

“Condizionata alla morte essa rimava vocabolari tormentosi”: declinazioni del lutto nella poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath

Mattia Mossali

Università degli Studi di Bergamo (<mattia.mossali@unibg.it>)

Abstract

This article analyses the different forms that death and mourning take on in the making of Rosselli and Plath's poetics. Starting from a shared biographical event– the death of their fathers – and through the analysis of a limited sample of poems (in particular “Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire” by Rosselli and “Electra on Azalea Path” by Plath), our aim is to discuss, firstly, the different meaning that paternal loss takes on in their lives, and then, the divergent way in which their poetry constantly echoes this fundamental absence.

Keywords: *absence, Amelia Rosselli, death, Electra, Sylvia Plath*

1. Amelia Rosselli e Sylvia Plath: scrivere l'assenza

Come si può parlare di rappresentazioni della morte in riferimento a poetiche che di per sé profumano interamente di morte? Come può, cioè, un lettore o un critico enucleare delle immagini di morte là dove tutto alla fine sembra risolversi nella morte? Potrebbe essere proprio questa la difficoltà che si incontra quando si prova a mettere a confronto due scrittrici, due poetesse, due donne, che condividono un indiscutibile talento, ma anche la stessa tragica fine. E potrebbe essere proprio questo “teatro del lutto”¹ comune, che ammantava la loro esistenza ponendosi contemporaneamente sullo sfondo delle loro poetiche, ad aver incentivato parallelismi e sovrapposizioni che, a fronte

¹ Per riprendere il titolo di un famoso studio critico dedicato a Sylvia Plath. Si veda Britzolakis 1999.

di analisi più dettagliate, sembrano al contrario rivelare non solo sensibilità, ma anche strategie testuali divergenti.

Dunque, Amelia Rosselli e Sylvia Plath. L'interesse di Amelia Rosselli per Sylvia Plath risale almeno agli anni Settanta, quando la rivista letteraria *Nuovi Argomenti* le chiede di tradurre alcuni versi della poetessa americana – quattordici traduzioni per la precisione, che compariranno nel numero della rivista uscito nel maggio del 1975, salvo poi essere nuovamente perfezionate in vista di una pubblicazione con Mondadori. Si tratta effettivamente di traduzioni impeccabili, le uniche capaci di riproporre in una lingua differente dall'originale quell'acutezza e quella visionarietà che caratterizzano le composizioni di Plath; in questo senso, si può dire che Amelia Rosselli sia stata l'unica in grado di trattare versi così aspri, violenti, accettando per altro l'ardua impresa di trasporli in italiano – lingua con cui lei stessa intratteneva un rapporto ambiguo – senza correre il rischio di snaturarne il significato².

Che Amelia Rosselli intravedesse qualcosa di sé e delle proprie ragioni poetiche nei versi di Sylvia Plath sembra indubbio. In un'intervista rilasciata a Marco Caporali, incalzata dall'interlocutore che le domandava quale affinità ci fosse tra la sua poesia e quella di Plath, Rosselli risponde che sono la musicalità e la tecnica stilistica ad attirare la sua attenzione; è il modo in cui Plath sconvolge i nessi sintattici, nonché la scelta di privilegiare un linguaggio fortemente metaforico, a destare la sua ammirazione. Dichiara Rosselli: "Mi riconosco anche nel suo [di Plath] senso dei colori, in una religiosità a volte frenata a volte prorompente, nella sua larghezza di linguaggio non certo accademica" (Caporali 2007 [1985], 243). Allo stesso tempo però, si affretta a precisare come "il personalismo, l'autobiografico" non le interessino, quasi come volesse erigere un muro non solo tra la propria esperienza di vita e quella di Plath, ma anche tra la propria vita e la propria produzione poetica.

Eppure, com'è noto, Amelia Rosselli ha deciso di porre fine alla sua vita tormentata, scandita da tragedie e delusioni continue, esattamente nello stesso giorno in cui si era suicidata trentatré anni prima Sylvia Plath, un'uscita di scena fin troppo sospetta – per quanto altri, invece, abbiano tentato di ridurla a mera casualità –, al punto tale che è possibile vedere nella sua morte una sorta di replica, un caso di identificazione, che sembra quasi sconfessare quei propositi, non solo poetici, che Rosselli si era prefissata. E in effetti, l'11 febbraio

² Per le traduzioni, si veda la raccolta *Le Muse inquietanti e altre poesie* (Plath 1985), con una selezione di poesie di Plath tradotte da Amelia Rosselli, con la collaborazione di Gabriella Morisco. Per quanto riguarda, invece, l'elemento linguistico plurale, com'è noto, la questione è dibattuta. Laura Barile, per esempio, in uno dei suoi primi interventi, non esita a considerare Amelia Rosselli come poetessa trilingue, dotata di "tre lingue madri" che si equivalgono l'una all'altra (1999, 1629). Di contro, Lucia Re valuta come improbabile un simile trilinguismo, e preferisce considerare Rosselli nei termini di un "poeta senza una lingua madre" (1993, 136), per quanto poi scelga non casualmente di privilegiare per la sua scrittura la lingua del padre.

non è il solo particolare che Rosselli e Plath condividono; numerose sono le coincidenze che avvicinano l'esperienza di vita delle due poetesse, coincidenze che potrebbero autorizzare – il che non significa giustificare – l'ipotesi di un parallelismo anche tra le loro poetiche³.

Prima di procedere con la nostra analisi, si rende necessaria una precisazione di carattere metodologico. La presente ricerca si rivolge evidentemente non solo alla poesia di Amelia Rosselli e Sylvia Plath; non si vuole cioè proporre una comparazione tecnica tra le rispettive versificazioni e poetiche al fine di metterne in luce le peculiarità formali e stilistiche, e tantomeno indagare le contaminazioni indotte dalla pratica della traduzione – particolare su cui peraltro la critica si è ampiamente pronunciata⁴. Al contrario, partendo da un dettaglio biografico condiviso che si ritiene imprescindibile – la morte dei rispettivi padri – e dall'analisi di un campione limitato di poesie, si cercherà di mettere in evidenza come l'elaborazione del lutto paterno dia forma alla scrittura di entrambe, per quanto questa stessa elaborazione riveli parimenti sensibilità, attitudini e prospettive che rendono queste due poetesse in un certo senso inavvicinabili.

