Ricevuto: 24/02/2026 - Accettato: 02/05/2026
DOI: 10.4000/16zac

# «FLEURS ARE NOT FLOWERS». (S)CORRISPONDENZE LINGUISTICHE NELLA SCRITTURA DI AMELIA ROSSELLI

Sara Di Gianvito*

L'intera produzione di Amelia Rosselli si sviluppa all'insegna di un plurilinguismo che costituisce uno dei nuclei fondamentali della sua scrittura, non soltanto nei casi più evidenti di opere composte in lingue diverse, come avviene nella produzione giovanile, ma anche nel dettato poetico prevalentemente italofono della maturità. Questo studio ripercorre l'evoluzione linguistica e formale dell'autrice, con particolare attenzione al poemetto *Impromptu* (1979) e alla sua edizione trilingue del 2014 curata da Gian Maria Annovi. La biografia stessa di Rosselli, cresciuta tra francese, italiano e inglese, determina una "dissociazione linguistica" che si riflette nella sua opera attraverso forme diverse di plurilinguismo, mistilinguismo e translinguismo. A partire dal *Diario* in tre lingue, l'italiano assume progressivamente una posizione dominante, senza tuttavia eliminare le interferenze degli altri idiomi. Ne deriva quel "monolinguismo plurilingue" che caratterizza la produzione matura e nel quale una lingua apparentemente unica conserva le tracce delle altre. Dopo la progressiva crisi delle strutture metriche rigorose e la rarefazione della scrittura culminata in *Documento*, *Impromptu* rappresenta una nuova esplosione creativa, capace di recuperare e trasformare le tensioni delle fasi precedenti. L'analisi individua tre fenomeni linguistici principali: fusioni lessicali e neologismi, interferenze dell'inglese e del francese sull'italiano e slittamenti generati da prossimità semantiche o sonore. Italiano, inglese e francese finiscono così per fondersi in un codice instabile e difficilmente separabile, quasi una nuova lingua che nega la supremazia di ogni singolo idioma. Sul piano formale, ripetizioni, variazioni ed enjambement creano una continuità che cerca di organizzare questa materia linguistica proliferante. *Impromptu* appare quindi come il punto estremo di una poetica fondata sulla (s)corrispondenza tra lingue: un amalgama in cui forma e parola si generano reciprocamente e la moltiplicazione delle possibilità espressive conduce verso l'impossibilità del senso e, infine, verso il silenzio.

Parole chiave: Rosselli, Amelia; *Impromptu*; plurilinguismo; traduzione

*«Fleurs are not flowers». Linguistic (mis)correspondences in Amelia Rosselli's writing*
Amelia Rosselli's entire production unfolds under the sign of a plurilingualism that constitutes one of the fundamental elements of her writing, not only in works explicitly composed in different languages, as in her early production, but also within the predominantly Italophone poetic idiom of her mature years. This study traces the linguistic and formal development of Rosselli's writing, focusing particularly on *Impromptu* (1979) and its 2014 trilingual edition edited by Gian Maria Annovi. Rosselli's own biography, shaped by French, Italian, and English, produces a "linguistic dissociation" reflected throughout her work in different forms of plurilingualism,

* Ricercatrice indipendente.

mixed-language writing, and translingualism. Beginning with the *Diario* in tre lingue, Italian progressively acquires a dominant position without eliminating interference from the other languages. The result is the "plurilingual monolingualism" characteristic of her mature production, in which an apparently single language retains traces of the others. Following the gradual crisis of Rosselli's rigorous formal structures and the increasing rarefaction of writing culminating in *Documento*, *Impromptu* represents a renewed creative explosion that recovers and transforms the tensions of the preceding phases. The analysis identifies three principal linguistic phenomena: lexical fusion and neologisms, interference from English and French in Italian, and lexical shifts generated by semantic or phonetic proximity. Italian, English, and French thus merge into an unstable and almost inseparable code, creating a new language that rejects the supremacy of any individual idiom. Formally, repetition, variation, and extensive enjambment create continuity while attempting to organize this proliferating linguistic material. *Impromptu* therefore emerges as the extreme expression of a poetics founded on linguistic (mis)alignment: an amalgam in which form and language generate one another and the multiplication of expressive possibilities approaches the impossibility of meaning and, ultimately, silence.

*Keywords: Rosselli, Amelia; Impromptu; plurilingualism; translation*

La scrittura di Amelia Rosselli è caratterizzata da un assetto linguistico del tutto peculiare. Animata da quello che è stato definito come un "monolinguismo plurilingue"[1], la sua produzione si snoda attraverso diversi livelli di pluralità linguistica. Innanzitutto, una prima distinzione che occorre fare è quella tra plurilinguismo "macrotestuale" e "microtestuale": con il primo ci si riferisce all'effettiva occorrenza di diverse opere scritte in lingue differenti, mentre con il secondo si fa riferimento, da un lato, ai casi di compresenza simultanea dei vari codici all'interno di una stessa opera e, dall'altro lato, alle numerose interferenze reciproche – immediatamente riscontrabili o più sottese al dettato autoriale – che i diversi idiomi attuano tra loro. In secondo luogo, sotto l'etichetta di "scrittura plurilingue" possiamo identificare tre fenomeni in parte differenti tra loro: con la definizione di "plurilinguismo" si fa riferimento alla produzione complessiva in italiano, inglese e francese, lingue che, anche quando rimangono nominalmente separate nella divisione macrotestuale, non escludono la possibilità di interferenze reciproche che si verificano anche a distanza tra un'opera e l'altra; parlando di "mistilinguismo" ci si riferisce invece all'uso contemporaneo di diversi codici espressivi all'interno di uno stesso testo; mentre infine, con il termine "translinguismo"[2], il riferimento

1 Per approfondire la riflessione sulle caratteristiche principali del plurilinguismo rosselliano e sulle precisazioni terminologiche che seguono, si rimanda a Di Gianvito (2022).

2 Il termine "translinguismo" è qui inteso nell'accezione datagli da Kellman: «I translingui si muovono oltre le proprie lingue madri, ma per molti di loro, specialmente nel XX secolo, si tratta dell'aspirazione a trascendere la lingua in generale, a esprimere tutto. Impazienti nei confronti delle imperfezioni dei sistemi verbali, essi desiderano andare oltre le parole per arrivare al silenzio e alla verità» (Kellman 32).

è alle opere cronologicamente più mature scritte in italiano, nelle quali le interferenze delle altre lingue si mantengono attive sotto la superficie del testo. Questi tre fenomeni, schematicamente riassunti per esigenze critiche, si intersecano in realtà molto frequentemente tra loro nell'opera di Rosselli.

