Rosselli-Vergine.

Non è nuovo, inoltre, il tema di Maria in Pasolini, che già in *Ragazzi di vita* aveva messo in luce ben due dogmi mariani fondamentali; da un lato la verginità perpetua, dall'altro l'Immacolata concezione. Si tratta di argomenti estremamente complessi e profondi, che l'autore sceglie di enunciare attraverso le parole di due ragazzini ignoranti in materia teologica, *il Ricetto e il Lenzetta*, i quali riescono però a evidenziarne tutta la sacralità.<sup>49</sup>

Oltre al sacro, anche la corporeità costituisce un canale di comunicazione importante tra i due poeti. Pasolini passa attraverso una concezione del corpo arcaica, vitale, concreta, ma anche violenta e, allo stesso tempo, innocente; l'innocenza dei corpi viene irrimediabilmente corrotta, in favore di un controllo maggiore, che parta dalla sessualità:

Il potere non è più repressivo, è tollerante, non stigmatizza il sesso, lo promuove. A condizione tuttavia che non sia smodato e intemperante, che non ecceda né nella gioia né nel dolore [...] è un riferimento a un potere che, elidendo le forme estreme dell'amore o, come lui stesso dice, cancellando sia il dolore che la gioia, impedisce di fatto il godimento, che, essendo di per sé eccessivo, è l'anormale in quanto tale.<sup>50</sup>

In *Poesia in forma di rosa*, Pasolini mette in discussione proprio l'atteggiamento cangiante del proprio corpo, che si trasforma in modo violento e dissacrante:

---

<sup>46</sup> P.P. Pasolini, *L'usignolo della chiesa cattolica*, Milano, Garzanti, 2004.

<sup>47</sup> Rosselli, *Variazioni Belliche*, cit., p. 28.

<sup>48</sup> Ivi, p. 119.

<sup>49</sup> P.P. Pasolini, *Ragazzi di vita*, Milano, Garzanti, 1994, pp. 124-125.

<sup>50</sup> B. Moroncini, *La morte del poeta*, Napoli, Cronopio, 2019, pp. 45-47.

sono come un gatto bruciato vivo,  
pestato dal copertone di un autotreno,  
impiccato da ragazzi a un fico,  
ma ancora almeno con sei  
delle sue sette vite,  
come un serpe ridotto a poltiglia di sangue  
un'anguilla mezza mangiata  
- le guance cave sotto gli occhi abbattuti,  
i capelli orrendamente diradati sul cranio  
le braccia dimagrite come quelle di un bambino [...].<sup>51</sup>

Il corpo del poeta è in balia della disfatta e della decomposizione. Gli ultimi tre versi testimoniano il desiderio di esprimere i disagi fisici, ponendo l'accento sulla caducità dell'essere umano. La rassegna comincia dalle guance, per poi passare alla calvizie, fino al dimagrimento progressivo e incalzante delle braccia. Interessante l'uso dell'avverbio 'orrendamente', tanto pregnante e negativo da essere forse più adatto a rappresentare una strage post-bellica.

Il linguaggio di Amelia Rosselli non è meno attento alle descrizioni violente, di cui è vittima soprattutto il corpo di chi le subisce. Nelle due poesie già citate, *Contiamo infiniti cadaveri* e *Contiamo infiniti morti*, fa la sua comparsa un gusto luttuoso. Come in *Poesia in forma di rosa*, anche in questo caso si assiste a un progressivo disfacimento, che arriva a toccare non solo il corpo, ma l'intera specie umana:

Contiamo infiniti cadaveri. Siamo l'ultima specie umana.  
Siamo il cadavere che flotta putrefatto su della sua passione!

Il plurale 'siamo' fa pensare a un male diffuso, un destino di morte già deciso a priori. Questi versi rappresentano la precarietà che si spalanca di fronte all'agire umano. Gli uomini sono destinati a estinguersi, e questa è l'ultima generazione, una vera e propria esaltazione della totalità del corpo inteso come cadavere in decomposizione.

Da qui si può notare come, partendo dallo stesso tema, Pasolini intraprenda due strade: da un lato esalta il cadavere, termine che ricorre cinque volte in *Poesia in forma di rosa*, ma poi decide soprattutto di focalizzarsi sui dettagli dei singoli corpi. Una strategia da intendersi come riduzione del corpo, che porta il lettore a ricostruirne passo dopo passo la totalità. Questo processo di astrazione conduce Pasolini a una nuova interpretazione della fisicità maschile, ormai elevata dalla singolarità corporea fino al concetto stesso.

