



4

---

---

# L'EXTRA-METRICA DI AMELIA ROSSELLI

---

---

di *Riccardo Deiana*

**N**el 1962, Amelia Rosselli scrive, sotto il diretto consiglio di Pier Paolo Pasolini, una postfazione a *Variazioni belliche* intitolata *Spazi metrici*, con lo scopo di illustrare la teoria formale che elaborò dalle prime prove fino all'opera del '64. Nel presente articolo si cercherà, muovendosi per tematiche, di decostruire e insieme interpretare i luoghi più oscuri del testo.

## 1 Rotture e proposte extra-metriche

### 1.1 Premesse

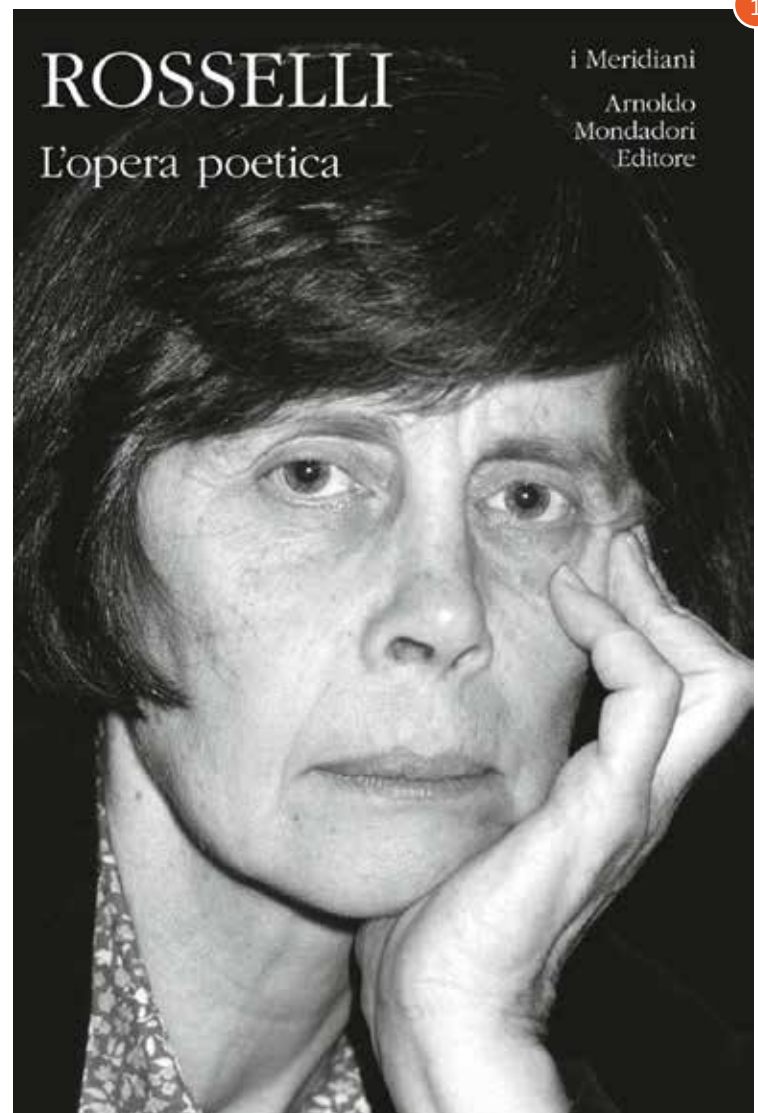
In *Spazi metrici* è evidente come, fin dal principio, Amelia Rosselli sia mossa da due esigenze fondamentali: su un piano particolare, superare l'ormai esausto verso-liberismo alla volta di una nuova concezione del verso; su un piano generale, realizzare una forma che sia fedele, anzi fedelissima, alla realtà.