Chiaramente siamo molto lontani dall'approccio strutturalista classico al testo, ma è pur vero che da un po' di tempo è venuto meno il divieto di occuparsi della vita di un autore, in particolar modo quando, come nel caso di Rosselli e Plath, le ragioni che muovono una data scrittura non appaiono unicamente di natura letteraria o ideologica, bensì sono ragioni di natura biografica. A supporto di una simile prospettiva, Stefano Giovannuzzi, nel suo recente lavoro dedicato a Rosselli, rileva come sia “molto difficile prescindere dalla biografia [...] se si vuole entrare nella delicata zona di mediazione in cui proprio la biografia diventa letteratura e poesia” (2016, 7)⁵. L'esperienza personale, la storia della propria vita, penetra e forse direziona gli scritti tanto di Rosselli quanto di Plath: la loro scrittura si declina sempre più in termini di esigenza, di risposta (l'unica possibile) al proprio disagio esistenziale. Entrambe scrivono, persino in momenti della loro vita che avrebbero reso questa pratica impossibile per chiunque; sono poetesse che più di tutte hanno riflettuto sul proprio sé, salvo poi rifugiarsi dietro una tecnica formale esasperata, perfetta,

³ Basti ricordare, ad esempio, quanto ha scritto recentemente Alessandro Baldacci, per il quale non v'è dubbio sul fatto che “la *poesis* della Plath presenti, con la sua combinazione tra tensione grottesca, frantumazione schizofrenica del soggetto e visione tragica della vita, una delle esperienze poetiche più prossime alla scrittura rosselliana. E le traduzioni rosselliane sono l'esempio di un dialogo che tramite la forma della traduzione assume la caratteristica di un abbraccio quasi fisico, di uno scambio attivo, poetico, fra l'originale e la versione in italiano” (2007, 141).

⁴ Su questo punto esiste una vasta bibliografia. In questo contesto, mi limito a rimandare il lettore a Barile (2007), Palli Baroni (2007), La Penna (2014 [2013]) e soprattutto Veschi (2005).

⁵ Sempre riguardo all'importanza del dato biografico nella poetica di Amelia Rosselli, si veda anche la prefazione di Lucia Re alla traduzione inglese delle *Variazioni belliche* (2016).

a volte per protezione, altre volte perché consapevoli che la loro esperienza non poteva essere confessata nella più nuda totalità⁶.

Tornando alla comune esperienza di vita, il punto, affascinante nella sua tragicità, che accomuna Amelia Rosselli e Sylvia Plath riguarda la presenza costante della Morte sul palcoscenico della loro esistenza, una presenza che intreccia molto precocemente il loro cammino e stronca le loro infanzie. Entrambe sono infatti orfane di padre, sin dalla giovanissima età. È un motivo questo decisamente centrale nella scrittura delle due poetesse: come scrive Gabriella Morisco, “entrambe hanno vissuto questa perdita come una forma di tradimento, e la figura maschile paterna ha lasciato un segno totalmente negativo nelle loro vite” al punto tale che “il trauma infantile riemerge, più volte nelle loro poesie” (2006, 106). Eppure, a mio avviso, questo stesso trauma infantile lascia anche intravedere la prima grande differenza tra le rispettive poetiche, una differenza che riguarda più in dettaglio il significato che la perdita della figura paterna assume nella loro vita, e la modalità con cui tale perdita trova la sua verbalizzazione in poesia, rimodulandosi mentre attraversa le molteplici fasi di evoluzione del processo di versificazione.

In entrambi i casi, il lettore è posto di fronte a una *scrittura dell'assenza*, potremmo definirla in questo modo: come Sylvia, anche Amelia sembra voler raggiungere attraverso la scrittura colui che non c'è più. Entrambe delegano il senso del proprio sé ad un morto, e se è vero, come la psicoanalisi ci ha insegnato, che il potere attributivo del padre è ciò che più ci definisce, attraverso una relazione che ci permette di diventare qualcuno, garantendoci contro le nostre stesse fragilità, di tale opportunità le due poetesse sono state private. Ma nel caso di Plath, ancor più marcatamente, tale privazione ha significato anche l'impossibilità di conoscere e accettare il limite. Credo infatti possa essere questo il senso delle parole di Jacques Lacan, quando sottolinea il doppio ruolo a cui il simbolico assolve: *le nom de père e le non de père*, ovvero il Nome del Padre e il No del Padre.

A partire da una comune assenza, Rosselli e Plath hanno dunque scelto più o meno inconsciamente di abitare quel vuoto, secondo modalità e intensità però non complementari: è questa l'ipotesi che si vuole suggerire nelle pagine seguenti. Se nel caso di Amelia Rosselli l'assenza del padre si declina in termini di *perdita* e discesa in una condizione di trauma perenne e universale, nel caso di Sylvia Plath essa assume, invece, il significato ben diverso di *abbandono*⁷, al quale la poetessa americana cerca di rispondere attraverso continui e decisivi contraccolpi.

⁶ Rileva ancora Giovannuzzi: “Il caso Rosselli ha le sue specialissime ragioni, ma non esorbita dai ‘destini generali’ di una lirica in cui la biografia è l’oggetto che mette in crisi e minaccia di far deragliare il discorso poetico, mostrando la presenza di ragioni altre dietro quelle che a prima vista parrebbero questioni tecniche e formali” (2016, 7).

⁷ Il senso di abbandono permea l'intera produzione di Plath, e si lega alla difficoltà con cui la poetessa è giunta ad elaborare la perdita del padre, nonché tutti i successivi fallimenti personali che hanno scandito la sua vita privata. È un elemento su cui insiste molto anche Al Alvarez, che

2. *Elettra, o dell'assenza. Variazioni*

Vediamo, allora, di analizzare questo passaggio più nello specifico, con l'obiettivo di dimostrare come, se è vero che nella morte è racchiuso il significato più profondo delle loro poetiche, è altrettanto vero che esse esperiscono, accolgono e inseguono la morte lungo due direttrici non completamente sovrapponibili. Per fare questo, è necessario ripartire proprio dalla perdita dei rispettivi padri che, per quanto avvenga in circostanze e per cause differenti, nient'affatto paragonabili, si pone comunque come *archè*, come principio da cui il loro "teatro del lutto" prende progressivamente forma.

I fratelli Nello e Carlo Rosselli, rispettivamente zio e padre di Amelia, vengono entrambi uccisi il 9 giugno 1937 in un agguato, vittime di una violenza efferata, il primo stroncato da 17 pugnalate, il secondo da una pallottola e altrettante numerose coltellate (particolare non di secondaria importanza se si tiene conto di quanto questi numeri vengano costantemente rievocati da Amelia, tanto a livello formale, nelle costruzioni poetiche rigorosamente matematiche da lei impiegate, quanto a livello tematico, dove abbondano corpi impietosamente eviscerati)⁸. Amelia, al tempo, aveva solo sette anni, e insieme ai suoi fratelli assiste ad un evento tragico che determina il primo vero insinuarsi della morte nel suo vissuto. Stando alla preziosa testimonianza dell'amica Sara Zanghì (su *Il caffè illustrato*, 2003, 48), la madre di Amelia, Marion Cave, aveva voluto che i figli vedessero il corpo del padre martoriato e sfigurato dalle coltellate ricevute: sembra essere proprio questo sguardo, gettato sul corpo morto paterno, a porsi a capo di una lunga serie di altri traumi e di atteggiamenti maniacali, tutti posti all'ombra della "dama nera", a partire anche dal rapporto conflittuale con la madre, alla quale tuttavia Amelia resterà sempre emotivamente molto attaccata, pur sullo sfondo di un insanabile dissidio⁹.