L'intera produzione dell'autrice si snoda infatti all'insegna di un plurilinguismo che è punto centrale della sua scrittura, non soltanto nei casi più evidenti di effettiva produzione in più lingue – come avviene nelle opere giovanili raccolte nei *Primi Scritti* – ma anche in quel dettato poetico a prevalenza italofona che caratterizza la sua produzione cronologicamente più matura. L'atto di nascita stesso di Rosselli la colloca a un crocevia linguistico; nasce in Francia da madre inglese e padre italiano e cresce barcamenandosi fra tre idiomi differenti: francese in casa, tranne che con il padre e lo zio, fedeli all'italiano, e successivamente, dopo la fuga dalla Francia, l'inglese materno, lingua acquisita in un secondo momento[3]. Tutte queste lingue confluiranno poi, con pari dignità espressiva, nel suo dettato poetico, dapprima, come già rilevato, in un'alternanza esplicita, poi, successivamente, in gran parte sottese all'italiano: «Tutte le conseguenti migrazioni cui sono stata costretta, hanno prodotto una dissociazione linguistica e di permanente inconsistenza. La lingua riflette tale situazione»[4]. Il punto d'arrivo, infatti – ammesso che si possa parlare di punto d'arrivo per una scrittura così complessa e in continuo divenire – è una lingua che, pur apparentemente unica, non sarà mai definitiva, continuando a celare in sé le tracce degli altri codici che hanno segnato il percorso poetico e biografico dell'autrice.

Questo studio si inserisce all'interno di un percorso critico già avviato in precedenza (Di Gianvito) e incentrato sulle opere giovanili come esperienza fondamentale per l'assetto linguistico della produzione rosselliana successiva. Proseguendo su questa linea, si intende ora concentrarsi sul rilevare come anche la scrittura a prevalenza italofona resti profondamente influenzata dal plurilinguismo ravvisabile nelle prime opere dell'autrice, sotto forma di un "monolinguismo plurilingue" che diventa la cifra più profonda di tutta la sua produzione cronologicamente più matura. Alla luce di quanto detto, si intende intraprendere qui un percorso attraverso la scrittura di Amelia Rosselli, con particolare focus sul poemetto *Impromptu*. Sofferto punto di arrivo di un cammino autoriale all'insegna del plurilinguismo – nelle accezioni presentate sopra – questo testo, annoverabile nella produzione in italiano, è specchio di quella fondamentale (s)

3 «Si parlava francese anche in casa, tranne che con mio padre, fedele all'italiano. Quando arrivava lo zio Nello, si parlava sempre in italiano. L'inglese l'ho dovuto imparare dopo» (G. Spagnoletti, *Intervista ad Amelia Rosselli*, in Caputo 2004: 293-294).

4 A. Rosselli, da un documento depositato presso il Fondo Manoscritti dell'Università di Pavia, ora in Tandello (2001: 180).

corrispondenza che continua ad animare il dettato poetico rosselliano e lo stile espressivo dell'autrice e che va ben oltre quelle prove esplicitamente plurilingui rappresentate dal *corpus* dei *Primi Scritti*.

Un momento cruciale del passaggio da un plurilinguismo esplicito al successivo monolinguismo plurilingue è rilevabile, come già detto, proprio nel contesto dell'officina giovanile dei *Primi Scritti* e, in particolare, nel testo del *Diario in Tre Lingue*[5]: proprio nel *Diario*[6], infatti, l'italiano inizia a guadagnare sempre più spazio – sia a livello quantitativo che a livello qualitativo – sulle altre due lingue; quanto è rilevabile a livello microtestuale nel *Diario*, va inoltre ad anticipare ciò che, soltanto pochi anni dopo, riscontreremo nella produzione rosselliana successiva, a partire da *La Libellula* in poi. Questo, parallelamente a una variazione della funzione generale della scrittura, indipendentemente da quale sia il codice attraverso cui essa si manifesti: la lingua qui cessa di essere un semplice strumento di comunicazione per farsi soggetto principale dell'enunciazione. Proprio in questo senso, possiamo considerare l'esperienza compositiva del *Diario in Tre Lingue* come propedeutica alla scrittura in italiano: solo un'opera così apertamente mistilingue poteva costituire il preludio a una scelta solo apparentemente monolinguistica, che cela sotto la superficie di un codice unico la realtà di un dettato poetico che rimarrà trilingue fino alla fine.

Alla fine degli anni Cinquanta, e precisamente nel 1958, con il poemetto *La libellula*, Rosselli inizia a scrivere dunque quasi esclusivamente in italiano, se escludiamo lo scritto inglese *A Birth* (1962) – l'opera cronologicamente più tarda dei *Primi Scritti* – e le poesie inglesi di *Sleep* (1953-1966)[7]. Tuttavia, com'è noto, anche nel contesto della scrittura in italiano le altre due lingue non cessano

5 Per un'analisi approfondita del *corpus* dei *Primi scritti* e dei pattern linguistici in esso rilevabili si rimanda a Di Gianvito (2022), La Penna (2013), Bisanti (2007).

6 Nonostante, stando alla cronologia ufficiale dei *Primi Scritti*, il *Diario* non risulti essere il testo più tardo del *corpus*, è ragionevole pensare che l'autrice ci sia tornata sopra anche dopo quella che è ufficialmente considerata la sua data di conclusione. Per approfondire la questione della datazione del *Diario in Tre Lingue* in particolare e della cronologia interna dei *Primi Scritti* in generale si rimanda a Giovannuzzi (2017), Carpita (2012).

7 Parallelamente al progressivo prendere piede della scrittura in italiano, possiamo notare, da un lato, la progressiva perdita di interesse per la produzione in francese – come dichiara Rosselli stessa in una lettera a Pasolini del 28 agosto 1963: «Questi scritti datano del 1954, 1955 e 1954-61 (la raccolta). Oramai non scrivo quasi più in francese, ma allora, avendo parlato in francese sin dalla mia infanzia (sono nata a Parigi), mi erano assai naturali esercitazioni di questo genere», (Giovannuzzi 2008: 22) – e, dall'altro lato, il mantenersi invece vivo dell'attenzione che l'autrice dedica alla scrittura in inglese: «Non ho alcun lavoro o poesia singola in italiano, attualmente. Al massimo, potrei spedire 4-5-6 poesie mie in inglese, con mia traduzione a fronte se volete, tratte da un libro intitolato *Sleep*, di 138 pagine, che non ho ancora pubblicato, salvo che su riviste qua e là» (da una lettera a V.S. Gaudio del 1986, in Verbaro 2008: 174).

mai di essere presenti, agendo sul dettato poetico non soltanto attraverso le ben note influenze sintattiche e lessicali che interessano gran parte della produzione rosselliana, ma anche e soprattutto come motore nascosto, controllo esercitato sul flusso ininterrotto dei versi. Soprattutto l'inglese[8] rimane, nel corso di tutta l'opera, una sorta di coscienza linguistica sempre attiva, una lingua-sentinella che sembra avere il ruolo di mantenere sotto controllo l'italiano[9].

Passando quindi a una scrittura prevalentemente in lingua italiana – con tutti i limiti sottesi all'univocità di questa etichetta linguistica – ciò che sembra dare vita all'espressione linguistica rosselliana sono due forze tra loro opposte: un'istanza di caos, che è il brulichio linguistico che resta e resterà sempre sotteso a un codice solo all'apparenza univoco, e un'istanza d'ordine, attuata dalla scrittrice stessa attraverso un uso sapiente e controllato del materiale formale.