---

**Fig 4** - Un'istantanea di Amelia Rosselli.

---

**Fig 1 - Amelia Rosselli,**  
*L'opera Poetica,*  
Arnoldo Mondadori  
editore, Milano 2012.



**Anti-versolbero.** L'idiosincrasia della Rosselli rispetto al verso-libero<sup>1</sup> è strettamente connessa a un aspetto di de-liricizzazione del testo, ovvero a un'esigenza, assai diffusa in quegli anni, di sottrarre, o diminuire, il soggetto dal testo poetico. Tale progetto è da realizzare a partire da un ripensamento generale della forma, che va sottratta all'arbitrarietà del poeta. Infatti, la famosa battuta di *Spazi metrici* ("Per caso volli rileggere poi i sonetti delle prime scuole italiane; affascinata dalla regolarità volli ritentare l'impossibile"<sup>2</sup>) ha un peso notevole in quanto pone l'accento sull'intenzione di costruire un'**altra regolarità** oggettiva e normativa, proprio come nelle prime scuole poetiche italiane, in grado di smorzare l'egocentrismo della voce lirica tradizionale.

**Il realismo.** Amelia Rosselli definisce "realistica" la sua poesia. Ma il "realismo" di cui parla non ha parentele con il **neorealismo italiano**, ma sembra accostarsi di più alla lettura **mimetica** di Auerbach e a certe influenze psicoanalitiche<sup>3</sup>. E, in effetti, ciò che mette poi in atto non è molto dissimile, a livello teorico, dalle operazioni di Joyce e Woolf. Inoltre, è sicuramente debitrice del fermento culturale d'orientamento marxista, ma non del **realismo** di Lukacs. Basti pensare alla critica da parte di quest'ultimo al **naturalismo**, secondo cui da un lato non deve esserci identificazione tra realtà e arte, e dall'altro la mediazione del soggetto-artista è essenziale per non riprodurre la realtà medesima in modo acritico. Secondo il filosofo russo, i movimenti avanguardistici del primo '900, in questo deprecabile atteggiamento anti-soggettivista, discendono direttamente dal **naturalismo**. Quindi, voler riprodurre in forma testuale la sostanza profonda della realtà senza domini egoici, è **naturalista**: "Tendo all'eliminazione dell'io. L'io non è più al centro espressivo, va messo in ombra o da parte"<sup>4</sup>. Il modo rosselliano di "rispecchiare la realtà parlata e pensata"<sup>5</sup> è evidentemente lontano dal **rispecchiamento** lukacsiano.

Ne consegue un cruccio di metodo: come si può creare un'identità (non una somiglianza) tra il linguaggio e l'esperienza, tenuto presente il loro **continuum**, senza però cadere nel soggettivismo che fa il paio con il verso-libero? Escogita così un sistema metrico in grado di "contenere" la gemmazione informale: "Permettevo che [...] il periodo fosse l'esposizione logica<sup>6</sup> di una idea non statica come quella materializzatasi nella parola, ma piuttosto dinamica e 'in divenire' e spesso anche inconscia"<sup>7</sup>.

## 1.2 La viva metrica

**L'esposizione logica di un'idea in divenire.** Inizialmente, le esigenze realistiche la portano ad adottare una tecnica di **scrittura automatica**<sup>8</sup>, e non potrebbe

essere altrimenti dal momento che ha deciso di fotografare il **ruolo** del pensiero. In caso contrario, cioè servendosi di una tipologia di scrittura non automatica, certamente avrebbe il modo di limare il "corpo poetico" in direzione di una maggiore o minore compostezza e adesione a un **modello** tradizionale (Jakobson), ma dopo non rispetterebbe il principio realistico da cui ha scelto di dipendere. Quindi si muove in limine tra **una** struttura e il processo, da cui deriverà la "poesia-quadrato-cubo": "[sia Pasolini sia la Rosselli] elaborano teoricamente una forma di 'struttura come processo' (o cronotipo), che nel caso della Rosselli si traduce in inquadramento in uno spazio del **continuum** in moto del reale"<sup>9</sup>. Qui il limite tra prosa e poesia sembra

1 "A parte che capivo che il verso libero era stanco e non soltanto in Italia", in A. Rosselli, *L'opera poetica*, a cura di S. Giovannuzzi, Milano 2012, p. 1239.

2 In A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p.186.

3 "La realtà è racchiusa in una concatenazione di cause ed effetti, ma si tratta di un ordine falso [...]", T. Bisanti, "Rimava vocaboli tormentosi": il livello metalinguistico e metapoetico nell'o-

pera di Amelia Rosselli, in "Atti del Convegno del Circolo Rosselli" (Firenze 2006), a cura di S. Giovannuzzi, in "Quaderni del Circolo Rosselli", 3, 2007, p. 93.