Per proseguire lungo la via delle sinistre coincidenze che legano l'esistenza delle poetesse, anche Sylvia aveva sette anni quando il padre, Otto Plath, stimato professore di biologia all'Università di Boston, morì – il 5 novembre 1940 –, in seguito a delle complicanze sorte a causa di un diabete mellito mal curato, sfociato in cancrena alla gamba, che poi gli venne amputata. Convinto di essere

a tal proposito scrive: "First, when she and her husband separated, whether she was willing or not, she went through again the same piercing grief and bereavement she felt as a child when her father, by its death, seemed to abandon her" (1971, 53).

⁸ Cfr. le osservazioni avanzate da Tandello (2007, 22-24): in queste pagine viene analizzato un passo del *Diario* di Amelia Rosselli in cui la poetessa fa riferimento proprio all'assassinio dello zio Nello.

⁹ Si vedano a tal proposito i commenti presenti in De March (2006), per la cui ricostruzione l'autrice si è avvalsa di lettere e scritti inediti conservati presso il Fondo manoscritti dell'Università di Pavia. Per un approfondimento critico che indaga più nello specifico i rapporti tra Amelia Rosselli e la madre a partire da presupposti psicoanalitici, rimando invece all'interessante saggio di Mondardini (2013). Infine, per una lettura che iscrive il percorso letterario di Rosselli all'insegna dell'influenza materna, si veda la breve analisi proposta da Gian Maria Annovi (2008, 98-108).

affetto da un male incurabile, Otto Plath aveva con determinazione rigettato qualsiasi tipo di cure mediche, fino a quando le complicanze seguite a una banale ferita a un piede lo costrinsero a un consulto medico che rivelò l'erroneità dell'autodiagnosi a cui era giunto, anche se troppo tardi. A differenza però della madre di Amelia, Aurelia Schober impedì a Sylvia, e al secondogenito Warren, di vedere il corpo del padre, negando loro anche la possibilità di assistere ai funerali: questa estrema fermezza della madre di fronte alla perdita, unita a un freddo e a tratti disumano distacco, sarà destinata a lasciare un segno profondo nella psiche della poetessa di Boston, e incrinerà il rapporto già flebile tra le due¹⁰.

A partire da queste brevi note biografiche, ciò che è interessante ora sottolineare riguarda le modalità attraverso le quali Amelia Rosselli e Sylvia Plath hanno scelto di verbalizzare la perdita subita. Entrambe ricorrono al mito, più precisamente alla figura di Elettra, un personaggio, come ha osservato Nicole Loraux, definito di per sé dal lutto (quello del padre Agamennone, ucciso per mano della madre Clitemnestra) e dalla lamentazione (2001, 37-39); Elettra è colei che nell'intreccio tragico dà voce alla lamentazione, permettendo nel contempo allo spettatore di coglierne le ragioni, e quindi l'antecedente.

In *Variazione belliche* (1960-1961), prima raccolta rosselliana, Amelia invoca Elettra; per quanto provi a distanziarsene, riconosce in lei una sorta di sorella dal tragico destino ("sinonima della paura"), e, attraverso di lei, lascia che la presenza della morte si diparta:

Perché il cielo divinasse la tua ansia di morire
 sepolto da una frana di sentimenti, io mi appartai
 alla rincorsa d'un nuovo cielo. L'eletta compagnia
 sepulse Elettra, essa cinse il suo fronte di allori
 imbiancati di polvere e di lacrime: il rosa e il sale,
 la pietà e il gridare agli attenti! Sinonima della
 paura, iena della valle umanissima – lei, io ed
 essa cangiammo ogni pietà ricoprimmo la più piccola
 cicatrice di erbe flessibili bianche e gialle, rosse

¹⁰ Interessante a tal proposito è il saggio dedicato da Amelia Rosselli a Plath, che reca il titolo "Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath", pagine saggistiche in cui Rosselli confuta la tesi proposta da Rossana Rossanda, secondo la quale Sylvia e la madre intrattenevano un rapporto pessimo, ai confini dell'odio. Riporto qui un passaggio a mio avviso significativo presente nell'argomentazione proposta da Rosselli: "Se proprio dobbiamo commentare in senso psico-biografico le lettere e la vita della Plath possiamo soltanto aggiungere che non è certo la madre Aurelia che dev'essere ritenuta responsabile, come è stato più volte fatto, di quell'inevitabilmente riuscito suicidio del 1963. [...] Non dimentichiamo del resto che fondamentale (probabilmente) resta nella Plath il non chiarito problema del padre, perso quando lei aveva nove anni, e mai ritrovato in forma 'sostitutiva'" (Rosselli 2012a, 1226-1232). Lo stesso saggio è apparso precedentemente, con il titolo "Istinto di morte e istinto di piacere (Risposta a Rossanda)" in *Nuovi Argomenti* (Rosselli 1980). Per una interessante riflessione su questo saggio si veda anche l'intervento di Cortellessa (2006, 317-339).

di vendetta e il sorriso sulle labbra. Impiastrata
 si separò, divorata si levò l'anello di congiunzione
 dal collo magro. Adibita ad una fiera di ruoli
 secondarii – si levò l'anello, tolse l'allori, sparì
 per un breve viaggio impossibile, tornò disfatta
 e disparita, secondaria d'importanza e primaria
 nella sua vittoria.
 (Rosselli 2012b, 87)

Proviamo ad analizzare più da vicino questi versi, guidati dalle puntuali osservazioni avanzate in proposito da Emmanuela Tandello (2007, 39-42), per arrivare infine ad un confronto diretto con Plath.

Amelia descrive qui una scena di sepoltura, per quanto l'oggetto di tale sepoltura resti ambiguo per il lettore. Leggendo questi versi, viene infatti da domandarsi: chi viene sepolto? Chi è quel "tu" animato da una prepotente "ansia di morire", a cui la poetessa si rivolge? È forse questo "tu" che sta venendo sepolto, oppure Elettra stessa, non a caso intenta a cingersi la fronte con gli allori? Ognuna di queste domande sembra destinata a restare priva di una risposta certa.