L'ultimo tema a cui lasciare spazio è quello della 'rondine'. Nel *corpus di Variazioni Belliche* il termine (declinato anche nei suoi vezzeggiativi di 'rondinella | e') compare dieci volte. Emanuela Tandello parla della 'rondinella' come una delle due figure cardine che, insieme alla Morte, ricopre un ruolo primario sul 'tragico palcoscenico della poesia di Amelia Rosselli'.<sup>52</sup> Infatti, il termine 'rondine' definisce una delle protagoniste indiscusse della sua poesia, ovvero la "Fanciulla":

O rondinella che colma di grazia inventi le tue parole  
e fischi libera fuori d'ogni piantagione  
con te ballerei molto al di là dei nidi precisi saprei la  
indulgente cima.<sup>53</sup>

<sup>51</sup> P.P. Pasolini, *Poesia in forma di Rosa*, Milano, Garzanti, 1976, p. 127.

<sup>52</sup> E. Tandello, *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli Editore, 2007, p. 3.

<sup>53</sup> Rosselli, *Variazioni Belliche*, cit., p. 15.

e cosa voleva quella folla dai miei sensi se non  
l'arsa mia disfatta, o io che chiedo  
giocare con gli dei e brancolavo  
come una povera mignotta su e giù  
l'oscuro corridoio - oh! lavatemi gli piedi, scostate  
le feroci accuse dal mio  
reclino capo, reclinare  
le vostre accuse e scombinare ogni  
mia viltà!: non volei io rompere il delicato strato di ghiaccio  
non volei rompere la battaglia crescente, no, giuro, non volei  
irrompere fra le vostre risa  
irrisorie! - ma la grandine ha altro scopo che  
di servire e l'orientale umido vento della  
sera ben si guarda dal portar  
guardia ai miei  
disincantati singhiozzi da leone: non più io correrò  
dietro ogni passaggio di bellezza, - la bellezza è vinta, mai più  
smorzerò all'attenti quel fuoco che ora balugina come  
un vecchio tronco  
del cui cavo le rondinelle fanno deriso nido, gioco d'infanzia,  
incalcolante miseria, incalcolante miseria di simpatia.<sup>54</sup>

Tempesta pugnale

che mi porti la sacristia, scostati dalla mia testa  
limata e ritrova la rondinella che volava molto tranquilla  
nelle sue nida d'ironia, nel suo sognare fiammiferi  
inquieti - nel ritrovare il suo albergo d'ira.<sup>55</sup>

Cadevano

le mantellate della rabbia cadevano i sorrisi austeri e la  
nuova venuta era una rondinella docile e calma. Fuori  
del sorriso della Madonna non vi era nessuna cancellatura.<sup>56</sup>

Già da qui si può notare come la rondinella sia sempre legata indissolubilmente anche alle altre tematiche già discusse. Essa è 'colma di grazia' e ricalca la preghiera dell'Ave Maria sprigionando un ideale di libertà e leggerezza. Il secondo esempio, citato interamente, si avvicina al gusto pasoliniano; i termini utilizzati sono forti, talvolta volgari, e segnalano l'adesione a un gergo popolare, come 'povera mignotta'. Inoltre, la poesia è ricca di riferimenti colti, in un continuo alzarsi e abbassarsi dello stile, fino a 'lavatemi i piedi' e 'reclino capo', che anche in questo caso ricordano elementi evangelici. Vi sono poi parole aspre da pronunciare, poste in posizione ravvicinata per alimentarne l'aspetto aggressivo: 'rompere', 'ghiaccio', 'battaglia' e 'irrompere'. Solo negli ultimi due versi trova spazio 'rondinelle', qui al plurale, che si collega direttamente alla chiusura infantile e tragicomica del componimento, dove vengono combinati i termini 'miseria' e 'simpatia'.

Negli altri due esempi, la rondine è ancora inserita in un contesto sacrale e fanciullesco. Sembra che in questi passaggi venga lanciato un monito, riassumibile nel desiderio di seguire la rondine ormai scomparsa, simbolo di bellezza e libertà. Nelle *Ceneri di Gramsci* si trova un testo molto importante e dal contenuto estremamente profondo, intitolato *L'umile Italia*. Il titolo si riferisce a un verso dantesco (*Inf.* I, v. 106) e tratta della contrapposizione tra il Friuli, il cui simbolo è per l'appunto il volo

---

<sup>54</sup> Ivi, p. 30.