4 R. Minore, *Il dolore in una stanza*, in "Il Messaggero", 2 Febbraio 1984.

5 In A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 187.

6 Per "esposizione logica" intende un'esposizione legata al pensiero, non solo alla musica,

alla grafica, o al timbro, come si vedrà più avanti.

7 In A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 185.

8 "[...] l'emissione vocale e la scrittura seguirono dunque senza interruzioni questo suo [del pensiero] nascere e rinascere", in A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 188.

9 *Ibidem*.

saltare del tutto come se ci si trovasse in un'altra dimensione: quella della "lingua-pensiero", del "discorso-corporale", della poesia come parola-cosa-corpo-atto<sup>10</sup>? L'interpretazione della Lorenzini è senz'altro valida; ma restando nella polarità, e a quanto la Rosselli intendesse per prosa e poesia, sembrerebbe piuttosto che le due categorie tendano programmaticamente ad assorbirsi, in quanto la prima è considerata la forma più naturale e realistica, quindi la più adatta per la registrazione autentica della realtà ("la prosa è [...] la più reale di tutte le forme"<sup>11</sup>), mentre la seconda rappresenterebbe l'ordine, la misura. Se, quindi, consideriamo l'equazione esposta in *Spazi metrici*, per cui la forma-prosa sta alla forma-poesia come la naturalità sta all'artificio, allora è lecito definire tutta l'opera rosselliana "prosa poetica", nel senso che la varietà/prosa dei flussi di coscienza viene inclusa dentro un sistema/poesia. La struttura si basa su "punti fissi" (come l'unità-minima, la frase, il periodo, il quadro, lo spazio-tempo) ed ha una natura "flessibile", a cui è connesso il discorso sull'*approssimazione* ("Le lunghezze dei versi erano dunque approssimativamente eguali [...]"<sup>12</sup>) che trova diretta corrispondenza nell'*agogica musicale*, soprattutto in rapporto alla recitazione dei testi. La duttilità è necessaria perché la dialettica norma/dato, prosa/poesia, struttura/processo, essendo continua, impone di differenziare

sovente le categorie di riferimento.

*Extra-metrica*. "[...] mi misi ad un certo punto della mia adolescenza a cercare le *forme universali*", le quali, come si è detto, servono a depotenziare l'arbitrarietà dell'artista. Come evidenzia molto bene Carbognin<sup>13</sup>, la Rosselli ricerca i principi ordinatori non nelle forme consolidate, ma a partire dalla lingua naturale e dal suo ritmo interno: "[...] ed infine volli ritrovare anche la perfetta regolarità ritmica di questo sentimento [...]"<sup>14</sup>. In un certo senso, adotta in poesia la stessa procedura perseguita ne *La serie degli armonici* dove studia le costanti formali della musica folkloristica ritenuta comunemente sregolata. Come non ricordare, a proposito, lo Jakobson che scrive: "In Serbia, il contadino rapsodo impara a memoria, recita e in gran parte improvvisa migliaia di versi [...] il cui metro è vivo nella sua mente. Incapace di astrarre le regole,

egli tuttavia riconosce e respinge le violazioni, anche minime, di queste regole"<sup>15</sup>. Fin da subito, la Rosselli intreccia poesia e musica in modo strumentale alla realizzazione di un sistema formale, per l'appunto, universale. Per definire la sillaba, per esempio, si serve delle scoperte scientifiche in ambito acustico, e arriva a dichiarare che la sillaba non è propriamente un "suono" ma un "rumore", e così le vocali e le consonanti, con implicazioni "timbriche" e "grafiche". Dunque, la sillaba è un "grumo" (direbbe altrimenti Zanzotto) con molteplici valenze, non già semplicemente "l'unità minima fonica" della parola. La diversità rispetto alla musica sta nel fatto che contemporaneamente alla fonesi, al ritmo e al timbro, nella poesia agisce, oltre alla iconicità<sup>16</sup>, anche il pensiero. Quindi il suono o il non-suono (cioè "rumore" o zone mute all'interno di essa come, per esempio, *l'h* o gli spazi bianchi) che esprime, non è mai puro, ma mediato<sup>17</sup>, perché risuona come Idea, cioè sotto le condizioni di una Forma anteriore, intesa come *gestalt*: "[...] ho un'idea che mi è stata messa in testa da mia madre o dai miei insegnanti, suppongo. [...] perché mi hanno detto cos'è il pronome? Perché è maschile? Perché fa quel suono? [...]"<sup>18</sup>. Dice la Rosselli: "il timbro non si *ode* quando pensiamo o leggiamo mentalmente" giacché si immagina, si idealizza, e "le durate (sillabe) sono elastiche ed imprecise, a secondo dello scandire

10 Cfr., N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, Milano 2009, p. 93.

11 In A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p.189.

12 *Ivi*, p. 188.