Ciò che, tuttavia, risulta più interessante notare è il gesto comune che viene compiuto tanto dalla voce poetica quanto dal personaggio Elettra, un vano e timido gesto di ribellione, di resistenza verso un destino che, in quanto tale, non si è potuto scegliere. Elettra, colei che per antonomasia amministra i riti funebri sulla tomba del padre, si leva "l'anello di congiunzione" che la sposava al lutto e tenta una dipartita. Colei che la tradizione mitica ha relegato alla recita di "ruoli secondarii", al pianto ininterrotto e al lamento, investendo invece il fratello Oreste del ruolo da protagonista, tenta ora di avere la sua rivincita; Elettra intraprende un "breve viaggio" che da subito le appare però impossibile: sconfitta nella sfida al fato, non le resta che tornare, "disfatta e disparita". Parimenti, la voce poetica, nei versi introduttivi, dichiara anch'essa il proprio tentativo di appartarsi ("io mi appartai"), con l'obiettivo di rincorrere "un nuovo cielo", vale a dire, un destino diverso da quello che le è stato imposto: come Elettra cerca inutilmente di fuggire la sua esistenza "secondaria d'importanza", così la voce poetica cerca per sé un destino diverso da quello di Elettra, un futuro in cui non sia costretta a rivivere continuamente la morte del padre, a vivere all'ombra del padre, intrappolata in una sorta di dolorosa coazione a ripetere. Ed ecco che la tensione tragica giunge al suo apice quando la voce poetica lascia intendere che non esiste un altro cielo, un futuro alternativo, per lo meno per chi, come lei, intende il vivere nei termini di una condizione continuamente minacciata dalla morte, dallo sfacelo e da terribili malattie.

Com'è noto, la perdita della figura paterna, lungi dall'essere per Amelia Rosselli un singolo evento traumatico, si pone a capo di una serie di altre insistenti turbe maniaco-depressive che vanno a definire un'intera condizione psicologico-mentale instabile. Più precisamente, l'evento luttuoso sfocia in un

più ampio atteggiamento paranoico nei confronti della realtà, veri e propri deliri che non di rado assumono connotazioni di carattere politico-ideologico. Da qui, dopo la morte del padre e quella di poco posteriore della madre¹¹, la ricerca costante di un significato da affidare a un'esistenza colma di sofferenza, una ricerca condotta attraverso una scrittura che diviene essa stessa doloroso esercizio di comprensione, nonché di dialogo con l'Altro – che è qui soprattutto l'Altro-morto – un dialogo che alla fine si declina come “negato” (Bisanti 2004, 411-450), unilaterale.

Scrivono Rosselli: “Rimai, verso una proda / e mi ritrovavo sull'orlo / invece tutto si faceva passato lugubre / [...] Quale vuoto / hai voluto portare in questo vuoto / con desiderio di fuga e di vuoto / a capire il perché del furto” (2012b, 377). Ancora una volta, il tentativo di rincorrere un'esistenza più serena, “placida”, una speranza però che si rivela vana per chi porta il peso di un “passato lugubre”: solo il vuoto rimane a coloro che si interrogano sulle ragioni del furto di anime umane, un vuoto che per Amelia Rosselli torna a riacutizzarsi quando anche l'amico e confidente Rocco Scotellaro viene a mancare improvvisamente.

E veniamo a Plath. Un percorso di comprensione attraverso la poesia appartiene per certi aspetti anche a Sylvia Plath, la quale, come Rosselli, iscrive la perdita paterna sullo sfondo di una più ampia cornice mitopoietica che trova proprio nel mito di Elettra, e nella sua riscrittura, il punto di partenza. “I borrow the stilts of an old tragedy” (Plath 1981, 117; trad. it. di Ravano in Plath 2002, 329: “Prendo in prestito i paludamenti di un'antica tragedia”): così scrive Plath. Emblematica in tal senso è la poesia “Electra on Azalea Path”, composta nel 1959 e dunque potenzialmente contemporanea alla stesura della lirica rosselliana, ma non inclusa in *The Colossus* (1960) – unica raccolta pubblicata in vita – perché giudicata troppo forzata e retorica¹².

Come si legge nei diari, nel marzo di quell'anno, Sylvia fa visita alla tomba del padre, presso il cimitero di Winthrop, a vent'anni di distanza dalla sua morte:

¹¹ Marion Cave, madre di Amelia, morì il 13 ottobre 1949, all'ospedale londinese di West Isleworth, dove era stata ricoverata per idropisia. Per riferimenti bibliografici più dettagliati, si veda sempre la ricostruzione offerta in De March (2006). Dopo la morte della madre, Amelia comincerà a firmare sia la propria corrispondenza (per esempio quella con Rocco Scotellaro), sia le sue primissime pubblicazioni, con il nome di Marion Rosselli, chiaro tentativo – qualora si accogliesse la prospettiva psicoanalitica – di far rivivere attraverso se stessa tanto la figura del padre, quanto quella della madre.

¹² Nei diari, Plath scrive: “Must do justice to my father's grave. Have rejected the Electra poem from my book. Too forced and rhetorical” (2000, 477; trad. it.: Devo rendere giustizia alla tomba di mio padre. Ho tolto la poesia su Elettra dal libro. Troppo forzata e retorica). La stessa poesia comparirà solo successivamente, nella raccolta postuma curata da Ted Hughes e pubblicata col titolo *Collected Poems* (1981). Se non diversamente indicato, tutte le traduzioni sono di chi scrive.