<sup>55</sup> Ivi, p. 71.

<sup>56</sup> Ivi, p. 78.

delle rondini, e la degradata campagna romana. Questi uccelli portano con sé la storia della tradizione, pur essendo ormai scomparsi:

Qui, nella campagna romana,  
tra le mozze, allegre case arabe  
e i tuguri, la quotidiana  
voce della rondine non cala,  
dal cielo alla contrada umana,  
a stordirla d'animale festa.<sup>57</sup>

Successivamente, Pasolini scrive che il paesaggio interessato dalla presenza delle rondini e dal loro garrito diventa un 'mitico scenario'. Questi animali, dunque, rendono la natura incontaminata, libera dalla presenza umana e quindi lontana dalla 'Roma del potere'. Il termine è ripetuto ben sette volte nel componimento, elevando così di fatto la rondine a simbolo di una tradizione.

### 5. Il fantasma di Pasolini in *Impromptu*

Trascurando i rari riferimenti a Pasolini nel lungo poemetto *La libellula*, pubblicato per la prima volta su *Civiltà delle macchine* nel 1958 e in seguito sul *Verri* nel 1963, bisognerà attendere la morte del poeta; dopo sette anni di silenzio poetico, tra il 1979 e il 1981 esce *Impromptu*. Il poemetto costituisce una 'polemica antiborghese'<sup>58</sup> che si colloca cronologicamente dopo gli anni delle rivoluzioni giovanili e questo spinge Rosselli a fare i conti con nuovi contenuti, influenzati dagli avvenimenti storico-sociali. Il rinnovato interesse per la classe proletaria e operaia diventa una guida verso una maggiore chiarezza tematica ed espressiva, anche se, come scrive Niva Lorenzini, Rosselli continua a parlare 'per sé, per i traumi che la segnano'.<sup>59</sup> Si tratta di un'idea originale e improvvisa, che Amelia Rosselli, come ricorda l'amico Renzo Paris,<sup>60</sup> considera una delle sue manifestazioni poetiche preferite. Nonostante il già citato tema del *lapsus*, è bene considerare il poemetto proprio partendo dalla sua originalità: 'Il lapsus [...] non è qui tanto nel soggetto|autrice, pur con tutto il suo scaltro armamento, quanto nella parola stessa, affrancata almeno in parte dalla normativa convenzionale, direi per una specie di alienazione in positivo, e restituita a una condizione autonoma, autoinventiva'.<sup>61</sup>

Così come in *Diario ottuso*,<sup>62</sup> qui viene lasciato spazio a un nuovo tipo di consapevolezza. La vita scorre come un flusso e, come scrive proprio Rosselli, 'è un pozzo vuoto e va rispettato il suo vuoto'.<sup>63</sup> *Impromptu* e *Diario ottuso* condividono questo andamento fluido e vitale, in cui si assiste al passaggio progressivo da un "prima" a un "dopo". Rimangono lapidarie affermazioni contenute nel *Diario*, come 'L'ordine è disfatto e la vita non è fatta'<sup>64</sup> oppure 'Nessun ponte ostacolava la sua andata ma il suo ritorno era frastagliato di disinterrate mine, e molti piccoli ponti grigiastri collassavano nelle rupi bidestre, maldestre, asciutte, tetre'.<sup>65</sup> La spontaneità del cambiamento è qui uno dei tratti caratteristici, tanto da rendere il risultato un modello indiscusso di libertà espressiva. Molto indicata la metafora del 'tappeto di

<sup>57</sup> P.P. Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, Milano, Garzanti, 1976, p. 41.

<sup>58</sup> Sermini, 'E se paesani / zoppicanti sono questi versi', cit., p. 179.

<sup>59</sup> Lorenzini, *La poesia italiana del Novecento*, cit., p. 159.

<sup>60</sup> Paris, *Miss Rosselli*, cit., p. 43.

<sup>61</sup> G.P. Baroni, 'Impromptu. Notizie sui testi', in: Rosselli, *L'Opera poetica*, cit., p. 1416.

<sup>62</sup> *Diario ottuso* risale all'autunno-inverno 1968, ma fu pubblicato per la prima volta sulla rivista *Braci*, n. 7, marzo 1983; apparve poi in volume presso Istituto Bibliografico Napoleone, Roma 1990, e in seguito per le Edizioni Empiria, Roma, 1996.

<sup>63</sup> A. Rosselli, *Diario ottuso*, in: A. Rosselli, *La Libellula e altri scritti*, Milano, SE, 2010, p. 83.