Ed è a questo punto che entra in gioco la teorizzazione di *Spazi Metrici*, breve saggio teorico sulla forma poetica del 1962, allegato alla raccolta *Variazioni Belliche*. Per quanto la legittimità di *Spazi Metrici* quale guida formale per le raccolte rosselliane degli anni Sessanta sia stata messa in discussione[10], indipendentemente dall'interrogativo su cosa venga prima – la teorizzazione poi applicata alla scrittura o l'impianto formale ricavato a posteriori dalla scrittura stessa – ciò che interessa in questa sede è riscontrare come Rosselli, dal *Diario* in poi, inizi ad avvertire una pressione sempre maggiore verso una sistematizzazione formale, quasi giustificatoria, dei suoi versi. Infatti, già nel *Diario*, forse non a caso proprio nel momento in cui i tre codici espressivi esercitano il massimo grado di pressione reciproca, inizia a farsi strada la ricerca di una forma che abbia una funzione sistematizzante nei confronti del contenuto, quella "forma-cubo" qui già evocata[11] – «you want the Cube» (DTL: 113), «il tuo

8 La scrittura in inglese procede parallela a quella in italiano, varcando la soglia cronologica degli anni Cinquanta e accompagnando l'autrice per tutta la sua carriera, come provano le lettere sopra citate relative alla redazione di *Sleep*.

9 Un interessante punto di vista in quest'ambito si trova in Martella (2021).

10 «Gli "spazi metrici" non sono un concetto stabile e univoco: rischiano anzi di favorire un depistaggio rispetto al funzionamento reale della macchina poetica e alla sua evoluzione nel tempo. Il ragionamento tecnico-formale […] è l'approdo di un assestamento biografico: discutere in astratto di "spazi metrici" e forma della poesia non è una strategia che centra il bersaglio» (Giovannuzzi 2016: 8), proprio perché «il libro – in quanto oggetto definitivo e concluso – si trova quasi sempre in conflitto con la scrittura, che a stretto contatto della biografia resiste all'ordine che la Rosselli progetta di imporle» (10); dunque, secondo Giovannuzzi «*Spazi metrici* si risolve […] nel tentativo di estrarre una poetica da un libro ormai concluso, commentandone alcune strutture formali in funzione di un ben preciso lettore: Pasolini. Mantenendo però paratie stagne fra il versante creativo e la teoria, a conferma del carattere […] spurio e superimposto di quest'ultima» (63).

11 Le opere di A. Rosselli, a eccezione di *Impromptu*, sono citate da Rosselli (2004). Da ora in

contenuto deve provocare lo spazio» (DTL: 114) – che si colloca sulla stessa linea riflessiva – indipendentemente dall'ipotesi che ne costituisca o meno l'antefatto – di quel «quadrato a profondità timbrica» (SM: 340) che sarà il punto centrale di *Spazi Metrici*. Come se solo una rigida teorizzazione formale potesse arginare la portata di un contenuto restìo ad ogni altra forma di controllo, l'autrice sembra ribaltare la tradizionale gerarchia esistente tra forma e contenuto: non sarà più la forma a dover arginare il contenuto, bensì il contenuto stesso a porsi come base di partenza per l'esistenza stessa di una strutturazione formale: «Nello stendere il primo rigo del poema fissavo definitivamente la larghezza del quadro insieme spaziale e temporale; i versi susseguenti dovevano adattarsi in egual misura, a identica formulazione. Scrivendo passavo da verso a verso senza badare ad una qualsiasi priorità di significato nelle parole poste in fin di riga come per caso» (SM: 340). In questo modo, si annulla anche la gerarchia tradizionale tra i differenti elementi del discorso, per cui ogni singolo lessema ricopre la stessa importanza all'interno del testo.

Tutto ciò risulta abbastanza evidente proprio nei versi di *Variazioni Belliche*, in cui la forma del quadro è chiaramente osservabile, soprattutto nella seconda parte della raccolta, *Variazioni (1960-61)*. E non è un caso, forse, che proprio quest'opera sia una tra quelle in cui la moltiplicazione linguistica, la proliferazione lessicale, la sovrabbondanza di parole, risulta più evidente. Proprio all'interno dei confini di questo quadrato, il cortocircuito espressivo viene lasciato libero di esplodere[12].

Talvolta la proliferazione lessicale avviene all'interno del medesimo codice espressivo, per effetto di prossimità sonora, a beneficio del significante sul significato: «Nera visione albero che tendi / a quel supremo potere (podere). […] Lascia / il delirio trasformarti in incosciente / tavolo da gioco, e le ginestre (finestre) affacciarsi / spalmando il tuo sole per le riverberate vetra» (VB: 163); a volte siamo invece in presenza di interferenze grafiche, per cui viene adottata una grafia inglese in parole italiane, intersecata con movenze aulico-arcaiche della lingua[13]: «Quelle / scolanze che vi imprissi pr'ia cheì'eo / si turmintussi sì / fieramente, tutti gli sono dispariti! O sei muiei / conigli correnti per i nervu ei per / brimosi canali dei la mia linfa (o vita!) / non stoppano, allora sì, c'io my /

poi, per la citazione si useranno le seguenti abbreviazioni: DTL per *Diario in Tre Lingue*, SM per *Spazi Metrici*, VB per *Variazioni belliche*, D per *Documento*, seguite dal numero di pagina.

12 L'elenco che segue non ha la pretesa di essere esaustivo, né per quanto riguarda la tipologia di fenomeni rilevati, né in riferimento alle loro varie occorrenze nella raccolta. Una ricognizione completa in merito si trova in Bisanti (2007).

13 In questo si cela anche il fondamentale rapporto di Rosselli con la tradizione letteraria italiana, quel suo modo peculiare di rielaborarla per cui si rimanda a Gentili & Gualdo (2024) e a Sermini (2019).

iavvicyno allae mortae! / In tutta schiellezze mia anima» (VB: 174).

Per quanto riguarda invece la questione delle influenze più esplicite degli altri codici sull'italiano, chiari esempi sono i casi di aggettivazione derivata dall'inglese, con costruzione dell'aggettivo chiaramente estranea all'italiano, tra cui, solo per citare uno dei casi più sistematici, che ritroviamo anche nelle altre raccolte, l'uso del prefisso privativo in-, tipico sì dell'italiano, ma applicato ad aggettivi che normalmente non lo richiedono, sostitutivo dell'inglese un-: «Perché io non voli, purché tu non / cada, purché la luce si faccia tutt'un / universo, ch'io dorma, nell'infortunato addio» (VB: 190).

Ben rappresentato anche il caso di vere e proprie fusioni lessicali, dietro cui si cela l'influenza dell'inglese: «O dio che ciangelli» (VB: 194), di derivazione ambigua, in quanto "ciangelli" può riprendere il sostantivo inglese *chancel*, "presbiterio", reso qui però in una forma verbale coniugata, come anche, più verosimilmente il verbo *to change*, "cambiare", o addirittura *to challenge*, "sfidare", ma potrebbe anche rifarsi al francese *chanceler*, "vacillare" o "barcollare"; ancora: «La congenitale tendenza al bene si risvegliava» (VB: 202), con fusione tra l'italiano "congeniale" e l'inglese *congenital*, o più probabilmente, tra i due termini corrispondenti "congenito/*congenital*". La fusione talvolta sfocia nel calco, sicuramente più difficile da rilevare: «L'ideale se ne va con voci infantili / ed incoscienti a lavarsi i panni alla riviera» (VB: 315), dove "riviera" non viene usato nell'accezione italiana di "riva", bensì con quella inglese di *river*, "fiume". Altre volte, invece – ma in *Variazioni Belliche* il fenomeno risulta meno frequente rispetto ad altre raccolte – è proprio la parola straniera a fare direttamente la sua comparsa, sostituita a quella italiana: è il caso, ad esempio, del francese *car* per "perché": «E poi si adatterà, alle mie cambiate contingenze, car / io ho cambiato residenza, non son più il fiore / timido appeso dove erano i salici e non voglio le tue tenerezze / che crudele combatto perché io non ho più / tenerezza» (VB: 165).