| | |
|--|--|
| <p>The day you died I went into the dirt, Into the lightless hibernaculum Where bees, striped black and gold, sleep out the blizzard Like hieratic stones, and the ground is hard. It was good for twenty years, that wintering — As if you never existed, as if I came God-fathered into the world from my mother's belly: Her wide bed wore the stain of divinity. I had nothing to do with guilt or anything When I wormed back under my mother's heart.</p> <p>Small as a doll in my dress of innocence I lay dreaming your epic, image by image. Nobody died or withered on that stage. Everything took place in a durable whiteness. The day I woke, I woke on Churchyard Hill. I found your name, I found your bones and all Enlisted in a cramped necropolis, Your speckled stone askew by an iron fence. [...] The stony actors poise and pause for breath. I brought my love to bear, and then you died. It was the gangrene ate you to the bone My mother said; you died like any man. How shall I age into that state of mind? I am the ghost of an infamous suicide, My own blue razor rusting in my throat. O pardon the one who knocks for pardon at Your gate, father — your hound-bitch, daughter, friend. It was my love that did us both to death. (Plath 1981, 116-117)</p> | <p>Il giorno che tu moristi io scesi nella terra, nell'ibernacolo senza luce dove le api a strisce nere e oro dormono finché cessa la tormenta come pietre ieratiche, e il terreno è duro. Fu buono per vent'anni, quel letargo — Come se tu non fossi mai esistito, come se fossi uscita Dal ventre di mia madre per opera di un dio: il suo vasto letto recava la macchia della divinità. Io non avevo nulla a che fare con la colpa o altro Quando mi rannicchiavo sotto il cuore di mia madre.</p> <p>Piccola come una bambola nella mia veste d'innocenza Giacevo sognando la tua epopea, immagine dopo immagine. Nessuno moriva o inaridiva su quella scena. Tutto avveniva in un durevole biancore. Il giorno che mi svegliai, mi svegliai a Churchyard Hill. Trovai il tuo nome, le tue ossa e tutto Negli elenchi di una necropoli stipata, la tua pietra maculata di traverso presso una ringhiera. [...] Gli attori di pietra sostano per riprendere fiato. Io ho dato tutto il mio amore, e tu sei morto. Fu la cancrena a divorarti fino all'osso Disse mia madre; sei morto come chiunque. Come arriverò a far mia questa visione? Sono lo spettro di un suicida senza onore, il mio rasoio azzurro mi arrugginisce in gola. Oh, perdona colei che bussa alla tua porta e chiede Perdono, padre — la tua cagna fedele, figlia, amica. Fu il mio amore a portarci entrambi a morte. (Trad. it. di Ravano in Plath 2002, 328-330)</p> |
|--|--|

Nessuna ambiguità nei versi di Plath: l'io poetico in questo caso è marcatamente autobiografico; per coloro che hanno familiarità con la biografia di Sylvia Plath, non è possibile ignorare, per esempio, il riferimento alle api ("where bees, striped black and gold, sleep out the blizzard"), passione e campo di specializzazione del padre, o non riconoscere il vialetto di Churchyard Hill, descritto anche nei diari.

“The day you died I went into the dirt / [...] It was good for twenty years, that wintering”: la morte del padre corrisponde alla discesa in un letargo, in un luogo sotterraneo nel quale Sylvia-figlia vi sosta per vent’anni, sognando l’“epopea” del padre-dio, e illudendosi di essere un poco dea anche lei stessa. Da questo letargo Sylvia però si sveglia e la realtà le appare ben diversa: si ritrova al cimitero, di fronte ad una lapide che porta inciso il nome del padre, il quale dunque, lungi dall’essere la figura totemica immortale che pensava, si rivela nella sua essenza di uomo, un uomo “morto come chiunque”, o peggio, morto suicida – chiara allusione all’ostinazione con cui Otto Plath rifiutò le cure –, lasciando oltretutto alla figlia un pesante retaggio di morte, insieme alla convinzione di averlo ucciso con il suo eccesso d’amore. A differenza però della voce poetica che parla nel componimento rosselliano, Sylvia non cerca di sfuggire a tale retaggio; se ne fa carico, lo accetta, si assume addirittura la colpa della morte paterna e, in compagnia di questa, scende sottoterra.

Tandello, tra le pagine della sua originale trattazione già precedentemente citata – una ricerca che mira ad iscrivere la produzione rosselliana in un filone interpretativo tanatologico a partire dall’analisi di alcune figure femminili tragiche e liriche citate più o meno esplicitamente nei componimenti di Rosselli (da Ifigenia, Elettra, Antigone, a Esterina e Saffo), mette a confronto la poesia rosselliana tratta dalle *Variazioni* con questa poesia di Plath, dimostrando come entrambe le voci poetiche risultino definite dalla morte di un Altro – quella del padre appunto. Per entrambe, “l’Elettra plathiana e quella rosselliana, non vi è futuro”, scrive Tandello, “solo un presente ossessivamente, interminabilmente ripetitivo” (2007, 41).

Tale affermazione, a mio avviso, se condivisibile nel caso della poetica rosselliana, una poetica che, seppur con momenti di ribellione, non si allontana dalla liturgia della lamentazione, risulta invece largamente discutibile quando riferita a Plath, soprattutto se si tiene in considerazione il contesto in cui “Electra on Azalea Path” si inserisce. Non a caso, essa è solo la prima di una serie di cinque poesie che prendono le mosse dalla perdita paterna, una serie che presenta una struttura a climax ascendente, una sorta di architettura poetica dal forte *pathos* che culmina con la ben nota “Daddy”, scritta nel 1962, poesia attorno alla quale la critica si è maggiormente pronunciata¹³.

“You do not, you do not / Any more, black shoe / In which I have lived like a foot / For thirty years”¹⁴; così recitano i primi versi. Si tratta di una lettera, dolorosa e feroce al tempo stesso, in cui convivono nostalgia e rabbia verso un

¹³ Le poesie a cui si fa riferimento sono “On the Decline of Oracles” (1957), “Electra on Azalea Path” (1959), “The Beekeeper’s Daughter” (1959), “The Colossus” (1959), e “Daddy” (1962), rispettivamente in Plath 1981, 78, 116-117, 118, 129, 222. Trad. it. di Ravano in Plath 2002, 198, 328, 332, 368, 650.

¹⁴ Trad. it. ivi, 651, vv. 1-3: “non mi vai più, no, / non mi vai più, scarpa nera, / in cui per trent’anni ho vissuto”.

abbandono ai suoi occhi ingiustificato, in cui il padre, da figura divina e mitica, si muta in orrido nazista e vampiro (“I made a model of you, / A man in black with a Meinkampf look”¹⁵; “There’s a stake in your fat black heart”¹⁶). Al padre, bastardo (“you bastard”), Sylvia attribuisce nuovamente il peso dell’abbandono, una colpa che la poetessa ha fatto ricadere su se stessa, ma dalla quale ora prova a divincolarsi; cerca di sopprimere ed espellere tale retaggio attraverso il compimento di un gesto estremo, aggressivo, un metaforico parricidio (“Daddy, I have had to kill you”¹⁷), in cerca di quella libertà e leggerezza di cui si è sentita privata.

Va da sé, dunque, che se tale serie poetica non viene adeguatamente raccordata, il rischio è quello di giungere a ipotesi parziali, o a letture che non colgono la metamorfosi più profonda che investe Plath, un cambiamento di direzione che si evince solo guardando alla sua produzione più matura, quella degli anni che vanno dal 1960 al 1963, fino cioè ai giorni precedenti al suicidio, e confluita postuma nella raccolta *Ariel*.