<sup>64</sup> Ivi, p. 98.

<sup>65</sup> Ivi, p. 99.

Aladino<sup>66</sup> per evidenziare in modo ingenuo, infantile, ma estremamente efficace, il senso profondo che scaturisce anche dalla lettura di *Impromptu*. Si tratta di un modo di esprimersi cangiante. L'andamento cinematografico del poemetto ha una grande importanza per la presenza dell'immaginario e la tecnica tipicamente pasoliniani, tanto da meritare il Premio Pasolini nel 1981.

Si passa rapidamente da un termine all'altro, da 'toiletta' a 'toilette', oppure si assiste ad accostamenti desueti e inaspettati, come accade in 'il grano di turco', e ancora all'utilizzo di parole poco chiare come 'blé' o 'tank - tango'. Da questo si evince come Amelia Rosselli cerchi di rendere a poco a poco comprensibile il senso della sua poesia, senza di fatto spiegarlo apertamente.

I versi sono complessi proprio perché il lettore si trova imbrigliato nella fitta rete di significanti e di suoni scaturiti dalla penna dell'autrice, esempio estremo di come riesca a rendere 'politica'<sup>67</sup> la propria lirica:

*Impromptu* dunque non è solo musica ma quanto guarda e accoglie la fisicità dell'evento facendo di questa accoglienza innanzi tutto concretezza e cura: rapidità di contadino che protegge le sue colture dalla grandine [...] l'intero poema è attraversato da bagliori di un disastro, forse tutto è già accaduto, la battaglia perduta, le macerie, il fiume straripato, l'epidemia, ma l'impressione è che proprio chi è stato testimone, chi viene sospinto verso i confini sia in grado di raccontare e in questo racconto comprendersi e comprendere, quasi fosse un coro fuso nella sola voce dell'eroe.<sup>68</sup>

L'elemento innovativo di *Impromptu* è da ricercarsi proprio nella sua linearità. Si tratta di un testo coeso e fluido, che scivola dall'inizio alla fine con facilità. Anche l'uso degli enjambement aiuta a legare i versi o addirittura le strofe, così come le diffuse rime al mezzo incentivano la dinamicità del ritmo. Gabriella Palli Baroni definisce i versi di *Impromptu* 'cellule sonore',<sup>69</sup> in una prospettiva "vivificante" del poemetto stesso, che acquista progressiva vitalità; è un testo ricco di ripetizioni, variazioni e accumuli, ma contiene anche numerose metafore. Inoltre, alcuni esempi costituiscono una vera e propria dichiarazione di poetica:

Nel verso impenetravi la  
tua notte, di soli e luci  
per nulla naturali, quando

l'elettrico ballo non più  
compaesano distingueva tra  
chi era fermo, e chi non  
lo era. Difendo i lavoratori  
difendo il loro pane a denti  
stretti caccio il cane da

questa mia mansarda piena  
d'impenetrabili libri buoni  
per una vendemmia che sarà  
tutta l'ultima opera vostra  
se non mi salvate da queste  
strette, stretta la misura  
combatte il soldo e non v'è

---

<sup>66</sup> Ivi, p. 1417.

<sup>67</sup> Cfr. S. Giovannuzzi, *La Libellula. Amelia Rosselli e il suo poemetto*, in: idem (a cura di) *Amelia Rosselli. Un'apollide alla ricerca del linguaggio universale*, cit., pp. 45-54.

<sup>68</sup> Baroni, 'Impromptu. Notizie sui testi', cit., pp. 1421-1422.

<sup>69</sup> Rosselli, *L'Opera poetica*, cit., p. 1431.

sole ch'appartenga al popolo!<sup>70</sup>

Finalmente si mostra il senso stesso della poesia popolare rosselliana, un debito ancora una volta da collegare alla produzione pasoliniana, ma anche al modello fornito da Rocco Scotellaro, 'sua Bibbia di gioventù'.<sup>71</sup>

L'autrice rifiuta il desiderio di gloria poetica, di cui accusa invece Pasolini, che infatti viene qui richiamato come emblema della polemica, un'abile mossa per criticare il poeta ormai defunto, ma anche per evidenziarne i meriti. *Impromptu* mette in luce come si desideri partire proprio da Pasolini per superarne addirittura alcuni valori, giungendo a una profonda denuncia della società falsa e corrotta nata nonostante il Sessantotto.