13 Cfr., F. Carbognin, "Non sono mai stata così collettiva (però nella lingua)". Dall'unità base del verso' allo 'spazio metrico' di Amelia Rosselli, in, "Trasparenze", 17-19, 2003, p. 268.

14 In A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 188.

15 R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale* [1958], Milano 1972, p. 200.

16 "[...] certo iconismo della forma-testo", F. Podda, *Serie, variazioni: la ripetizione del*

*resistere*, in "Trasparenze" "Quaderni del Circolo Rosselli", 3, 2007, p. 139. "L'aspetto grafico del poema influenzava l'impressione logica [...]", in A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p.186.

17 Il discorso poetico non è "solo un agglomerato o [...] una successione di suoni, ma [...] un'enunciazione grammaticalmente e semanticamente configurata, la cui percezione è condizionata non solo dal punto di vista acustico, ma anche psicologicamente ed emotivamente", E. Esposito, *Il verso*, Roma 2003, p. 69.

18 In A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 1250.

del lettore, ed a seconda delle sue individuali dinamiche<sup>19</sup>. Ecco come arrivi a dire, sostanzialmente, che il concetto comune di sillaba sia pressoché “artificiale e di comodo”<sup>20</sup>, o quanto meno non soddisfacente perché minimale. Essa non è assoluta, ma relativa a chi la *agisce* e a chi la legge. Ma perendo la sillaba, di conseguenza, decade il concetto tradizionale di “verso”<sup>21</sup>. Eppure da ciò non ne conseguirà il *versoliberismo*, bensì una ricerca ossessiva di nuove “misure”, sia “minime” sia “generali” (facendo un parallelo solo a scopo didascalico: la “misura generale” sta al “sonetto” come la “misura minima” sta alla “sillaba”).

*Dalla “lettera” alla “parola intera”*. L’elemento organizzativo minimo cui la Rosselli giunge inizialmente è la “lettera”. Ma accorgendosi che la misura scelta si legava principalmente ad aspetti “timbrici”, quali la liquidità o la sinuosità, e “grafico-millimetrici” (aspetto tenuto sempre a mente in termini di “carattere” o *font*), ritorna a considerare la “sillaba”, però intesa come “particella ritmica”: non si incentrerà più sulla vocale, ma su degli imprecisabili agglomerati di suono. Quindi, teoricamente, anche dei gruppi consonantici, secondo la saussuriana Rosselli, hanno valenza sillabica: “dove si arresta la sonorità, dato che delle fricative come *s* possono fare sillaba, per esempio *pst?*”<sup>22</sup>. Successivamente, abbandona la sillaba e sceglie come

elemento-base la “parola intera”, definita “parola-idea”: “L’unità-base del verso non era né la lettera [...] né la sillaba [...] ma piuttosto la parola intera, di qualsiasi genere indifferentemente, le parole essendo considerate tutte di egual valore e peso [...]”<sup>23</sup>. La “parola” non ha una natura “nominativa soltanto”<sup>24</sup>, e dunque ha valore non in base alla categoria grammaticale cui appartiene (articolo, verbo, sostantivo etc.), o al suo sostrato metrico, ma in quanto idea che, da sola o in relazione ad altre<sup>25</sup>, stimola propagazioni associative. Lei insiste sulla “idealità” e non sulla “simbolicità”, perché ritiene che una “parola-simbolo” incorra nel rischio di cristallizzarsi, senza così esprimere la “dinamicità” interna: “[...] l’idea è multipla”<sup>26</sup>. La “parola intera” è quindi perfetta perché ha valenze timbriche, ideali, ritmiche e grafiche: “La parola, in fondo, è un’immagine grafica [...]”<sup>27</sup> (fa cenni all’ideogramma cinese – influenze