Mi pare che siamo giunti a uno snodo decisamente cruciale: se nel caso di Amelia Rosselli ci troviamo di fronte ad un io poetico orfano, che si guarda morire (pensiamo all’ambiguità dei versi iniziali della lirica citata dalle *Variazioni*: chi muore? Forse ora possiamo azzardare una risposta) e, mentre si guarda, piange il proprio tragico destino legandolo alla figura mitica di Elettra, al contrario Sylvia Plath, non solo accetta il proprio *destino-in-morte*, ma col tempo impara a ricercarlo, gli corre incontro, legando alla morte la verità della sua esistenza, quel desiderio di trascendenza che diviene ingovernabile dopo la scomparsa del padre.

Riassumendo, l’evocazione di Elettra è l’espedito poetico scelto da Amelia Rosselli per materializzare la propria tragica e infelice esistenza: Amelia condivide con (e contro) Elettra la sua infanzia spezzata, un’ideale di vita spentosi ancor prima di essere formulato, una vita, per di più, che anziché essere vissuta, sembra scorrerle di fronte agli occhi, come “una delicata fiamma”. Basti vedere, ad esempio, quanto scrive nei seguenti versi:

Il corso del mio cammino era una delicata fiamma
 D’argento, o fanciullezza che si risveglia quando
 Tutte le navi hanno levato ancora! Corso della
 mia fanciullezza fu il fiume che trapanò un monte
 silenzioso contro un cielo scarlatto. Così si
 svolse la danza della morte: ore di preghiere
 e di fasto, le ore intere che ora si spezzano
 sul cammino irto e la spiaggia umida, il ghiaccio
 che muove.
 (Rosselli 2012b, 178)

¹⁵ Trad. it. ivi, 655, vv. 64-65: “mi fabbricai un modello di te, / un uomo in nero con un’aria da Meinkampf”.

¹⁶ Trad. it. *ibidem*, v. 76: “c’è un palo nel tuo cuoraccio nero”.

¹⁷ Trad. it. ivi, 651, v. 6: “Ho dovuto ucciderti papà”.

Come scrive, ancora, nel suo personalissimo “Dialogo con i morti”, “vi incontrai per poi farmi ostinatamente massacrare / da voi” (Rosselli 2012b, 361); Amelia è schiacciata nella sua esposizione all’oltretomba, è la figlia perseguitata da morti per lei simbolicamente insepolti, passati ma ancora tragicamente presenti. “Tu non eri morto; eri soltanto vivo”, così scrive (1997, 428; 2012, 302). Da novella Elettra, la sorte di Amelia Rosselli intreccia progressivamente quella di Cassandra, ossessionata da una presenza di morte costante e non simbolizzabile; il lamento include ora anche le funeste visioni di una fine onnipresente, visioni che si affastellano nello sguardo della sacerdotessa di Apollo così come in quello della poetessa, verso una fine che si desidera comprendere ma che, al contempo, si cerca di scacciare perché spaventosa.

Diverso è, invece, il percorso dell’Elettra plathiana: per quanto si tratti di una figura sempre latente nell’immaginario della poetessa di Boston¹⁸, Elettra non è altro che una delle tante provvisorie maschere indossate da Sylvia Plath nel corso della sua breve vita, maschere menzognere, inautentiche, che in un secondo momento vengono lasciate cadere per dare spazio ad un’altra maschera, quella che lei impara a prediligere poiché in essa vi rintraccia una sorta di promessa di trascendenza. La patetica Elettra diviene una seducente Lady Lazarus, anticipazione di un *altro omicida*, pronta a flirtare con la morte, a sperimentare la disintegrazione del proprio essere per poi risorgere, come una fenice, dalle ceneri, con capelli rossi fuoco, e divorare uomini come aria (“Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air”¹⁹). Al pianto della figlia abbandonata, Sylvia Plath fa seguire una fiera sentenza: “I shall unloose // I shall unloose – / From the small jeweled / Doll he guards like a heart – // The lioness”²⁰. Dopo essersi asciugata le lacrime, Sylvia trova nel gesto della scrittura poetica la propria reazione; è pronta a liberare la leonessa e in “Ariel” diviene addirittura Lady Godiva, colei che si appresta alla cavalcata finale verso la propria liberazione, la freccia che vola suicida (“And I / Am the arrow, // The dewthatlies / Suicidal”²¹).

3. *Vita-in-Morte, Morte-in-Vita*

Come dovrebbe apparire ormai chiaro, tanto nell’esperienza poetica di Amelia Rosselli quanto in quella di Sylvia Plath, l’*ombra di Thanatos* si pone come presenza costante, evocata talvolta attraverso gesti di ribellione e di sfida, talvolta attraverso sconcertanti cedimenti. A partire dal luogo di un’assenza (il vuoto lasciato dalla scomparsa dei rispettivi padri), entrambe scelgono di dialogare

¹⁸ Cfr. a tal proposito quanto si legge in Billi (1983, in particolare 22).

¹⁹ Trad. it. di Ravano in Plath 2002, 723, vv. 83-85: “dalla cenere / sorgo con i miei capelli rossi / e divoro gli uomini come aria”.

²⁰ Trad. it. ivi, 715, vv. 55-58: “libererò-- / dalla piccola bambola / gemmata che lui custodisce come un cuore // la leonessa”.

²¹ Trad. it. ivi, 703, vv. 26-29: “e io / sono la freccia, // la rugiada che vola / suicida”.

con la morte, e di tradurre tale dialogo in versi. Simultaneamente, tale dialogo acquista però una dimensione via via sempre più ampia, divincolata dall'evento contingente che l'ha generato, per porsi nei termini di un'interrogazione sul senso del mondo e, di conseguenza, sulla propria identità. Tale interrogazione, tuttavia, non prosegue lungo la medesima direttrice e, soprattutto, raggiunge picchi di intensità decisamente contrastanti nella produzione delle due poetesse. Sylvia Plath, come testimoniano le sue ultime poesie, si convince che sia proprio la morte ad offrirle una possibilità di metamorfosi, di liberazione dall'oppressione che, per dirla nuovamente con le parole di Jacques Lacan, dipende da quel suo difettoso inserimento nel campo del Simbolico, ovvero da relazioni (con il padre perduto *in primis*, ma anche con una madre oppressiva e con il marito fedifrago Ted Hughes) continuamente interrotte²². Sente quel *murderous self* – così lo chiama nei diari, in data 1 ottobre 1957 (Plath 2000, 618) – scaliare sul fondo dell'anima, una forza che fino a quel momento era riuscita a domare ma che ora, quando tutto sembra perduto (anche il marito Ted Hughes la abbandona), alle sue orecchie sembra prometterle un momento eterno di perfezione, di paradossale immortalità. È un desiderio che non le lascia pace, poiché sembra garantirle quella perfezione a cui da sempre ambiva, per quanto il suo raggiungimento richieda uno sforzo in più. Sylvia, allora, gli si avvicina, gli concede spazio, fa in modo che la morte le diventi in qualche modo più familiare e lascia che sia il mostro dentro di lei a comporre. Ne diventa schiava; scrive sotto la sua dittatura, e poco importa se tale spinta determinerà inevitabilmente la sua eliminazione. Come scrive Nadia Fusini, “la poesia, se risponde della vita, non può non rispondere della morte, non può non accettarla” (2002, XXXVII).