Leggendo alcuni versi di Pasolini: 'Come i poveri, mi attacco / come loro a umilianti speranze', 'io sento che tu manchi, sole',<sup>72</sup> si nota una terminologia influenzata profondamente da temi già cari al poeta e questo è reso ancora più chiaro dalla dichiarazione degli intenti di *Impromptu*: 'Difendo i lavoratori / difendo il loro pane a denti / stretti'. Come ricorda Sermini, 'l'umanità nella poesia rosselliana ha tutta la fragilità delle cose terrene [...] sia esso "erba" o "grano"'.<sup>73</sup> I termini vegetali sono abilmente disposti lungo l'intero poemetto; una presenza assidua volta ad affermare la miseria della condizione umana. Questa rinnovata consapevolezza, può essere rilevata anche nel già citato *Diario*, dove si legge: 'la fuga si tramutava in straziante disordine vegetale e animale'.<sup>74</sup> Rosselli fonde la cronaca con l'aspetto onirico, per cui non è chiaro 'dove finiscano i fatti e dove cominciano i pensieri'.<sup>75</sup>

Tutto questo richiama numerose analogie con *Le Ceneri di Gramsci*:

Ah, non è nel sentimento  
del popolo questa sua spietata Pace,  
quest'idillio di bianchi uragani. Assente  
è da qui il popolo: il cui brusio tace  
in queste tele.<sup>76</sup>

Ragazzi romanzi sotto le palpebre  
chiuse cantano nel cuore della specie  
dei poveri rimasta sempre barbara  
a tempi originari, esclusa dalle vicende  
segrete della luce cristiana,  
al succedersi necessario dei secoli.<sup>77</sup>

Ne *L'Appennino* si leggono espliciti riferimenti ai 'ragazzi romanzi', ai 'poveri' e a quella 'gioventù interrotta' di cui sembra voler occuparsi anche Amelia Rosselli. Pasolini parla di 'tempi originari' verso i quali non sarà più possibile tornare. Il punto focale di questa rivoluzione è da ricercarsi ancora una volta proprio nella lingua.

---

<sup>70</sup> A. Rosselli, *Impromptu*, in: eadem, *L'opera poetica*, cit., pp. 673-674.

<sup>71</sup> L. Barile, 'Molto perfezionista e un po' smemorata', in: Venturini & De March (a cura di), *Amelia Rosselli*, cit., p. III.

<sup>72</sup> P.P. Pasolini, *La religione del mio tempo*, introduzione di C. Graz, con un saggio di G. d'Elia, Milano, Garzanti, 1995.

<sup>73</sup> Sermini, 'E se paesani / zoppicanti sono questi versi', cit., p. 182.

<sup>74</sup> Rosselli, *Diario ottuso*, cit., p. 99.

<sup>75</sup> A. Berardinelli, prefazione ad A. Rosselli, *Diario ottuso (1954-1968)*, Roma, Istituto Bibliografico Napoleone, 1990, ora in: Rosselli, *L'opera poetica*, cit., p. 1457.

<sup>76</sup> Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 27.

<sup>77</sup> Ivi, p. 11.

Durante la ricerca di un linguaggio recante accenni paesani e umili, si nota anche un'adesione diretta alle pagine di Scotellaro che, come ricorda Sara Sermini, 'sceglie di farsi carico della miseria dei suoi conterranei',<sup>78</sup> i contadini della Basilicata. Antonella Anedda scrive in proposito: 'Scotellaro incarna la possibilità di un'azione in cui il fare politico non sia diviso dal fare poetico. Per lui povertà non è una parola astratta ma una realtà, quella del Sud, con cui Amelia vuole confrontarsi in un desiderio di partecipazione sintetizzato da una frase "I know I am made for action"<sup>79</sup>. Lo stesso poeta Giovanni Giudici sottolinea l'intensità del rapporto tra i due, tanto da affermare che 'se Rocco non fosse morto così presto [...] Amelia avrebbe forse avuto un meno triste destino'.<sup>80</sup> Grazie all'appoggio di Scotellaro, la Rosselli sarà in grado di "ascoltare" per la prima volta 'i pastori ammoliti nelle giacche, | le vigne scarmigliate e le greggi'<sup>81</sup> e 'avrà modo di osservare da vicino quella vita di campagna che ancora "allora veniva idealizzata"<sup>82</sup>.