poundiane – e ai geroglifici in cui la “parola-immagine grafica” è molto più vicina, rispetto all’alfabeto occidentale, all’idea dell’oggetto<sup>28</sup>). L’insieme delle parole-idee è il “discorso-pensiero”, ovvero la rappresentazione del “rullo” dinamico dell’esperienza interiore (“realtà pensata-parlata”), la stessa da cui, si ricordi, cerca di ricavare una “metrica viva”: “notavo strani addensamenti nella ritmicità del mio pensiero, strani arresti, strane coagulazioni e *cambi di tempo*, strani *intervalli* [...] nuove fusioni sonore e ideali secondo il cambiare del tempo pratico [...]”<sup>29</sup>. Per “tempo pratico” ella vuole intendere un momento di tempo-spazio della vita quotidiana sottratto volutamente, o meglio, estratto, dalla *durata*: “[...] un momento di realtà nella mia mente”<sup>30</sup>. Questo “momento” è il cosiddetto “quadrato” (ritorna l’iconicità), poi definito, in modo più preciso, “cubo”; la differenza (qui si insinuano gli studi di matematica, fisica e geometria) sta nel fatto che la prima figura è piana, mentre la seconda è solida e implica, di conseguenza, la “profondità”, ovvero uno spazio in cui si esprime il “peso energetico” del verso<sup>31</sup>: “[...] cioè l’idea o l’esperienza o il ricordo o la fantasia che smuovevano il senso e lo spazio”<sup>32</sup>. La poesia appare graficamente quadrata, ma è da immaginare come cubica! Afferrare un tassello di vissuto (“Avevo tutte le date di questo vagare [per Trastevere] nello spazio e nel tempo”<sup>33</sup>) al posto di un altro determinava *quanto* spazio-tempo utilizzare, il quale diventava necessariamente

19 *Ivi*, p. 184.

20 *Ivi*, p. 1249.

21 E. Esposito, *Il verso. Forme e teoria*, Roma 2003, p. 73: “il verso può, per il significato o il tipo di atmosfera che evoca, *sembrare* più o meno lungo”.

22 F. de Saussure, *Corso di linguistica generale* [1922], introd., trad., e commento di T. De Mauro, Bari 1974.

23 In A. Rosselli, *L’opera...*, cit., p. 187.

24 In A. Rosselli, *L’opera...*, cit., p. 1244.

25 *Cfr.*, *ivi*, p. 1249.

26 *Ivi*, p. 1244.

27 *Ibidem*.

28 *Ibidem*.

29 In A. Rosselli, *L’opera...*, cit., p. 185.

30 *Ivi*, p. 186.

31 “[...] mi prefiguravo una problematica che poi era cubica, un verso che aveva una profondità e un peso energetico [...]”, in A. Rosselli, *L’opera...*, cit., p. 1257.

32 *Ivi*, p. 188.

33 *Ivi*, p. 1251.



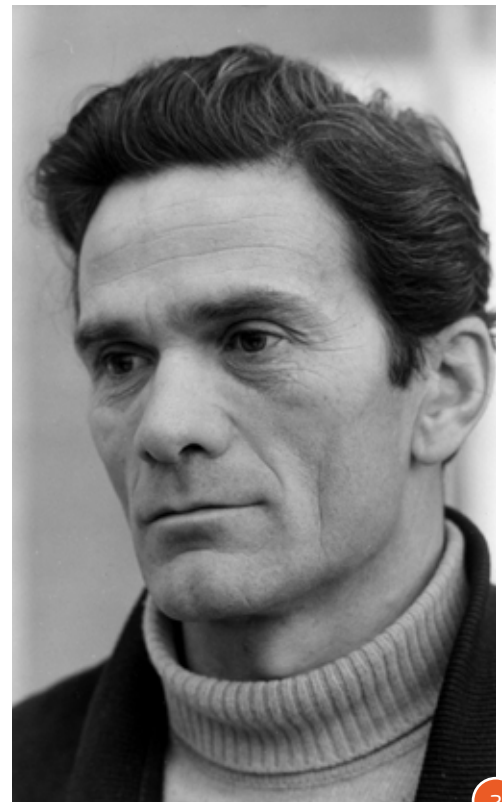
*assoluto* e normativo, perciò non manipolabile dal soggetto. L'io, si badi, può esporre i suoi contenuti polimorfici, le sue *variazioni*, ma non deve alterare il "quadro", lo "spazio metrico", la "forma" scelta, pena la caduta nel versoliberismo, proprio perché è *dato*, incontrastabile. "La larghezza del quadro"<sup>34</sup> viene data dal primo rigo, a cui devono approssimativamente attenersi anche i seguenti. Questo mi offre il gancio per esporre la sfumatura semantica tra "rigo" e "verso".