Ciò che possiamo osservare attraverso questa breve ricognizione è come in questa raccolta, ma anche in precedenza nel poemetto *La Libellula*, il materiale linguistico non risulti mai pacificato, ma resti invece sempre ribollente entro i confini di un costrutto metrico-formale che gli fa da argine, talvolta quasi da gabbia. È la maniera rosselliana di portare sulla pagina l'inesprimibile, in un afflato biografico che rifugge dal biografismo esplicito, perché qui Rosselli non racconta, tutto quello che fa, invece, è semplicemente "far vedere". Infatti, «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» (Carpita 2017: 25).

A distanza di anni, tuttavia, l'impianto così rigidamente teorizzato sembra – forse proprio in virtù di questa sua rigidità – non reggere più, e con *Documento* inizia evidentemente a vacillare. L'intenzionalità autoriale a mantenere un rigido controllo non viene meno con *Documento*, ma anzi, si acuisce: ne è una prova la sofferta gestazione editoriale dell'opera, alla cui costruzione come libro Rosselli lavora per anni, attraverso continui tagli di materiale. Un'ulteriore prova è l'attenzione che l'autrice dedica alla scelta del titolo per la raccolta – pronto ben prima che essa risulti completata per la pubblicazione – prassi che costituisce una pratica altrimenti estranea alle sue abitudini: «Ho pensato al titolo intenzionalmente, volendo documentare […] quei sette anni che ci ho messo per scriverlo, documentare l'esperienza» (Dolce 109). Infine, almeno nelle intenzioni iniziali, Rosselli resta fedele al rigido impianto metrico delle raccolte precedenti:

> In questo terzo libro *Documento*, […] ho voluto ritrovare (pur basandomi sempre sulla formulazione metrica definita nel 1958 e da allora conseguita) la follia, il coraggio e forse anche misticismo di quegli anni adolescenziali: razionalizzandoli sino alle ultime conseguenze. Spesso i risultati sono violenti, i contenuti sono dei veri e propri gridi: ma credo che non vi sia più disperazione e che lo scopo del libro (un equilibrio tra forma del tutto controllata e voluta, e contenuto indotto e dedotto mai automaticamente e tramite l'inconscio o per provocazioni solo letterarie) sia nell'insieme raggiunto […]. Intendo produrre un libro in un certo senso statico, sintetico, forse gelido ed esplosivo insieme: insomma il libro della "maturità raggiunta", almeno per quanto riguarda un certo mio tipo di problematica umana e formale (A. Rosselli, in Caputo 2004: 285).

Quel che accade, nel frattempo, è semplicemente la vita; infatti «nel conflitto tra forma chiusa e ordinata del libro e deriva biografica della scrittura, priva di forma e misura, il tempo indubbiamente finisce per giocare a favore della seconda» (Giovannuzzi 2016: 152). La sopracitata dichiarazione di Rosselli, pur da prendere sempre con le dovute cautele, sembra avere l'intento di voler ricostruire, a posteriori, un percorso poetico che, fisiologicamente, non può essere stato così lineare come l'autrice vuole far trasparire. Quel che conta, in ogni caso, è rilevare come l'autrice continui a dichiarare, almeno negli intenti, la sua estrema fedeltà al progetto metrico portato avanti a partire dagli anni Sessanta, a volerlo mantenere ancora come base imprescindibile per la legittimazione della sua voce poetica. Altro aspetto significativo è il contrasto, dichiarato dall'autrice stessa, tra recupero della "follia" degli anni adolescenziali e l'estrema "razionalizzazione", che porta a un dettato poetico che lei stessa definisce "gelido" ed "esplosivo" insieme. Una voce che continua a muoversi alimentata dai contrasti, dallo stridore tra l'esigenza di controllo, di razionalità, di non lasciare spazio

all'inconscio e a quel *lapsus* impropriamente rilevato da Pasolini come cifra distintiva della scrittura rosselliana, e un materiale linguistico abnorme, difficile da mantenere entro confini – a volte, forse, anche arbitrariamente – prestabiliti.

D'altra parte, in un'intervista, le dichiarazioni dell'autrice sulla raccolta sembrano contraddire quanto precedentemente riportato:

> Abbandono il programma di un verso unico, inserisco versi liberi, abbandono l'idea di dare sempre una sintesi filosofica del contrasto di ogni poesia, accetto brani impressionistici. Registro quello che mi accade: la poesia non è, come qualcuno pensa, puro spirito, ma registra accadimenti inaspettati, le stanchezze della vita di tutti i giorni. Alla fine di *Documento* c'è una inaspettata dichiarazione di impotenza. Ma non mi lamento: per me il silenzio è un sollievo (Sica 16).

Scorrendo le varie poesie della raccolta, organizzate in ordine cronologico, ciò che notiamo è proprio questa progressiva rarefazione del progetto formale: «Invece di un libro è come una specie di scatola formale e chiara con precise tematiche, ma come al solito ti scappa la materia dalle mani, proprio perché l'esperienza viene prima» (Camboni 51-52). La struttura del verso inizia a farsi più libera, e parallelamente, si va verso la ricerca di un linguaggio più piano, normalizzato quasi, sempre più lontano dall'incontenibilità di testi come *La Libellula* e *Variazioni Belliche*.

Che fosse il rullo ne *La Libellula* o il quadro in *Variazioni Belliche*, è come se il tentativo di sistematizzazione formale potesse in certo qual modo autorizzare la moltiplicazione linguistica ma, quando questo viene meno, sarà la lingua a dover sopperire alla sopraggiunta mancanza di controllo, riadattandosi a un'enunciazione più moderata, sussurrata quasi, e non più urlata. Pur restando infatti ben presente in *Documento* la contaminazione linguistica, quello che possiamo notare è il farsi strada di un'enunciazione più distesa, un discorso autoriale quasi più dimesso, oggettivo, documentario appunto. Parallelamente alla scomposizione del quadro metrico, che si risolve qui in una prevalenza di testi suddivisi in strofe, allontanandosi quindi dal monostrofismo della poesia precedente[14]. Ne scaturisce un'enunciazione più piana, scandita da maggiori pause, che rende il senso di un'urgenza espressiva leggermente attenuata rispetto alle raccolte precedenti; in aggiunta, sembra variare anche l'uso dell'*enjambement*, per cui raramente un elemento del discorso come un articolo o una preposizione si trova a inizio o fine del verso (aspetto che verrà approfondito in seguito).

14 «La forma chiusa sottintende ancora la funzione centrale del primo verso, che con la sua estensione imposta quella dei successivi […]. Rispetto alla formulazione di *Spazi Metrici*, in *Documento* salta però – o si indebolisce molto – la nozione di una poesia che, graficamente e simbolicamente, si delimita entro un quadrato monostrofico» (Giovannuzzi 2012: 1364).