Questo avviene in piena analogia con l'influenza e mediazione di Pasolini e non solo. Infatti Amelia Rosselli, fin dalla fine degli anni Quaranta focalizza la propria attenzione su alcuni opuscoli del periodico *Comunità*, diretto da Adriano Olivetti che, nel secondo dopoguerra, cerca di dare una forma a un'idea di "Comunità concreta", da lui intesa come via umanistica di ricostruzione dell'*humana civilitas* [...] Amelia Rosselli ottiene il suo primo impiego *part-time* per Adriano Olivetti a Roma, dove a partire dall'autunno del 1949 parrebbe occuparsi personalmente della traduzione di questo tipo di materiale informativo'.<sup>83</sup>

Dal modello di Scotellaro quanto di Pasolini, la poetessa trae esempi che si adattano soprattutto all'oralità, in modo da avvicinarsi a un bacino popolare molto più ampio. Nello specifico, la comunicazione direttamente rivolta a Pasolini è resa esplicita dall'uso del pronome informale 'tu', con il quale non si sta solo replicando il rapporto tra il poeta e Antonio Gramsci, ma viene anche esaltata l'amicizia:

Davvero mi torturi?  
e davvero m'insegni a non  
torturare la mente in agonia  
d'altri senz'agonia, ma mancanti  
al sole di tutti i splendidi  
soldi che hai riconosciuto  
nella Capitale del vizio

Che era Roma? E tu frassine  
oh lungo fratello d'una volta  
chiamato Pierpaolo, un ricordo

soltanto ho delle tue vanaglorie  
come se in fondo fosse l'ambizione

a gettare l'ultimo sguardo  
dall'ultimo ponte.<sup>84</sup>

<sup>78</sup> Ivi, p. 49.

<sup>79</sup> Anedda, 'Introduzione', cit., p. V.

<sup>80</sup> G. Giudici, 'Per Amelia, l'ora infinita', prefazione in A. Rosselli, *Le poesie*, a cura di E. Tandello, Milano, Garzanti, 1997, p. VIII.

<sup>81</sup> R. Scotellaro, *L'acqua piovana*, vv. 13-14, in: idem, 'Due poesie', *Comunità*, IV, 6 (gennaio-febbraio 1950), p. 63.

<sup>82</sup> Sermini, 'E se paesani / zoppicanti sono questi versi', cit., p. 47.

<sup>83</sup> Ivi, p. 36.

<sup>84</sup> Rosselli, *Impromptu*, cit., pp. 674-675.

‘Lungo fratello di una volta’ è un verso che richiama certamente Gramsci, ‘l’umile fratello’. Anche in quel caso si trattava di un dialogo tra defunti; Pasolini immaginava un incontro con Gramsci, descritto come ‘giovane’, ‘umile fratello’, che con la ‘magra mano / delineavi l’ideale che illumina’.<sup>85</sup> Anche per Rosselli, il poeta defunto viene trasfigurato all’interno del contesto della capitale, dove ‘tutto tremolante’ veste i panni della guida, come un “nuovo Gramsci”.

Il poemetto è anche una fucina entro la quale sperimentare un nuovo plurilinguismo che alimenta i significati profondi delle parole. Pasolini diventa quasi un vegetale, un ‘frassine’, termine che rimanda al nome di una villa in toscana di proprietà della famiglia Zabban, nella quale Amelia era rimasta per un breve periodo nel 1946. Riflettendo su quanto doppio significato, è possibile soffermarsi sul corrispettivo inglese del frassino, *ash-tree*, connesso alla morte, come dimostrato da Annovi, passando attraverso il termine cenere, altro rimando a *Le Ceneri di Gramsci*, riletto come modello per *Impromptu*. Al contempo, si tratta di una poesia sepolcrale, una sorta di piccolo epicedio funebre in morte di Pasolini, che sopravvive grazie all’‘ambizione’. Altri riferimenti importanti sono contenuti nel *Pianto della scavatrice*.<sup>86</sup>

Rinnovato dal mondo nuovo,  
libero - una vampa, un fiato  
che non so dire, alla realtà

che umile e sporca, confusa e immensa,  
brulicava nella meridionale periferia,  
dava un senso di serena pietà.<sup>87</sup>

*Il pianto della scavatrice* è di certo un testo caro a Rosselli, sia per i contenuti che per il lessico. Il paesaggio è spoglio, quasi mostruoso. Da qui, certamente si deduce il perché lei abbia potuto apprezzare a pieno questa poesia, scegliendo in parte di ereditarla, come si può vedere da parole come ‘fango’, ‘soli’, ‘polvere’. Per quanto riguarda i versi successivi, Emanuela Tandello interpreta la descrizione rosselliana come una *nekuia*:

Questa notte con spavaldo desiderio  
scesi per le praterie d’un lungo fiume  
impermeato d’antiche abitudini  
ch’al dunque ad un segnale indicavano

melma, e fiato. Solo sporcizia  
sì, vidi dall’ultimo ponte [...] <sup>88</sup>

Poco prima della catabasi, si legge come il poeta morto sia impegnato a ‘gettare l’ultimo sguardo dall’ultimo ponte’, un incontro postumo che mira a tenere in vita Pasolini per mezzo della poesia; lo spirito sopravvive proprio per continuare a giudicare con occhio critico la ‘sporcizia’ della ‘Capitale del vizio’, un incontro *post mortem* che acquista le caratteristiche di una rievocazione. Quello sguardo, tanto profondo e analitico, serve ora più che mai ad Amelia Rosselli per discernere il panorama romano dall’estremità dell’‘ultimo ponte’. Sembra chiaro che il modello acquisti maggiore pregnanza proprio dopo la morte del poeta, necessaria per renderlo una sorta di guida

<sup>85</sup> Pasolini, *Le ceneri di Gramsci*, cit., p. 66.

<sup>86</sup> Ivi, cit., pp. 89-112.

<sup>87</sup> Ivi, p. 96.

<sup>88</sup> Rosselli, *Impromptu*, cit., p. 675.



ultramondana. Nella terza strofa il lettore sembra trasportato in un'altra poesia di Pasolini, *Quadri Friulani*,<sup>89</sup> nella quale viene messa in luce la differenza tra la passeggiata serale romana e quello friulana:

Senza cappotto, nell'aria di gelsomino  
mi perdo nella passeggiata serale,  
respirando - avido e prostrato, fino

a non esistere, a essere febbre nell'aria  
la pioggia che germoglia e il sereno  
che incombe arido su asfalti, fanali,

cantieri, mandrie di grattacieli, piene  
di sterri e di fabbriche, incrostati  
di buio e di miseria...

sordido fango indurito, pesto, e rasento  
tuguri recenti e decrepiti, ai limiti  
di calde aree erbose [...]<sup>90</sup>

Leggendo questi versi, si può evincere quanto l'autrice sia legata a tale terminologia; da un lato si ha la 'notte' e dall'altro la 'passeggiata serale'. Il 'lungo fiume' di cui fa menzione la poetessa è certamente il Tevere; sembra che la volontà sia quella di ripercorrere i passi del poeta in una prospettiva più tetra, più disincantata. Quello che in Pasolini è 'avidamente prostrato' diventa 'spavaldo desiderio', da 'fango indurito' si passa alla 'melma'.

Per concludere con un ultimo esempio, procedendo con la lettura del poemetto, si ritrova nella strofa numero xi un riferimento artistico:

Che è e rimane curva nel salotto  
borghese del campo squadrato  
dal pittore in borghese.<sup>91</sup>

La ricorrenza del termine 'borghese' in *Impromptu* è un chiaro rimando a Pasolini, definito dallo stesso Siti: 'borghese ma povero come i poveri'.<sup>92</sup> Inoltre, qui il riferimento, espresso con la polisemia del termine 'borghese', da un lato inteso come classe sociale e successivamente come modo di apparire, sembra ripreso dalla poesia *Picasso*, già citata in precedenza, dove Pasolini descrive una 'borghese esperienza'. 'Il salotto' è un contesto in cui arte e politica si fondono, lasciando trasparire una critica rivolta all'incoerenza di coloro che si autodefiniscono paladini della voce popolare, un tema che contraddistingue l'intero poemetto rosselliano. In questo 'l'intellettuale [...] è in sintonia col popolo finché resta fedele al proprio negativo: la polemica è contro la svalutazione dell'arte grande-borghese da parte della cultura di sinistra'.<sup>93</sup>

## 6. Conclusione

Quando Pasolini termina di descrivere la poetica del *lapsus*, afferma di non aver mai letto nulla di paragonabile alla produzione della poetessa: 'Direi che non mi sono mai imbattuto, in questi anni, in un prodotto del genere, così potentemente amorfo, così

---

<sup>89</sup> Pasolini, *Le Ceneri di Gramsci*, cit., pp. 51-61.

<sup>90</sup> Ivi, p. 53.

<sup>91</sup> Rosselli, *Impromptu*, cit., p. 684.