*Rigo, Verso e verso-rigo*. In *Spazi metrici* l'uso di "verso" e "rigo" è solo apparentemente casuale. Dato che il "verso" comune è dato da una misura che si basa sul numero di sillabe e su una teoria del ritmo incentrata sulla posizione, o sul numero degli accenti, è evidente come decada dal momento in cui si decida che la sillaba, così come si è ereditata, non abbia più senso. In più, esso dovrà soddisfare la *struttura come processo*, e quello che, in modi diversi, Valéry, Eliot, Brik, chiamavano "ritmo interiore"<sup>35</sup>.

D'altro canto, il "rigo" non sostituisce a livello terminologico il "verso": non sembrano, per lo meno inizialmente, sinonimi. Quando Amelia Rosselli parla di "rigo" sembra si riferisca allo spazio materiale-quantitativo che esso (insieme di "parole-idee", "frasi" e "periodi") occupa nella poesia. E infatti al termine "rigo" ella associa il sostantivo "larghezza", proprio perché pare sia da interpretare in ottica millimetrica. Mentre il "verso", connesso al termine "lunghezza", appartiene allo sviluppo sintattico dell'idea. Paradossalmente, il "verso rosselliano" può essere lungo anche tre "versi canonici", ovvero più "righi rosselliani"! Alla poetessa non basta il "verso" tradizionale perché ha bisogno di un costrutto che contenga la "complessità ritmica della lingua parlata e pensata ma non scandita"<sup>36</sup> e che sprigioni "energia": "Interrompevo il poema quando era esaurita la forza psichica e la significatività che mi spingeva a

scrivere"<sup>37</sup>. L'altra caratteristica del "verso" è la "riconoscibilità", data da una "formulazione base" che si ripete in modo simile<sup>38</sup> a partire da un elemento *fondamentale* ("parola-idea" o "frase"), e questo vale in modo decisamente sistematico a partire da *Variazioni belliche* perché "[...] fino ad allora la mia complessità o completezza riguardo alla realtà era stata soggettivamente limitata: la realtà era mia non anche di altri: scrivere in versi liberi"<sup>39</sup>. Il "verso", per dirla con Mengaldo, si è così "liberato" del passato, arrivando ad esprimere una "misura spazio-temporale [...] che potrebbe approssimativamente corrispondere, in campo musicale, alla *battuta*"<sup>40</sup>.

Qui è bene ricordare il punto di *Spazi metrici* in cui si fa cenno all'esecuzione dei testi, che altrimenti sembrerebbe senza senso. La Rosselli afferma che ogni "verso" deve avere nella lettura ad alta



**Fig 2** - Un ritratto di Pier Paolo Pasolini.

34 *Ivi*, p. 187.

35 "[la metrica] si adattava ad un tempo strettamente psicologico musicale ed istintivo", in A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 186.

36 *Ibidem*.

37 *Ivi*, p. 188.

38 Cfr., F. Fusco, *Amelia Rosselli: la propagazione bloccata*, in "Trasparenze", 17-19, 2003, pp. 256.

39 A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 186.

40 F. Fusco, *Amelia Rosselli...*, cit., p. 254.

voce, per quanto possibile (ritorna il principio dell'*approssimazione*) identica durata<sup>41</sup>, essere isocrono; ciò può avvenire proprio perché esso corrisponde a una *battuta* in cui il peso delle parole non è legato al valore semantico, o al numero delle sillabe, o all'accento, ma alla loro stessa "presenza quantitativa", cioè come "materia" costituita da fonemi/grafemi che occupa una certa quantità di spazio in una griglia millimetrica, cioè un certo numero di "righe". Sorge automaticamente una domanda: come determinare la lunghezza del verso e la larghezza del rigo? Tutto si complica quando, in *Spazi metrici*, la Rosselli parla della lettura ad alta voce dei suoi "brani" smorzando la distinzione fra "rigo" e "verso". Sembra che le due entità vengano a identificarsi in rapporto alla "fonetizzazione", come se giungessero a una Sintesi. Se la durata dipende dalla "quantità verbale", allora i versi per avere identica durata devono essere costituiti da uno stesso numero di parole? Secondo Carbognin, la risposta è affermativa, come ha dimostrato con uno studio statistico<sup>42</sup>, anche se, a mio parere, la questione "cronometrica", anche