Una simile avventatezza non appartiene ad Amelia Rosselli, in questo senso molto più fragile ed impaurita rispetto alla poetessa americana da lei tanto ammirata. Amelia si avvicina alla morte per soddisfare il suo desiderio di comprensione, ma allo stesso tempo, la presenza della morte la spaventa; la consapevolezza sempre crescente che vita e morte sono tra loro implicate la costringe a continue ritirate; la paura che un simile vortice possa risucchiarla, fino a distruggerla, la paralizza. In un passaggio di *Serie ospedaliera* nel 1969 scrive:

²² Su questo aspetto, mi permetto di rinviare a Mossali (2015, in particolare 116-126). Dalla mia prospettiva, e tenendo conto di passaggi fondamentali presenti nei suoi diari, Plath ricerca continuamente la morte come possibilità di un godimento che va oltre ogni senso del limite. Tuttavia, l'obiettivo non è banalmente quello di ritornare a uno stato originale inorganico, alla quiete derivante dall'annullamento di ogni dolore; Sylvia Plath – nelle sue vesti non di donna, bensì di poetessa – ricerca nella morte una metamorfosi, una liberazione dall'oppressione dell'Altro, nonché un'assunzione individuale del proprio desiderio, un desiderio smodato, privo di confini e pertanto insostenibile; intrappolata nel suo delirio di trascendenza, poco le importa se questo stesso tentativo include (deve includere) anche la sua necessaria autodistruzione.

Una roccia sudata: ho tentato tutti i
 gradini: incerta se lavarmene le mani
 o obbedirti [...].
 Una nuvola ti raggiunge, fa di te pastorizia
 nascosta, sei tutt'addentro, il mare
 di pianure piatte, olfatti sciolti, la
 bruma salita al cielo. E credimi regina
 sono oramai dolorosamente cosciente di
 saperti indifferente, mentre egualmente
 questo mare di nubi raggiunge la vetta.
 (Rosselli 2012b, 299)

Avvolto da una nuvola di foschia, l'io poetico tenta la penosa discesa; percorre quei gradini che, passo dopo passo, la conducono verso l'aldilà, o per lo meno ci prova ("ho tentato tutti i / gradini"), salvo poi rimanere sempre preda della propria angoscia, "incerta" se compiere il passo decisivo, se valga davvero la pena di procedere oltre quella coltre di fumo, per riuscire a intravedere "le linee dell'avvenire".

È una forma di incertezza, questa, che non tocca affatto Sylvia Plath, coraggiosa, forse troppo, quando si tratta di assumersi la responsabilità delle proprie scelte. Potremmo addirittura affermare che Sylvia Plath uccide in se stessa la donna per lasciar vivere la poetessa, per fare in modo che siano i propri versi a contenere la figura del sé più autentica, per far sì che la sua metamorfosi si traduca in opera potenzialmente eterna.

Mi pare che, da questo punto di vista, la distanza tra le due poetesse cominci a farsi tangibile, una differenza che, come anticipato, presenta lasciti significativi anche nelle modalità con cui Amelia Rosselli e Sylvia Plath scelgono di esporsi attraverso la scrittura. Per quanto, infatti, né la scrittura di Rosselli né quella di Plath possano definirsi autobiografiche (e tantomeno *confessional*) in senso stretto, è altrettanto impossibile non notare come Amelia Rosselli assegni alla scrittura un ruolo peculiare. Condivido in questo senso ciò che sostiene Ernestina Pellegrini, all'interno del ritratto che la studiosa dedica alla poetessa, quando scrive che la poesia di Rosselli "non rivela, protegge, e se rivela universalizza, o, meglio, converte il disagio privato in anonimità" (2003, 145).

In tal senso, abbiamo esordito definendo la scrittura tanto di Plath quanto di Rosselli in termini di scrittura dell'assenza; ebbene, nel caso di Rosselli, se da una parte essa si riferisce a un'assenza che pesa e con la quale la poetessa cerca di fare i conti, dall'altra si potrebbe riferire anche all'assenza di un vero e proprio io, alla sua tendenza di fare, come si è detto, del proprio disagio privato una condizione universale, di disagio cosmico, capace di sollevare questioni di portata ancestrale. A conferma di questo, citando da *Serie ospedaliera* un passaggio in cui Rosselli descrive il suo stesso corpo come un insieme di schegge – "Attorno a questo mio corpo / stretto in mille schegge" (Rosselli

2012b, 303) –, sempre Pellegrini sostiene come anche “quando si abbandona alla forma più immediata di soggettività [...] Rosselli mette in atto una specie di fuga e nello stesso tempo di mortificazione del soggetto” (2003, 146). Si tratta cioè di una scrittura che non difende il soggetto, ma semmai “invera un meccanismo di spietata spersonalizzazione e derealizzazione” (*ibidem*).

Il soggetto rosselliano, come scrive Tandello, è “un soggetto in perdita” (2012, XXX), un io che si identifica rigidamente con l’alterità da cui è dominato, con una presenza fantasmatica schiacciante, che non le lascia scampo. Contrariamente alla disintegrazione dell’io, Sylvia Plath oppone invece un’idea di scrittura come luogo di ricomposizione (per quanto fittizia e ideale, se non anche illusoria), una scrittura che si produce ereticamente, e attraverso la quale il poeta si eleva a creatore di se stesso, a colui che, attraverso il gesto di produzione scrittoria, ordina il complesso mosaico della sua esistenza. Creatore e creatura nella produzione più matura di Plath si confondono, divenendo la stessa cosa. Si potrebbe dire che Sylvia affida alla poesia il vero sé, lo libera dandogli forma attraverso il processo di versificazione. I suoi versi diverranno più reali della donna stessa che, al contrario, pagherà questo gesto disintegrandosi.

Va da sé che queste ultime, brevi, puntualizzazioni sulla funzione che le poetesse hanno affidato alla propria scrittura, suggeriscono anche l’attitudine altrettanto differente mantenuta nei riguardi della morte. Si profila, infatti, con Amelia Rosselli, l’idea di morte come annientamento, regressione ad uno stato di nullità, un sorta di risucchio materno, di stato originale inorganico, o tutt’al più di nostalgica tensione all’adolescenza passata; con Plath, invece, si assiste a un’idea di morte come affermazione, atto supremo di nominazione – per quanto doloroso – un momento di irriducibile sovranità del soggetto.