<sup>92</sup> Siti, *Quindici riprese*, cit., p. 237.

<sup>93</sup> Ivi, p. 234.

oggettivamente superbo'.<sup>94</sup> Con questo binomio il poeta spiega la scrittura di Amelia Rosselli come un caso letterario da approfondire. 'Amorfo' è un aggettivo di derivazione greca, ottenuto dall'unione di α privativo e il termine μορφή, 'forma', intuizione che mira a spiegare una scrittura magmatica attraverso una metafora fisica. La terminologia di cui si serve la poetessa, la sua lingua versatile, contemporaneamente adatta e inadatta, dimostra una duttilità simile a quella ottenuta dalle aggregazioni di sostanze non ancora cristallizzate. Pasolini però utilizza anche il termine 'superbo', *superbus*, aggettivo dal valore positivo quando identifica qualcosa di superiore rispetto alla norma, ma anche negativo se legato all'aggressività e all'arroganza. Interessante questa rapida disamina pasoliniana volutamente ambigua per definire una poetessa fuori dal comune, che sarà legata per sempre a questa prima analisi critica.

Nel corso di questo articolo si è cercato di dare spazio alla produzione rosselliana e al parallelismo con Pasolini; scavando a fondo in questo rapporto non sempre facile, si è messo in evidenza come Rosselli in un primo tempo subisca l'influsso del "maestro", che rimane sempre molto presente nella sua poetica perfino dopo il suo assassinio, malgrado alcuni cali di intensità. Nonostante questo, riesce a servirsi per l'ultima volta di Pasolini attraverso il poemetto *Impromptu*, nel quale vengono fusi i temi dell'ultima produzione rosselliana. In Amelia Rosselli sopravvive un'intera tradizione, talvolta resa irriconoscibile dalle costanti manipolazioni: 'La poesia di Amelia Rosselli è dunque quanto di più lontano esista da una poesia astratta; è il prodotto di una contraddizione e di un desiderio che nascono dalla promessa [...] di un'altra storia, mai davvero realizzata né realizzabile, e tuttavia nutrita di speranza'.<sup>95</sup>

### Parole chiave

Pier Paolo Pasolini, Amelia Rosselli, lapsus, eredità

**Riccardo Collina** nasce a Lugo nel 1996; dopo la laurea in Lettere presso l'università di Bologna, i suoi interessi continuano a focalizzarsi sulla letteratura del Novecento, di cui ha approfondito soprattutto la figura di Pier Paolo Pasolini sotto la guida Marco Antonio Bazzocchi e Francesco Carbognin. Nel 2022 ha partecipato al convegno 'Corpo, rito, parola. Il teatro di Pier Paolo Pasolini' svoltosi a Lecce, con un contributo dal titolo "Incantati rumori. Il tema del silenzio nell'opera di Pier Paolo Pasolini". Attualmente è docente di materie letterarie e latino presso i licei del ravennate.

Studioso indipendente  
via Giacomo Gessi 12/b  
48011, Alfonsine (Ra) (Italia)  
riccardocollina1996@gmail.com

### SUMMARY

#### "Nel verso impenetravi la | tua notte"

#### Notes for a Pasolinian heritage in Amelia Rosselli's verses

Amelia Rosselli and Pier Paolo Pasolini represent two of the most relevant characters of the second half of the Italian twentieth century. Their diversity and independence, as opposed to other cultural and literary perspectives of that time, are significant and allow for an interesting comparison, particularly with regard to their poetic contexts.

<sup>94</sup> P.P. Pasolini, 'Notizia su Amelia Rosselli', cit., p. 69, (vd. P.P. Pasolini, *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meridiani Mondadori, p. 2418).

<sup>95</sup> E. Tandello, 'La poesia e la purezza. Amelia Rosselli', in: Rosselli, *L'Opera poetica*, cit., p. xxxix.

Pasolini is always studied as a “complete” intellectual, while Rosselli is recognised as the poet of lapsus and trilingualism. The essay intends to analyse some noteworthy aspects of the relationship between them, starting from Pasolini’s role in introducing Rosselli to the public and proceeding to interpret Pasolini’s presence in several key passages of Amelia Rosselli’s work, from *Variazioni belliche* to *Impromptu*. The alleged dependence of Amelia Rosselli regarding the Pasolinian lexicon will be discussed. Pasolini couldn’t help but be astonished by her ability and diversity, even if he himself commits some mistakes of simplification, maybe caused by the excessive rush to be considered as the discoverer of an exceptional poet.