3

**Fig 3 - Amelia Rosselli in posa.**

alla luce di quanto s'è appena detto, è ancora aperta.

*Parola-idea, Frase, Periodo*. Come si è detto, la "sillaba" è una "particella ritmica", non già "l'unità-elementare" del verso, alla cui carica, invece, è eletta la "parola-idea". Ma la Rosselli parla anche di "frase" e "periodo": «Ripresi in mano le mie cinque classificazioni: lettera, sillaba, parola, frase, e periodo»<sup>43</sup>. Se consideriamo che per la Rosselli ogni parola, indipendentemente dalla classe d'appartenenza, ha la stessa dignità, allora dire "cavallo" e dire "il cavallo" non è la stessa cosa, perché la seconda affermazione, avendo due lessemi, aggiunge dati all'immaginazione. Entrambi rappresentano sì un'idea, ma la prima è un'idea-statica, mentre la seconda è un'idea complessa, cioè una 'frase'. Il "periodo", invece, è l'espressione dell'idea nel suo sviluppo e processo, ed è proprio dall'agonismo tra idea e forza psichica che nasce il

"cubo". Per questi motivi, si conviene con Fusco sul fatto che "l'idea in sé costituisce un'unità metrica [...] la metrica [diventa] il principio di *strutturazione della forma e del pensiero*, della loro inestricabile *relazione*, all'interno del *blocco* poetico"<sup>44</sup>. Quindi, la "parola-idea" sta all'unità metrica-spaziale di base come lo "spazio-tempo assoluto" (il quadrato-cubo) sta alla "forma che contiene" il testo poetico. Di conseguenza, la poesia ad un certo punto deve terminare per forza di legge, e tutti gli sviluppi ulteriori del pensiero, le "conclusioni logiche ed associative"<sup>45</sup> ad essa correlate, ma esondanti lo "spazio assoluto", andranno ad occupare altre zone del poema. Dentro quest'ottica è da interpretare la seguente affermazione: "[...] l'idea era logica; ma lo spazio non era infinito, bensì prestabilito, come se *comprimesse* l'idea o l'esperienza o il ricordo [...]"<sup>46</sup>.

## 2. Conclusioni

Per avvicinare la lingua naturale alla lingua poetica (cioè cadenzata e metrica), Amelia Rosselli mette in campo delle strategie rivoluzionarie rispetto alla metrica classica, generando un "a-sistema" di cui si possono cogliere tutte le matrici storiche, individuali e generali, di cui qui si è fatto solo qualche cenno. La potenza della poesia rosselliana ha lasciato in eredità motivi, pronunce, certe scompostezza lessicali e tessere a-grammaticali, ma non è stata in grado di de-istituire davvero la teoria metrica, che necessita di programmi meno ambigui e del favore serio di qualche epigono. A questo punto si aprono due strade: o condividere *in toto* l'interpretazione "corporale" di Niva Lorenzini<sup>47</sup>, o saggiare analiticamente la "metrica viva" dei suoi testi. La sfida è ancora aperta.

41 "[...] il tempo complessivo della lettura di ciascun verso doveva rimanere per quanto possibile identico", in A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 188.

42 Il conteggio delle parole è il metodo di analisi versale usato da Carbognin per *Variazioni belliche*, in F. Carbognin, "Non sono mai stata

così...", cit., pp. 280-84.

43 In A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 186.

44 F. Fusco, *Amelia Rosselli...*, cit., p. 258.

45 A. Rosselli, *L'opera...*, cit., p. 188.

46 *Ibidem*.

47 Cfr., N. Lorenzini, *Corpo e poesia nel Novecento italiano*, cap., III, pp. 87-93, Milano 2009.