Il contrasto resta tuttavia vivo su di un altro livello: da un lato, una volontà di abbassamento del tono verso la prosa: «Oh potessi avere la leggerezza della prosa» (D: 447), dall'altro, la consapevolezza della superiorità della poesia: «Hai avvelenato la tua esistenza cercando / il conforto della prosa mentre poesia / ricercava la tua gloria» (D: 462). È la presa d'atto di un contrasto insanabile tra spinte individuali e realtà sociale: non a caso, proprio *Documento* è la raccolta che più si apre al discorso socio-politico, nel tentativo di uscire dal lirismo; questa apertura, tuttavia, porta all'estrema presa d'atto della caduta del sublime: «L'impossibilità […] di rifondare un canto forte, la perdita irreversibile del sublime definiscono la condizione poetica nello snodo fra anni Sessanta e Settanta; rispetto ad essa ogni diversa scelta che non sia il silenzio rischia di apparire derogatoria» (Giovannuzzi 2012: 1376).

Dopo *Documento*, l'autrice sembra infatti trovarsi alle prese con un'impasse creativa: la giustificazione formale non funziona più, l'enunciazione si indebolisce e l'unico sbocco sembra essere proprio il silenzio. I lavori di scrittura portati avanti da Rosselli dopo questa raccolta – datata tra il 1966 e il 1973 e pubblicata nel 1976 – hanno un carattere che potremmo definire per lo più episodico e confluiscono nella raccolta *Appunti Sparsi e Persi*, che accoglie materiale in origine pensato per *Documento* ma poi scartato dalla stesura definitiva, datata 1966-1977 e pubblicata nel 1983. Così «una vita spesa ad arginare una scrittura incontenibile si scontra negli anni Settanta con il rarefarsi effettivo, e che dovrebbe essere provvidenziale, della scrittura. […] Dopo *Documento* e i nuclei poetici più tardi […] la pressione della scrittura crolla: un fatto che non viene vissuto come una liberazione, ma come un esaurimento biografico e una condanna alla sterilità creativa» (Giovannuzzi 2016: 163).

Dopo anni in cui il silenzio sembra essere l'unica strada percorribile[15], improvviso, come evoca il suo stesso titolo, nasce *Impromptu*, un poemetto scritto di getto dall'autrice nella mattinata dell'8 dicembre 1979. Come osserva Giovannuzzi (2016: 163), «il libro nasce come imposizione di un'istanza d'ordine», riattivando così «le modalità che hanno sorretto per decenni l'officina rosselliana, alimentando il corpo a corpo fra la misura del libro e la massa esorbitante della scrittura». *Impromptu* è infatti caratterizzato da una scrittura-fiume, in cui il compito dell'autrice sembra tornare ad essere quello che ha tenuto in vita la sua energia creatrice per decenni: arginarla. In questo risiede la peculiarità del poemetto e la sua rilevanza

15 «Non pensavo di vivere a lungo, credevo romanticamente di bruciarmi entro i quarant'anni al fuoco di un rischio troppo grosso, quale è stato la scelta della mia vita. La scelta della poesia come l'ho vissuta, voluta, io. […] ora mi trovo ad affrontare una seconda metà dell'esistenza a cui sono completamente impreparata. […] Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo: quando sai come è fatto forse non hai più bisogno di scrivere» (Petrignani 24).

nel complesso della produzione rosselliana: proprio nel caratterizzarsi, per molti aspetti che ora andremo ad indagare, come un cruciale momento di mediazione tra le due fasi precedenti, quella rappresentata dal cortocircuito linguistico, che l'autrice cerca di tenere a bada attraverso l'incessante lavoro sulla forma – una fase dominata da un'urgenza di significazione che finisce per sovrastare tutto il resto – e quella più tarda, rappresentata da *Documento*, in cui il brulichio linguistico sembra farsi più flebile, la voce più dimessa e la forma più piana, preludio tuttavia all'isterilimento dell'espressione poetica. *Impromptu* sembra assimilare in sé il lavorio delle fasi precedenti, passando attraverso il cortocircuito linguistico prima e il silenzio poi, per esplodere in un amalgama linguistico-formale che diventa la cifra ultima della voce rosselliana, riconnettendosi al tempo stesso «con l'esperienza e le pratiche di scrittura degli anni Settanta, dopo l'entrata in crisi delle strutture rigorosamente chiuse che avevano informato l'ideazione originale di *Documento*» (Palli Baroni 1429).

Dal punto di vista linguistico, infatti, assistiamo qui, più che in ogni altra opera rosselliana, alla messa in campo di un codice espressivo che è ormai un amalgama indistinguibile di italiano, inglese e francese, decostruiti e fusi in modo ormai inscindibile, al punto che arrivano a creare quasi una nuova lingua, o una non-lingua, nel senso di un idioma che, riassumendo in sé i differenti codici, finisce per negare la pretesa di ogni possibile supremazia linguistica. In questo contesto, da un lato ogni codice, attraverso una complessa stratificazione, agisce come potenziamento dell'altro, ma, dall'altro lato, l'amalgama che ne deriva ci restituisce uno sguardo obliquo, che va sempre oltre la singola lingua, arrivando quasi a negare il concetto stesso di codice, per cui ciò che ne deriva non è un prodotto, ma qualcosa che va sempre oltre i singoli fattori. Nella moltiplicazione linguistica, balena infatti l'instabilità della lingua stessa, che si fa testimonianza tangibile di irradicabilità, un'espressione che, nella sua apertura a una possibile moltiplicazione del senso, porta paradossalmente alla negazione del senso stesso di ogni lingua in quanto codice comunicativo, alla definitiva presa d'atto della sua impossedibilità, un'alternanza che, moltiplicando il senso potenzialmente all'infinito, al contempo lascia scorgere la sua costante posposizione, fino a sfociare per assurdo nella sua negazione. Laddove la capacità di esprimersi in più codici sembrerebbe aprire il campo a maggiori possibilità espressive, avviene invece il contrario: la lingua rosselliana è disseminata di (s)corrispondenze fra i vari codici, all'insegna di una sovrapposizione infinita che non può non sfociare nel cortocircuito, quando non addirittura nel silenzio. Come osserva Gian Maria Annovi proprio a proposito di *Impromptu*, «Her Italian is indeed deconstructed and reinvented through her trilingualism. […] Rosselli's Italian is an unprecedented language, unstable and contaminated, always beyond itself. She did not write in one or three languages, but […] she radically wrote *the* language, the symbolic order within which the

Subject is created and captured» (G.M. Annovi; in Rosselli 2014: 14-15). Del resto Rosselli stessa, in *Spazi Metrici*, già affermava: «La lingua in cui scrivo di volta in volta è una sola, mentre la mia esperienza sonora logica e associativa è certamente quella di tutti i popoli, e riflettibile in tutte le lingue» (SM: 338). E *Impromptu* sembra davvero riuscire ad attuare un connubio tra lingua unica, nell'accezione già rilevata di "monolinguismo plurilingue", ed esperienza sonora universale.

In questo contesto, i fenomeni più rilevanti dal punto di vista linguistico si possono raccogliere in tre categorie differenti: fusioni lessicali interne alla lingua italiana e neologismi; interferenze lessicali dell'inglese e del francese sull'italiano; e slittamenti lessicali generati da similitudine di significati o prossimità sonora dei significanti. Per ognuna di queste categorie si intende ora fornire una lista di esempi, con relative soluzioni traduttive adottate nell'edizione francese e inglese del poemetto, laddove tali occorrenze abbiano presentato problemi rilevanti o particolarità nella resa nelle altre due lingue[16].