Si tratta ovviamente di un’ipotesi di lettura che resta qui solo abbozzata. Se è vero che qualcosa che unisce queste due straordinarie poetesse esiste, e riguarda l’atteggiamento più o meno volitivo con cui entrambe si sono osservate – un’osservazione condotta sempre in modo straniato e “mascherato” – è pur vero che questo loro stesso tentativo di dire qualcosa di sé attraverso la poesia rivela parimenti una profonda divergenza, che appare in modo manifesto proprio nella differente postura con cui hanno affrontato il loro comune *destino-in-morte*.

Riferimenti bibliografici

- Alvarez Al (1971), *The Savage God. A Study of Suicide*, London, Weidenfeld and Nicholson.
- Annovi G.M. (2008), *Altri corpi: poesia e corporalità negli anni Sessanta*, Bologna, Gedit.
- Baldacci Alessandro (2007), *Amelia Rosselli*, Bari-Roma, Laterza.
- Barile Laura (1999), “Amelia Rosselli”, in Cesare Segre, Carlo Ossola (a cura di), *Antologia della poesia italiana*, vol. III, *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1629-1642.

- (2007), “L'albero del Tasso: Amelia Rosselli traduce Sylvia Plath”, in Cortellessa 2007, 245-254.
- Billi Mirella (1983), *Il vortice fisso: la poesia di Sylvia Plath*, Pisa, Pacini.
- Bisanti Tatiana (2004), “Il dialogo negato: tentazione mistica e ricerca del ‘tu’ nella poesia di Amelia Rosselli”, *Nuova rivista di Letteratura Italiana* VII, 1-2, 411-450.
- Britzolakis Christina (1999), *Sylvia Plath and the Theater of Mourning*, Oxford, Oxford UP.
- Caporali Marco (2007 [1985]), “Donne che traducono donne: Amelia Rosselli e Sylvia Plath”, in Cortellessa 2007, 242-244.
- Cortellessa Andrea (2006), “Amelia Rosselli, una vicinanza al tremendo”, in Id., *La fisica del senso. Saggi e interventi su poeti italiani dal 1940 a oggi*, Roma, Fazi, 317-339.
- , a cura di (2007), *La furia dei venti contrari. Variazioni su Amelia Rosselli con testi inediti e dispersi dell'autrice*, Firenze, Le Lettere.
- De March Silvia (2006), *Amelia Rosselli tra poesia e storia*, introduzione di Andrea Zanzotto, Napoli, L'ancora del Mediterraneo.
- Fusini Nadia (2002), “Sylvia, Perché la poesia?”, in Plath 2002, XI-LIV.
- Giovannuzzi Stefano (2016), *Amelia Rosselli. Biografia e poesia*, Novara, Interlinea.
- La Penna Daniela (2014 [2013]), “Authoriality in Poetic Translation: The Case of Amelia Rosselli's Practice”, *Translation Studies* VII, 1, 66-81.
- Loroux Nicole (1999), *La voix endeuillée: essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard. Trad. it. di Monica Guerra (2001), *La voce addolorata. Saggio sulla tragedia greca*, Torino, Einaudi.
- Mondardini Silvia (2013), “Amelia fu Marion: ‘I me you the others’. Appunti per il recupero degli scritti inglesi di Amelia Rosselli”, *Cahiers d'études italiennes* 16, 281-302, doi: 10.4000/cei.1285.
- Morisco Gabriella (2006), “The Trilingual Poetic Diction of Amelia Rosselli: ‘October Elizabethans’”, in A.G. Macedo, Margarida Esteves Pereira (eds), *Identity and Cultural Translation: Writing across the Borders of Englishness. Women's Writing in English in a European Context*, Oxford, Peter Lang, 95-108.
- Mossali Mattia (2015), *Sylvia Plath. La singolarità del femminile*, Salerno, Ripostes.
- Palli Baroni Gabriella (2007), “Frammenti da una versione: *Dark House* di Sylvia Plath”, in Cortellessa 2007, 239-244.
- Pellegrini Ernestina (2003), “Amelia Rosselli”, in Anna Botta, Monica Farnetti, Giorgio Rimondi (a cura di), *Le eccentriche. Scrittrici del Novecento*, Mantova, Tre Lune Edizioni, 137-152.
- Plath Sylvia (1960), *The Colossus*, London, Heinemann.
- (1981), *Collected Poems*, ed. by Ted Hughes, London, Faber and Faber.
- (1985), *Le Muse inquietanti e altre poesie*, a cura di Gabriella Morisco, traduzioni di Gabriella Morisco, Amelia Rosselli, Milano, Mondadori.
- (2000), *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962*, ed. by K.V. Kukil, London, Faber and Faber.
- (2002), *Opere*, a cura di Anna Ravano, con un saggio introduttivo di Nadia Fusini, Milano, Mondadori.
- Re Lucia (1993), “Variazioni su Amelia Rosselli”, *Il Verri* III, 4, 131-150.
- (2016), “Amelia Rosselli: a Life of Poetry”, in Amelia Rosselli, *War Variations*, Los Angeles, Seismicity Editions, 5-26.

- Rosselli Amelia (1980), "Istinto di morte e istinto di piacere (Risposta a Rossanda)", in *Nuovi Argomenti* 67-68, 175-180.
- (1997), *Le poesie*, a cura di Emmanuela Tandello, prefazione di Giovanni Giudici, Milano, Garzanti.
- (2004), *Una scrittura plurale. Saggi e interventi critici*, a cura di Francesca Caputo, Novara, Interlinea.
- (2012a), "Istinto di morte e istinto di piacere in Sylvia Plath", in Ead., *L'opera poetica*, a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori, 1226-1232.
- (2012b), "L'opera poetica", a cura di Stefano Giovannuzzi, con la collaborazione per gli apparati critici di Francesco Carbognin, Chiara Carpita, Silvia De March, Gabriella Palli Baroni, Emmanuela Tandello, saggio introduttivo di Emmanuela Tandello, Milano, Mondadori.
- Tandello Emmanuela (2007), *Amelia Rosselli. La fanciulla e l'infinito*, Roma, Donzelli.
- (2012), "La poesia e la purezza: Amelia Rosselli", in Rosselli 2012a, VI-XLII.
- Veschi Gabriella (2005), "Un caso di 'identificazione proiettiva': Amelia Rosselli traduce Sylvia Plath", in Carla Gubert (a cura di), *Nuovi frammenti d'Europa. Riscritture, traduzioni, riviste del Novecento*, Pesaro, Metauro, 123-153.
- Zanghì Sara (2003), "Materne Praterie", *Il caffè illustrato* III, 13-14, 48-49.