**Categoria 1 – fusioni lessicali e neologismi**

v.2 "tralappio": come indicato dall'autrice stessa è fusione fra "tralasciare" e "acchiappare". Reso in francese con il termine *translope*, fusione di *transgresser* e *saloper*, Vegliante opta per una scelta traduttiva che si allontana dall'originale, ma che rende una maggiore prossimità dei significanti[17]. In inglese, invece, è tradotto con *gralapsing*, fusione di *to grab* e *to lapse*, che, come osserva Thow, richiama anche il pasoliniano *lapsus* (D. Thow, in Rosselli 2014: 82).

v.19 "impenetravi": fusione di "impetrare" e "penetrare".

v.50 "frassine": distorsione forse per "frassino", in inglese *ash tree*, tradotto infatti con "cenere" nell'inglese *ash*. Thow nota anche come «"Il Frassine" was the home of Giorgina Zabban, a close friend of Amelia Rosselli's paternal grandmother, in the countryside outside of Florence. Giorginia Zabban hosted the Rosselli family upon their return to Italy in the summer of 1946. During the war Amelia's family had lived in Larchmont, NY as political refugees, following the assassination of Amelia's father Carlo and uncle Nello in 1937. Though Amelia

16 Le citazioni da *Impromptu* sono tratte da Rosselli (2014). L'opera verrà indicata da ora in poi con la sigla IM seguita dal numero di pagina.

17 «Le calque brut "néglitrape", par exemple (de: négliger et attraper), ne fonctionne pas en français. Parce qu'il ne ressemble pas à un lexème de cette langue, sans être non plus expressif – c'est-à-dire signifiant. À la limite, "néglape" conviendrait mieux, au prix d'une totale obscurité. […]. Il m'a semblé que "trans[gresser]-[sa]loper", quelque peu oxymorique, pouvait donner l'illusion d'être malgré tout un mot *français* – sans doute rare, mais susceptible d'existence» (J-C. Vegliante, in Rosselli 2014: 75).

Rosselli's grandmother, the writer Amelia Pincherle Rosselli, made an effort to keep the children in contact with the Italian language by reading Dante to them while they lived in the States, "Il Frassine" is most significantly the place where Amelia became vividly reacquainted with the Italian language after years in France, England and America» (D. Thow, in Rosselli 2014: 84).

v.59 "impermeato": fusione di "impregnato" e "permeato".

v.68 "crematorizzata": fusione di "cremata" e "terrorizzata" ripreso al v.69 da "terrorizzata".

v.77 "arroteandomi": fusione di "arrotare" e "roteare".

v.111 "m'abbevvi": fusione di "abbeverare" e "bere", reso qui nella forma riflessiva di "abbeverarsi".

v.122 "anota": con caduta della doppia n di "annota", che richiama anche il sostantivo "nota", reso anche in francese e in inglese con l'elisione della doppia consonante rispettivamente in *anote* e *anotates*.

v.137 "mancerie": l'autrice indica la fusione di "smancerie" e "mance", forse con il significato di "bustarelle", ma ci si può scorgere anche il sostantivo "macerie"; la resa sia francese che inglese qui non mantiene il doppio senso, traducendo semplicemente con *mignauderies* e *mawkishness*.

v.228 "spiombano": fusione di "piombare" e "spiombare", con significato di "arrivare all'improvviso" ma anche chiaro riferimento al "piombo", forse alla realtà tutta italiana degli Anni di piombo; il francese perde il gioco di significanti traducendo con *basculent*, mentre l'inglese rende con *plumged*, con l'intento di mantenere il riferimento all'italiano "piombo", come osserva Thow: «With our translation "plumged" we've chosen to maintain a sound similar in English to *piombo* (lead) and the reference to that metal (the Oxford English dictionary includes one of the definitions of plumb as to seal or weigh down with lead)» (D. Thow, in Rosselli 2014: 89).

**Categoria 2 – interferenze dell'inglese e del francese sull'italiano**

v.139: "ingaggiaste" dall'inglese *to engage*, con doppio significato di "ingaggiare per un incarico" e "dedicare il proprio impegno a una causa".

v.199: "inufficiale" con uso improprio del prefisso privativo in- nell'italiano, dall'inglese *unofficial*.

v.220: "un riposo in piena aria", che riprende la locuzione francese *en plein air*, "all'aperto".

v.241: "congeniosa" per "congeniale", che richiama sia il francese *congénieuse* che l'inglese *congenious*, resi infatti in traduzione.

v.258 "giocolare": in funzione di aggettivo, riprende l'inglese *jocular*, "giocoso".

**Categoria 3 – slittamenti lessicali generati da similitudine di significati o prossimità sonora dei significanti; questa categoria si divide a sua volta in due sotto-categorie: gli slittamenti interni alla lingua italiana e quelli che si ibridano nel contatto con l'inglese e il francese**

v.4 "concimato, deciso, coinciso": italiano-italiano, prossimità dei significanti.

vv.13-15: "non v'è sole che non sia / *lumière*, (e il francese è/un *par terre*)": italiano-francese, attivato dalla similitudine dei significati tra "sole" e *lumière*, "luce", poi passa alla prossimità dei significanti.

v.86 "toletta, *toilette*": italiano-francese, code-switching.

vv.111-116 "m'abbevvi / di tè, quale è il colloquio / ripido di cui mi ricordavate / sostenendone la tesi, *sipping* / or *drilling*, sollevando insomma / il labbro la tazza al mento": italiano-inglese, con espansione del campo semantico del "bere", metalinguisticamente chiarito dall'autrice in una sorta di auto-traduzione.

vv.151-152 "nei desideri intensi / curvati nel *blé*, the *grass*": francese-inglese, laddove *blé* è francese per "grano" e *grass* inglese per "erba"; interessante notare come nella traduzione francese *blé* diventi *épis*, "spiga", mentre si mantiene inalterato in quella inglese.

Dal punto di vista formale invece si assiste, come già anticipato, ad una rinnovata intenzione di controllo, che tuttavia non rappresenta un ritorno alle forme chiuse degli anni Sessanta[18]. Innanzitutto, contrariamente all'altro poemetto che troviamo nella produzione rosselliana, *La Libellula*, *Impromptu* è caratterizzato da un maggiore pluristrofismo: le 13 sezioni in cui è articolato il poemetto sono infatti a loro volta suddivise in strofe variabili, sia per quanto riguarda il numero di strofe che compone ciascuna sezione, sia per quanto riguarda il numero di versi di ciascuna strofa; inoltre, i versi non hanno l'ampiezza che caratterizzava le raccolte degli anni precedenti, risultando invece brevi e frammentati. Al tempo stesso, tuttavia, pur nella loro frantumazione, i versi sembrano voler imporre una lettura continua, quasi senza pause, e questo grazie a una serie di accorgimenti formali, tra cui il più vistoso è certamente il meccanismo della ripetizione e della variazione, che attua richiami interni tra verso e verso ma anche tra le varie strofe, a volte anche a una discreta distanza l'una dall'altra. Tale meccanismo può riguardare un numero limitato di versi, reggendosi soprattutto sulla

18 L'autrice stessa dichiara, a proposito di *Impromptu*, la volontà di riavvicinarsi ad una maggiore organizzazione del verso: «Anche in *Documento* ho dato una esemplificazione di come, entro questo sistema [quello definito con *Spazi Metrici*], si possa dare una situazione di verso libero. Anche se comincio qualche cosa, è capitato con *Impromptu*, pian pianino sento l'esigenza di tornare a questa struttura» (Palli Baroni 1430).

variazione su di una parola, come avviene ai vv.18-29: «verso un'impenetrabile morte. / Nel verso impenetravi la / tua notte […] / questa mia mansarda piena / d'impenetrabili libri buoni»; o ai vv.73-80: «se sesso / è così rotativo da apparire poi / vano a questo recitativo che mi / faceva passare per pazza quando / arroteandomi dietro ad ogni scrivania / sorvegliavo i vostri desideri d'essere / lontani dalla mia, rotativa nella / notte specchiata». Interessante osservare inoltre, come emerge dagli esempi appena citati, come il meccanismo della ripetizione-variazione venga messo in atto proprio a partire da quelle parole che abbiamo precedentemente categorizzato come fusioni lessicali, quasi come a volerne mettere in evidenza il carattere di elementi strutturanti del testo che esse vanno ad assumere. Questo ci dà un'indicazione interessante su quanto si è accennato in precedenza riguardo al rapporto tra pluralità linguistica e organizzazione formale nel poemetto, e costituisce un esempio di cosa si intende con amalgama linguistico-formale: la lingua e la forma sono ormai inscindibili l'una dall'altra, agendo a vicenda come mutuo supporto l'una dell'altra, per cui la gerarchia forma-contenuto, già ribaltata da Rosselli in precedenza – per cui è il contenuto che crea la forma – si evolve ulteriormente in un mutuo generarsi e strutturarsi di forma e contenuto insieme.

Il meccanismo della ripetizione-variazione può riguardare però anche un numero di versi più esteso, interessando addirittura diverse sezioni del poemetto; in questo caso, non sembra tuttavia ruotare intorno ad una singola parola, bensì ad aree semantiche più ampie. La prima metà del poemetto, dalla sezione 1 alla sezione 5, sviluppa una variazione luce-buio/sole-notte che va dal v.13 al v.110:

> Non v'è sole che non sia / *lumière* […] / Nel verso impenetravi la / tua notte, di soli e luci / […] non v'è / sole ch'appartenga al popolo! / […] questa notte con spavaldo desiderio / scesi per le praterie d'un lungofiume / […] sorvegliavo i vostri desideri d'essere / lontani dalla mia, rotativa nella / notte specchiata […] / Non stancarsi, non spalmarsi / di quel sole che oramai non / ho visto più.

La seconda metà, dalla sezione 6 in poi, ruota invece intorno a una doppia area semantica, quella del grano, con variazioni su erba/fieno/pane e quella del movimento-distensione, con variazioni su stendersi/sedersi/piegarsi/inchinarsi; questa doppia variazione inizia dal v.140 e procede almeno fino al v.328:

> se nel vedervi tutti stesi / in un grano di turco, là / nel campo di fieno non secchito / […] nel campo, dove riposo ingiunta / dal massacro a massacrarmi / come voi, nei desideri intensi / curvati nel blé, the *grass* / che vi fa invidia perché / è soltanto il grano che / non si piega mentre mi circonda / di felici visioni d'un cielo / non più tanto tetro […] / d'una pulita polizia / che era il grano prima che / lo schiacciassi […] / […] mentre io mi / stendevo sui steli piatti / […] s'è distesa sul prato che / non fiorisce mai, quando / il grano è secco […] / Si farà quel suo pane quando / l'avrà travasato d'una setola / all'altra – sull'altipiano v'era / il ripiano

> su di cui giaceva. / […] Quando / con i ginocchi non più piegati per / malinconia raggiunsi il giocolare / campo d'erba fiato e grano in / abbondanza è quasi, come s'avessi / io dipinto quel campo […]. / Corre sul filo la notizia o è / solo mio, il campo, il grano, / la terra nascosta dai turchi o / sono i steli che fina parola […]. / Se permisi al mio ginocchio di / toccare la terra, fu con il permesso / del granoturco che s'inchinò / al mio passaggio non obbligatorio / […] non sono migliaia risposi / inchinandomi a terra, quasi fosse / possibile col dorso permissibile / duramente sottratto all'aria / alla posizione retta […] / se nel campo di grano rimango / a lungo stesa a pensarci sopra.

Interessante anche, in questa lunga sequenza, osservare in particolare i vv.140-141: «se nel vedervi tutti stesi / in un grano di turco, là» e la loro resa nella traduzione inglese: "grano di turco" in luogo di "granturco" (in inglese *corn*) è infatti reso con la locuzione *Grain Turk*, con l'uso di *grain* al posto del più comune *wheat*, mentre altrove "granturco" è semplicemente tradotto con *corn*[19]. Altro elemento formale che, nonostante il carattere frammentato dei versi, porta a una lettura continua e quasi senza respiro, è l'uso massiccio dell'*enjambement*, che contribuisce ad ampliare idealmente la misura del verso, e al contempo, lavorando in accordo con i meccanismi di ripetizione-variazione, attua una sorta di continuità interstrofica. Tutto ciò non è estraneo alla poesia rosselliana e costituisce una soluzione di continuità con le raccolte precedenti. Rosselli stessa, lavorando all'auto-traduzione di *Sleep*, sosteneva infatti:

> Da principio la traduzione era letterale e poi si è andata affinando. L'inglese è una lingua più fluida dove è essenziale l'enjambement, che in italiano si può eseguire o meno. […] Non mi interessa riprodurre un'impostazione metrica. Seguendo l'enjambement si riproduce invece il tono generale, la ritmica generale. Di sicuro non voglio distorcere il senso (in Cerrai).

La particolarità nell'uso dell'*enjambement* da parte di Rosselli risiede nel fatto che spesso esso interessa parole vuote quali articoli, preposizioni o congiunzioni, alterando dunque quella che è la tradizionale gerarchia dei significati. In *Impromptu* ne troviamo diversi esempi, come questo che va dal v.1 al v.12:

> Il borghese non sono io / che tralappio d'un giorno all' / altro coprendomi d'un sudore / tutto

19 «Rosselli's untranslatable pun hinges on the word *granturco* (corn). As a calque this would read "Turkish grain," but the Italian also relies heavily on the catachrestic association with "Grand Turk," the name for the Ottoman Emperor, again perhaps gesturing to the Rossellian strategy of renaming. We have tried to reproduce the gesture in "Grain Turk," to suggest the connection between the two seemingly improbable associations. The pun continues throughout the rest of the poem, with the repetition of *grano* / "grain." We have deliberately used the cognate of "grain" instead of the more common translation of "wheat" for *grano* to further the associative reach. When, in section 10, Rosselli uses the word *granturco,* however, we have translated this as "corn"» (D. Thow in Rosselli 2014: 88).

> concimato, deciso, coinciso / da me, non altri – o se soltanto / d'altri sono il clown faunesco / allora ingiungo l'alt, quella / terribile sera che non vi / fu epidemia ma soltanto un / resto delle mie ossa che / si rifiutavano di seccarsi / al sole.

Come possiamo osservare, troviamo qui in *enjambement* parti del discorso come articoli, preposizioni, pronomi, in linea con quanto l'autrice stessa affermava già in *Spazi Metrici*:

> Generalmente la parola viene considerata […] come un "oggetto" da classificare e da sotto-classificare, e non come idea. Io invece […] avevo proprio altre idee in proposito, e consideravo perfino "il", e "la" e "come" come "idee", e non meramente congiunzioni e precisazioni di un discorso esprimente un'idea (SM: 338).

Altro elemento da osservare, come spesso accade in Rosselli, tale scelta prettamente formale sembra avere anche delle motivazioni di carattere linguistico; come è stato già osservato, infatti, un uso massiccio dell'*enjambement* è tipico della poesia inglese:

> La prosodia dell'italiano in cui scelse di scrivere è radicalmente diversa da quella dell'inglese, dove per esempio l'*enjambement* suona molto più naturale almeno fino dai tempi di Shakespeare. Sicché ciò che può sembrare sperimentale nella nostra lingua poetica non è spesso che la norma in quella inglese. L'insistita ricerca dell'*enjambement*, quel suo andare a capo su particelle enclitiche o sincategorematiche, è un tratto ben noto della versificazione di Rosselli» (Martella).

Dunque, pur nell'uscita dai limiti imposti dalle forme chiuse, ci troviamo di fronte ad una nuova prospettiva per cui quell'istanza di ordine, che prima si instaurava con la forma-cubo, il rullo o il quadrato a profondità timbrica, passa qui solo attraverso la parola che riporta al caos interiorizzato: la parola, passata attraverso l'abisso, sembra infine in grado di sostenere l'indicibile, non avendo più la necessità di qualsivoglia giustificazione formale. Proprio in questo senso *Impromptu*, piuttosto che un'ultima parola autoriale, sembrerebbe invece rappresentare l'inizio di una nuova fase poetica, come sostiene anche Annovi: «We can understand why Rosselli regarded Impromptu as the beginning of a new phase of her poetry, and not – as some readers have suggested – as a testamentary work» (G.M. Annovi, in Rosselli 2014: 21).

Una nuova fase poetica che, anche se per diverse ragioni poi non proseguirà, sembrerebbe trovare le sue fondamenta proprio con questo poemetto, che, come rileva Annovi, si definirebbe appunto più come la base per un nuovo inizio che come un tirare le somme e preparare la strada al silenzio definitivo. Una fase poetica in cui, al centro di tutto, rimane solo la lingua: quella lingua che nasce animata da una molteplicità che, anche quando si avvia verso una riduzione, non

diviene mai univoca, e che, proprio in virtù di quel suo percorso così travagliato, ha potuto continuare a significare per se stessa e oltre se stessa.

**Opere citate**


Bisanti, T. (2007): *L'opera plurilingue di Amelia Rosselli. Un «distorto, inesperto, espertissimo linguaggio»*. Pisa: Edizioni ETS.

Camboni, M. (2010): È molto difficile essere semplici. Intervista ad Amelia Rosselli. In M. Venturini & S. De March (Eds.), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995* (pp. 41-57). Firenze: Le Lettere.

Carpita, C. (2012): *Primi scritti*. Notizia sui testi. In A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (Ed.) (pp. 1379-1414). Milano: Mondadori.

Carpita, C. (2017): Per una poetica dell'inclinazione: scrittura del trauma ed etica relazionale nella poesia di Amelia Rosselli. *Carte Italiane*, 2, 11, pp. 21-42.

Cerrai, G. (2010): Poesie e traduzioni da *Sleep*. *Imperfetta Ellisse*, 22. Recuperato da https://old.imperfettaellisse.it/archives/475-Amelia-Rosselli-poesie-e-traduzioni-da-Sleep.html#extended (Visitato il 23/03/2026).

Di Gianvito, S. (2022): *Nell'officina poetica di Amelia Rosselli. Il plurilinguismo dei Primi Scritti e il ruolo del Diario in tre lingue*. Firenze: Franco Cesati Editore.

Dolce, A. (2010): Poesia non necessariamente ascientifica. Intervista ad Amelia Rosselli. In M. Venturini & S. De March (Eds.), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995* (pp. 102-111). Firenze: Le Lettere.

Gentili, S. & Gualdo, I. (2024): Amelia Rosselli lettrice di Petrarca. In P. Marini, M. G. Pontesilli & L. Tavoloni (Eds.), *Il fondo Amelia Rosselli dell'Università della Tuscia. Saggi e apparati critici* (pp. 21-34). Firenze: Leo S. Olschki.

Giovannuzzi, S. (2008): Da *Variazioni belliche* a *Primi scritti*: dietro le quinte di Amelia Rosselli. In C. Verbaro (Ed.), *«Scrivere è chiedersi come è fatto il mondo». Per Amelia Rosselli* (pp. 15-32). Soveria Mannelli: Rubbettino.

Giovannuzzi, S. (2012): *Documento*. Notizia sui testi. In A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (Ed.) (pp. 1345-1377). Milano: Mondadori.

Giovannuzzi, S. (2016): *Amelia Rosselli: biografia e poesia*. Novara: Interlinea.

Giovannuzzi, S. (2017): Bilanci di un curatore tra filologia e pratica editoriale. *Prassi ecdotiche della modernità letteraria*, 2, pp. 143-167.

Kellman, S. G. (2007): *Scrivere tra le lingue*. Troina: Città aperta.

La Penna, D. (2013): «*La promessa d'un semplice linguaggio». Lingua e stile nella poesia di Amelia Rosselli*. Roma: Carocci.

Martella, G. (2021): Poesia come traduzione. Amelia Rosselli. Recuperato da https://www.luigiasorrentino.it/2021/11/13/poesia-come-traduzione-amelia-rosselli/ (Visitato il 23/03/2026).

Palli Baroni, G. (2012): *Impromptu.* Notizia sui testi. In A. Rosselli, *L'opera poetica*, S. Giovannuzzi (Ed.) (pp. 1415-1434). Milano: Mondadori.

Petrignani, S. (2010): *Perduta in un bosco. Intervista ad Amelia Rosselli*. In M. Venturini, S. De March (Eds.), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1964-1995* (pp. 23-28). Firenze: Le Lettere.

Rosselli, A. (2004): *Le poesie*. E. Tandello (Ed.). Milano: Garzanti.

Rosselli, A. (2012): *L'opera poetica*. S. Giovannuzzi (Ed.). Milano: Mondadori.

Rosselli, A. (2014): *Impromptu. A Trilingual Edition*. G. M. Annovi (Ed.). Trad. di G. M. Annovi, D. Thow & J.-C. Vegliante. Toronto-Buffalo-Lancaster: Guernica Editions.

Scappettone, J. (2013): "Cantonidisintegratidella/miavita": closure and implosion of the Canto(n) in Amelia Rosselli, and the dream (or nightmare) of a transnational language. *Moderna*, 15, 2, pp. 131-154.

Sermini, S. (2019): *«E se paesani/zoppicanti sono questi versi». Povertà e follia nell'opera di Amelia Rosselli*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.

Sica, G. (2010): La poesia è un piacere privato. Intervista ad Amelia Rosselli. In M. Venturini & S. De March (Eds.), *È vostra la vita che ho perso. Conversazioni e interviste 1963-1995* (pp. 95-101). Firenze: Le Lettere.

Spagnoletti, G. (2004): Intervista ad Amelia Rosselli. In F. Caputo (Ed.), *Amelia Rosselli. Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici* (pp. 293-303). Novara: Interlinea.

Tandello, E. (2001): Amelia Rosselli. Cortocircuiti del senso. In B. Frabotta (Ed.), *Poeti della malinconia* (pp. 179-197). Roma: Donzelli.